

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE BIOCIÊNCIAS, LETRAS E CIÊNCIAS EXATAS**

ADRIANA HELENA DE OLIVEIRA ALBANO

**“O PILÃO DE PILAR LEMBRANÇAS”:
A RETÓRICA CONFESSIONAL NA POÉTICA MEMORIALISTA DE CARLOS
DRUMMOND DE ANDRADE**

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Siscar

São José do Rio Preto

Agosto de 2010

Albano, Adriana Helena de Oliveira.

“O Pilão de pilar lembranças” : a retórica confessional na poética memorialista de Carlos Drummond de Andrade / Adriana Helena de Oliveira Albano. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2010.
198 f. ; 30 cm.

Orientador: Marcos Antônio Siscar

Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987 – Crítica e interpretação. I. Siscar, Marcos Antônio. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 869-1.09

Adriana Helena de Oliveira Albano

“O Pilão de Pilar Lembranças”: a retórica confessional na poética memorialista de Carlos Drummond de Andrade

Tese apresentada para obtenção do título de Doutora em Letras, área de Teoria da Literatura junto ao programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcos Antônio Siscar
Professor Livre Docente
UNICAMP – Campinas
Orientador

Prof^a. Dr^a. Flávia S. Nascimento
Professora Doutora
UNESP – São José do Rio Preto

Prof^a. Dr^a. Susanna Busato
Professora Doutora
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Marcos Aparecido Lopes
Professor Doutor
UNICAMP – Campinas

Prof. Dr. Wilton José Marques
Professor Doutor
UFSCAR – São Carlos

*Este trabalho é dedicado a
Maria Aparecida de Oliveira Albano*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Maria Aparecida, pela espera sofrida e pelo apoio incondicional nesta etapa e em todas as outras de minha vida.

Às minhas irmãs, Alexandra e Andréia, pela compreensão, apoio e presença marcante em todas as dificuldades da vida.

Às amigas, Audrey, Clarice, Débora, Joelma, Patrícia e Stael, por dividirem as angústias, as risadas e pelo ouvido atento.

À amiga-irmã Dione e família, pela presença em muitos momentos.

Ao companheiro André, pela presença, amor e compreensão mesmo em terras tão distantes.

À colega da pós, Carolina Bernardes e família, pelo acolhimento e ajuda.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcos Antônio Siscar, por acreditar em meu trabalho.

Às professoras Dra. Flávia Nascimento e Dra. Lúcia Granja, pela leitura de minha tese e pelas importantes sugestões, por ocasião do exame de qualificação.

Aos funcionários da Seção de Pós-graduação da UNESP-IBILCE, especialmente à Silvia Emiko, pela colaboração na resolução de vários problemas de modo sempre simpático e eficiente.

À CAPES, por ter tornado o trabalho possível.

A todos que, de diferentes maneiras, me ajudaram na elaboração da tese e, por algum motivo, não foram citados.

Poesia, marulho e náusea,
poesia, canção suicida,
poesia, que recomeças
de outro mundo, noutra vida.
(...)

Azul, em chama, o telúrico
reintegra a essência do poeta
e o que é perdido se salva...
Poesia, morte secreta.

Carlos Drummond de Andrade

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. O CAMINHO DO “OUTRO”: PERCURSO DE RECONHECIMENTO	24
1.1. Breve olhar sobre a estrutura poética <i>gauche</i> e suas relações com as memórias.	25
1.2. A subjetividade cindida pela temporalidade	28
1.3. Finitude como promessa	60
2. SOBRE UMA DÍVIDA	70
2.1. A poética da justificativa	71
2.2. Espaço interno/externo	103
2.3. Memória da Casa-grande	125
3. A RETÓRICA DA CONFISSÃO AUTO-IMUNITÁRIA	138
3.1. As marcas da religiosidade: o fundo que subsiste	139
3.2. O movimento confessional.	154
3.3. A transitividade do discurso poético: o valor do passado re-significado	171
CONSIDERAÇÕES FINAIS	185
BIBLIOGRAFIA	191

RESUMO

Este trabalho pretende investigar a retórica confessional na poética memorialista de Carlos Drummond de Andrade. Observaremos como esta forma de escrita negocia conceitos da tradição religiosa, como pecado e perdão, em estreita relação com problemáticas sociais e filosóficas. O cerne do estudo são os três livros mais caracteristicamente memorialistas escritos pelo autor: *Boitempo & A Falta que Ama* (1968), *Menino Antigo* (1973) e *Esquecer para Lembrar* (1979). Utilizaremos os fundamentos teóricos de Jacques Derrida acerca da característica “auto-imunitária” do texto autobiográfico, sua possibilidade de articular as vivências pretéritas do sujeito como forma de desprendimento de si mesmo em busca de uma auto-avaliação que proporcione o auto-conhecimento e a auto-purificação. Pretende-se, dessa forma, enriquecer o campo “crítico” da lírica do itabirano por meio desse olhar que incide sobre a escrita, não para reiterar nem julgar os pressupostos poéticos, mas para ajudar a revelar os impasses constitutivos da experiência escrita.

Palavras-chave: Drummond – memória – confissão – Derrida.

ABSTRACT

This work intends to study the rhetoric confession in the memoirist poetic of Carlos Drummond de Andrade. We will observe how this form of writing negotiates concepts of religious tradition as a sin and forgiveness in close relation with the social and philosophical issues. The focus of the study are the three books most characteristically memoirists written by the author: *Boitempo & A falta que ama* (1968), *Menino Antigo* (1973) and *Esquecer para lembrar* (1979). We will use theoretical fundamentals of Jacques Derrida about the "self-immunity" characteristic of the autobiographical text and its ability to articulate the subject preterit experiences as form of detachment from himself in search of an self-assessment that provides self-knowledge and self-purification. We intend to enrich the "critical" field of the itabirano's lyric through this view that focus on writing. We don't want to reiterate or dismiss their assumptions, but to help reveal the constitutive dilemmas of the experience in writing.

Key words: Drummond – memory – confession – Derrida.

INTRODUÇÃO

Os três livros propriamente memorialistas de Carlos Drummond de Andrade, *Boitempo* & *A Falta que ama* (1973), *Menino Antigo* (1974) e *Esquecer para Lembrar* (1979), só recentemente passaram a ser enfocados decisivamente pela crítica. É provável que a atenção tardia tenha se dado porque alguns críticos consideraram esses livros obras menores dentro da produção poética drummondiana. A situação de desinteresse parece confirmar o posicionamento crítico segundo o qual os *Boitempos* constituem uma espécie de crônica autobiográfica em forma de poema. Jerônimo Teixeira, em trabalho interessante no tocante a seu projeto de análise, não realiza o estudo de nenhum poema dessas obras, embora analise e reconheça a importância de poemas em forma de “crônica”, como “Morte do leiteiro” e “Desaparecimento de Luísa Porto”, presentes em *A rosa do povo*. Teixeira afirma que “*Boitempo* é antes a obra de um cronista em verso” (TEIXEIRA, 2005, p. 14) e que “Drummond não irá mesmo muito longe depois de *Lição de Coisas*” (p. 230).

Silviano Santiago, de sua parte, faz a análise de alguns poemas de *Boitempo I e II*, em *Carlos Drummond de Andrade*, relacionando-os com o restante da produção drummondiana. Na contra-mão da crítica de valor, considera os livros como um momento de definição histórica da subjetividade por ela mesma: “Como sabemos, só muito recentemente, em *Boitempo* e *Menino Antigo*, é que o poeta se entrega de novo à re-construção da ‘incorpórea face, resumo de existido’” (SANTIAGO, 1976, p. 58). Antônio Cândido não descarta o interesse dos livros em *A educação pela noite e outros ensaios* quando aborda questões semelhantes, pois afirma que, nas primeiras duas obras propriamente de memória, o poeta “constrói, num clima de poesia e ficção, a verdade que é o mundo do eu e o eu como condição do mundo” (CANDIDO, 2003, p. 56). Afirma também que “esse intuito

autobiográfico não ocorre sob o aspecto de auto-análise, dúvida, inquietude, sentimento de culpa, ou seja, as vestimentas com que aparece na maioria da lírica de Drummond” (p.56).

Contrariamente ao que afirma Cândido, consideramos que as características centrais da obra drummondiana estão presentes nos livros memorialistas, mas se apóiam em temas e articulações da subjetividade que tratam do legado da infância como escavação arqueológica que promove a releitura e a reconstrução do ambiente pretérito. Todavia, ao fazer ouvir os “tambores do clã”, reabrem a “ferida” não cicatrizada desde “Os Bens e o Sangue”. Tenta a identificação subjetiva em meio às contradições sociais no ambiente da infância e adolescência na “casa grande” e nos internatos. A problemática desponta na relação dessa tentativa de resgate com a concretização do eterno desajuste, além da perda provocada pelo tempo que corrói, destruindo os símbolos de toda uma geração de “Andrades” — a venda da casa da infância e dos animais, além da vinda da mineração que transforma a paisagem.

A trilogia dos *Boitempos* reitera muitas articulações que re-apresentam as preocupações e tendências constantes na poética dos livros anteriores uma vez que negociam forças provenientes dos vastos campos da experiência: experiência literária, experiência vivida e aquela rearticulada a partir do passado tornado presente por meio da escritura.

Nosso interesse recai justamente sobre a articulação dos “sujeitos” que despontam no texto memorialista. O tecido poético drummondiano oferece ao leitor o drama do sujeito individual com suas tensões e afetos. Sugerem a perplexidade da subjetividade diante da violência que compreende o espaço representativo das relações desde o momento do nascimento via tecido autobiográfico (“é difícil nascer novo”) até a percepção da aproximação do fim (“O morto Drummond / sorri à lembrança”).

Drummond, memorialista principalmente em sua primeira e última fase, dá continuidade ao ciclo iniciado em *Alguma poesia*, quando volta a falar de suas experiências pueris de modo contundente nos três livros estudados aqui. Os recorrentes recursos

estilísticos presentes na lírica rememorativa são aqueles que fazem parte da obra do autor, acrescidos da força da recriação poética rememoradora que se estabelece a partir da fragmentação e tentativa de reconstituição do relato pretérito. A repetição de vocábulos, os períodos curtos, o barroquismo, a linguagem coloquial e a reflexão sobre o comportamento do “homem-social”, assim como a ausência de pontuação e ritmo dos poemas, que ressaltam os momentos de tensão de certas passagens significativas para o “menino antigo”, são marcantes.

No momento em que Drummond escrevia seus livros propriamente memorialistas, aproximadamente de 1960 a 1980, a escrita das memórias era uma constante, mas o estudo destas ainda se encontrava, no Brasil, preso aos modelos estabelecidos pelo gênero. A crítica posterior tentou, inclusive, propor distinções operacionais entre autobiografia e memória, como Silviano Santiago, no ensaio “Prosa literária atual no Brasil” (1989), que caracteriza a primeira relativamente à vida individual, à formação da personalidade, e a segunda relativamente à representação de acontecimentos exteriores, vividos ou presenciados. Mais recentemente, os estudos de Jacques Derrida (2002b) sobre a autobiografia consideram toda escrita como sendo autobiográfica, na medida em que envolve alguma forma de “falar de si”. Para o autor, no Ocidente, estamos sempre revelando algo de nossa própria história quando decidimos escrever sobre determinado tema. Nem o discurso científico foge à regra, na medida em que o desejo pelo objeto estudado parte da necessidade íntima em estreita relação com as experiências daquele que escreve, com sua história íntima.

Dessa forma, nossa visada sobre o assunto, ao mesmo tempo em que aborda a retórica¹ do gênero memorialístico em sua inscrição de época e o sentido cultural do mecanismo da memória na poesia, assim como as particularidades que o cercam, focalizará

¹Lembramos que o termo “retórica” não remete a nenhum uso especializado da palavra, mas o conjunto de procedimentos que dão forma de discurso ao aspecto que ela nomeia, no caso do nosso trabalho, a “retórica confessional” inclui temas e dispositivos poéticos que propõem aspectos confessionais nesse discurso.

o aspecto confessional e “auto-imunitário” nos *Boitempos*. A noção de imunidade e auto-imunidade pertence a outros campos de estudo e tomamos de empréstimo a explicação de Jacques Derrida (2004) para o termo que é aquela que também fazemos uso:

O 'imune' (*immunis*) está isento dos encargos, de serviços, impostos e obrigações (*munus*, raiz do 'comum' da comunidade). Esta franquia ou isenção foi, em seguida, transportada para os domínios do direito constitucional ou internacional (imunidade parlamentar ou diplomática); mas esta também faz parte da história da Igreja cristã e do direito canônico; a imunidade dos templos era também a inviolabilidade do asilo que alguns podiam encontrar aí (...). É, sobretudo, no domínio da biologia que o léxico da imunidade desenvolveu sua autoridade. A reação imunitária protege a *inden-idade* do corpo próprio, produzindo anticorpos contra antígenos estranhos. Quanto ao processo de auto-imunização que, de maneira muito particular, nos interessa aqui, consiste para um organismo vivo, como se sabe, em se proteger, em suma, contra sua autoproteção, destruindo suas próprias defesas imunitárias. Como o fenômeno desses anticorpos se estende a uma ampla área da patologia e se recorre, cada vez mais, a virtudes *positivas* dos imunodepressores destinados a limitar os mecanismos de rejeição e facilitar a tolerância de certos implantes de órgãos, apoiar-nos-emos nesta ampliação para falar de uma espécie de lógica geral da *auto-imunização*.” (DERRIDA, 2004, p.61)

Consideramos que a retórica confessional (movimento de justificação e desculpa) se estabelece orientando a gama temática (o ambiente campesino, a descrição da casa paterna, o espaço dos internatos, a relação com o catolicismo) no movimento que promete a integridade da identidade do sujeito e ao mesmo tempo a desestabiliza: retórica auto-imunitária na medida em que a confissão tenta a redenção, a purificação, o estado anterior ao “erro”. Porém, nesse caminho, reimprime a dívida, promove mais culpa ao reinscrever a falta. Reage contra a auto-proteção no processo auto-imunitário, pois a desculpa que o ato confessional engendra torna a performance confessional redundante desde seu início. A reflexão autobiográfica que se dá por meio das memórias arquiva a falta confessada e garante sua sobrevivência no processo infinito de auto-acusação. No caso das memórias drummondianas, esse olhar auxiliará no desvelamento da escritura poético-autobiográfica

que ocorre muitas vezes como espaço confessional que negocia a auto-acusação, produzindo mais texto poético e mais culpa, num movimento circular de alta produção poética.

Inicialmente, a respeito da culpa social, foi observado por Vagner Camilo (2001), principalmente nos livros *Claro Enigma* e *Novos Poemas*, um “implacável sentimento de culpa” (CAMILO, 2001, p. 77) na poética do itabirano, que se percebe na separação operada entre o intelectual-artista e o proletariado. Ao analisar poemas como “O Arco” de *Novos Poemas*, Camilo propõe que a analogia com o arco-íris representa uma *reunião de metades separadas*: “Nela, o ‘homem’ encontra a possibilidade de mobilizar os *sentidos dispersos* (voz e ouvido) e de ‘salvar-se’ da queda” (p. 142). Sobre “Remissão”, também de *Claro Enigma*, afirma que o título “remete não só à idéia de *perdão* de uma falta ou de uma dívida, como também a de um *lenitivo*, *alívio* ou *consolo* de um sofrimento” (p. 194). Apesar de Vagner Camilo defender que “seria bobagem evocar a justificativa bíblica do pecado original” (p. 238) para sua análise da culpa social na lírica drummondiana, essa matriz bíblica nos parece ser um bom ponto de partida para a análise crítica mais detida da problemática, principalmente nos *Boitempos*, uma vez que essa culpa é significada especialmente a partir das relações que estabelece com o universo simbólico que rodeia a figura paterna, muitas vezes comparada à figura do Deus e que se estende à genealogia. Naturalmente, a análise da culpa social com fundo histórico se sustenta e é necessária, todavia percebemos que o fundo bíblico, irradiado para o restante da obra, também está presente nessa culpa. É importante notar que o próprio Camilo, no processo de interpretação dos poemas, acaba por citar as Escrituras quando busca a genealogia cultural dessa culpa. Observamos, portanto, que a presença da atitude que podemos definir como “culpa”, como interiorização do sentimento do erro, mesmo em desacordo com a perspectiva camiliana, remete o assunto ao campo do cristianismo.

De sua parte, analisando “Não se mate”, de *Brejo das almas*, Jerônimo Teixeira considera que, “no mesmo movimento em que se torna estranho a si mesmo (...), Drummond também estabelece uma atmosfera familiar, um retiro confessional” (TEIXEIRA, 2005, p. 113). Sobre “Poema de sete faces”, Teixeira afirma ainda: “O momento mais dolorido do poema é a prece da quinta estrofe, uma paráfrase evangélica (‘Meu Deus, porque me abandonaste’...)”. Comparando a figura do pai com o Deus bíblico no poema, “A mesa”, de *Claro Enigma*, o autor afirma que “esse pai onipresente é capaz de perdão, mas só depois da ira — oscilação de temperamento que encontramos no Deus da Bíblia, vingador em Sodoma e Gomorra, indevassável nos anos de cativeiro babilônico, compassivo nos Evangelhos, novamente vingador no Apocalipse” (p. 119). José Guilherme Merquior (1975), ainda que de modo bem distinto, a respeito de “Sentimento do Mundo”, considera que o sentimento em questão é também o de culpa.

“Só agora percebo / que condenado fui / a fazer e provar / a pena interior. Seu nome (e tremo) é Deus do catecismo”, nesse trecho de “Ele” é nítido que o retorno estabelece relação com a Bíblia, pois a casa é o microcosmo do poder garantido há muito tempo à figura paterna, é inegável e irreconciliável. Uma origem relacionada ao conhecimento como morte (Adão perde o poder de imortalidade quando toma conhecimento do bem e do mal e pode escolher entre eles), como mortalidade e vergonha (vergonha pelo conhecimento da nudez, por sentir-se nu e saber-se pecador sem crime, o que se torna a condição da existência). Desse modo, não se pode deixar de considerar a matriz cristã em sua fenomenalidade na poética da culpa presente nos livros memorialistas. Não se trata, entretanto, de moralizar ou cristianizar essa culpa, mas de observar o texto em sua retórica de dívida e confissão, no movimento de auto-justificação circular que engendra a culpa desde a origem, assim como a des-culpa na relação que estabelece com a confissão.

Dentro do gênero da memória, da autobiografia, o relato de vida nos parece construir a retórica performática de confissão do eu heterogêneo, atravessado pelo passado, presente e futuro. Nesse sentido, para Derrida (2002b), o homem é um “animal autobiográfico”, e a autobiografia, esta história de si, dentro do discurso tradicional, depois do “pecado original” torna-se confissão, testemunho de um erro inaugural, dívida estabelecida entre criador e criatura. O sentimento, segundo o autor francês, é oriundo do discurso ocidental judaico-cristão que percebe o ser humano como criado por outro ser e por isso “deve” sua existência e já nasce endividado. Ou seja, embora não se identifique com a questão religiosa, esse extrato genealógico permite compreender a estrutura da relação confessional com mais precisão. O que acontece também porque o itabirano provém de um contexto familiar e social intimamente ligado aos princípios religiosos e, principalmente, como veremos ao longo desse estudo, os significantes da doutrina cristã e católica são uma constante nas memórias, mesmo quando acontece pela via negativa, quando os critica.

A propósito do “valor” literário, como os formalistas russos já afirmavam, é somente à luz das teorias que os fatos literários se tornam perceptíveis, e se as teorias morrem ou se transformam, os fatos confirmados ou descobertos graças a ela permanecem. Interessa-nos, portanto, um olhar que não imprima a questão do valor, pelo menos num primeiro momento, para que seja possível destacar elementos de interesse relativos à obra memorialista. Até certo ponto, esse olhar toca em afirmações como a de Affonso Romano de Sant’Anna, em *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*, que, em relação à obra drummondiana então escrita até *Boitempo*, observa: “Pode-se mesmo traçar uma curva que, partindo de *Alguma Poesia* atinge seu ápice à altura de *Rosa do Povo* para, em seguida, declinar em relação a *Boitempo*. Esse movimento ascendente não expressa exatamente o ‘valor’ de um livro sobre outro. É uma linha descritiva, que apenas assinala graficamente a curva do drama existencial do personagem *gauche*.” (SANT’ANNA, 1977, p. 17)

O trabalho investigará o traço memorialístico na poética de Carlos Drummond de Andrade, principalmente nos livros de memória supracitados, observando o sentido e o modo como se manifesta nele a retórica da confissão. Observaremos como esta escrita negocia conceitos da tradição religiosa, como pecado e perdão, em estreita relação com problemáticas de ordem social e filosófica. Mais especificamente, trata-se de observar a negociação entre culpa e confissão, averiguando seus mecanismos estilísticos a partir da relação de heterogeneidade do sujeito que se estabelece no texto memorialista. Nossa hipótese de leitura é que a singularidade desta negociação se dá no horizonte do discurso sobre confissão e culpa descrito por Derrida como estratégia de resgate da subjetividade cindida. As várias faces da culpa, presentes em toda obra de Drummond, dizem respeito não apenas a uma culpa social e não exatamente a uma culpa de ordem religiosa, mas tomam forma a partir da fenomenalidade que une essas camadas da experiência a outras, como a relação com a figura paterna e com tudo aquilo que ela significa: as vantagens e desvantagens da posição social ocupada pelo filho de fazendeiro, a inadequação à vida campesina e a relação com a sexualidade. Veremos como o traço de auto-acusação diz respeito a um escopo mais abrangente, capaz de fazer a ponte entre diferentes campos da experiência (social, religiosa, filosófica, psicanalítica). Textos sobre memória e autobiografia, como os de Paul de Man e Jacques Derrida, oferecerão esteio à discussão.

O primeiro capítulo, que se intitula “O Caminho do 'outro': percurso de reconhecimento” apresenta considerações gerais sobre trilogia para compreendermos a complexa relação que o texto autobiográfico estabelece com precária constituição da subjetividade, que se formula e reformula durante a escrita, além da temporalidade instável nos movimentos de ida e vinda do passado contaminado pelo presente. Para isso, analisamos os primeiros poemas que abrem cada um dos três livros e funcionam como prefácio, anunciando o “pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 2008).

Segundo Lejeune (2008) “Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre *autor*, *narrador* e *personagem*.” (p.15). Dessa forma, observamos que tal relação é estabelecida nesses poemas iniciais como pacto com o leitor na medida em que apresentam o sujeito da enunciação ora como “eu” atual, ora desdobrando-se no menino que viveu as experiências no passado, o que ocorre também ao longo dos três livros. O sujeito atual que produz o texto é inseparável do personagem, do “menino antigo”. A relação de identificação entre os “eus” é estabelecida no texto que remete ao nome na capa do livro, mas lembramos que o nome do autor apenas aponta para um conjunto de discursos já escritos, não para a pessoa do autor que, na verdade, é inidentificável como sujeito para a literatura, campo em que nos localizamos.

Muitas vezes, percebemos nos poemas a fala da criança armada do olhar reflexivo e crítico do adulto que escreve. Podemos dizer que esse “um-no-outro”, a alternância dramática, manifesta o modo de articulação dos impasses do sujeito diante dos acontecimentos descritos. A justaposição de diferentes camadas temporais indica o jogo constante de reorganização e fragmentação do eu que remete sempre para o nome de autor à margem do texto. Nome próprio que sela a “verdade” da enunciação, do endereçamento do texto dirigido aos leitores, assinado, reconhecido. Pacto estabelecido desde os títulos *Boitempo*, *Menino Antigo* e *Esquecer para Lembrar*, que sugerem a ruminação do processo de escrita rememorativa e o espaço rural da infância, a tentativa do retorno ao menino que foi e a atualidade da escrita de memória na medida em que é reconstruída pelo sujeito presente a si. Tais considerações vão auxiliar na compreensão de como a retórica confessional produz mais culpa na medida em que a escrita das memórias articula a ausência daquele que viveu as experiências e a dissolução de tudo o que compunha o espaço pretérito, assim como propõe a precariedade da própria estrutura textual: os vazios e a recriação poética, impossibilitando o retorno e o “pagamento da dívida”.

O segundo capítulo, “Sobre uma dívida”, refere-se ao sentimento de culpa que orienta a escrita dos poemas na tentativa de reconciliação com o passado familiar e, em consequência, consigo. O discurso de justificação coloca a auto-acusação e afirma a culpa, re-significa-a trazendo todas as queixas e mágoas para o presente da escrita. O passado pueril é reescrito sob o estigma do desajuste, do acontecimento irreconciliável. A desculpa é então adiada indefinidamente, já que re-inaugura a dívida.

Por fim, no terceiro capítulo, “A retórica da confissão auto-imunitária”, observamos como o texto poético se realiza por meio da retórica que tenta disfarçar o movimento incessante da culpa, na medida em que a poética confessional acontece não só em relação aos atos passados que geraram alguma culpa, mas em relação ao momento da escrita, à produção dos poemas dos três *Boitempos*. Os “erros” cometidos (o desinteresse pelos trabalhos realizados pelo pai na fazenda, a ruptura com o passado de homens da terra, a utilização sexual da negra, a expulsão do colégio) não causam dano ao sujeito, o que o causa é sua escrita, leitura e interpretação, é a relação que inaugura com outras estruturas significativas (a necessidade do eu atual de retorno àquele universo da origem para tentar a reconciliação, a tentativa de pagamento da dívida contraída pela escolha individual da própria descoberta do mundo). É no campo da poética que todos os acontecimentos se realizam e se desconstroem rumo à expressão mais íntima do eu lírico.

De forma mais centrada, faremos recurso a estudos de Jacques Derrida sobre o assunto, como em “Fé e saber”, em que está presente a noção da auto-imunidade do testemunho. Neste texto, encontrado em *A Religião*, o autor francês afirma que o movimento auto-imunitário acontece como tentativa de restituição que arrasta o “inimigo”, “A palavra *onda* impõe-se a nós para sugerir essa reduplicação de uma vaga que se apropria disso mesmo a que, enrolando-se, parece se opor (...). Aliando-se, então, com o inimigo, hospitaleira dos antígenos, arrastando o outro consigo, a onda aumenta e *infla* com a

potência adversa”. No caso dos poemas memorialistas, arrasta a falta, a desagregação no momento mesmo da confissão dessa falta, o que produz mais poesia, mais sentimento de culpa pelo rompimento com a genealogia, cerne do movimento de desculpa.

Em *O animal que logo sou*, encontramos a noção do homem como animal autobiográfico culpado. Derrida recua até o momento do “pecado original” e numa leitura filosófica afirma que o erro consistia, ao mesmo tempo, em desobedecer a ordem divina, no conhecimento do bem e do mal e da nudez, assim como na vergonha por estar nu. O que vai nos interessar sobre essa leitura é o rompimento da condição de um não-saber sobre si e tudo o que se seguiu a isso. Quando o homem passa a conhecer e a reconhecer sua condição de estar nu, com seu sexo exposto, ele se envergonha, perde sua pureza original, cobre-se e, em seguida, quando tal fato é dado a conhecer, é severamente punido. Os animais, segundo Derrida, não se sentem nus porque são nus, para eles não existe a condição de nudez. Assim, podemos concluir que não há um pensamento do bem e do mal sem o sentimento da nudez, sem sentir-se impuro, já que foi a partir desse acontecimento que fomos expulsos do paraíso. Os três fatores, o conhecimento do bem e do mal, o conhecimento da própria nudez e a punição, estão intimamente ligados. O saber sobre si mesmo que implica o conhecimento de estar nu envolve todo o comportamento humano, toda sua forma de representação, pois não há como pensar separadamente o saber e a técnica e tudo que está relacionado a esse vivente depois do erro inaugural:

o vestuário responde a uma técnica. Nós teríamos então que pensar juntos, como um mesmo “tema”, o pudor e a técnica. E o mal e a história, e o trabalho, e tantas outras coisas que o acompanham. O homem seria o único [animal] a inventar-se uma vestimenta para esconder seu sexo. (DERRIDA, 2002b, p. 18)

Por fim, o autor estabelece a relação entre a autobiografia e a confissão lembrando que o homem é o único animal que conta a sua própria história, que está sempre se

lembrando dos atos passados, recordando, passando em revista a história do homem. É um “animal autobiográfico”, e esta autobiografia, a história de si, depois do pecado original torna-se confissão, testemunho de um erro inaugural, uma dívida estabelecida entre criador e criatura.

Para a interpretação das memórias do itabirano, tais formulações importam-nos na medida em que tornam mais íntima a relação entre autobiografia e confissão, entre o texto autobiográfico e escritura como “remorso”.

Em *Salvo o nome*, considerações acerca da relação com o nome que propõe primeiramente uma reflexão sobre si, autobiográfica. Assim também a confissão, uma relação primeiramente com o outro de si que a divide, pois antes de se direcionar ao outro “externo”, a Deus, é um testemunho diante de si, já que Ele tudo sabe e tudo vê. É o arquivo de sua relação a si. Deseja-se mais dizer a si do que ao outro. A assinatura sela a dívida para consigo no adeus do envio proposto pelo arquivamento. Tal arquivamento, entretanto, abre caminho para o *post scriptum*, para “alguma marca sobre acontecimentos singulares de linguagem” (1995, p.36). Derrida lê a confissão como uma teologia negativa na medida em que o essencial da confissão consiste na relação a si primeiramente e não a Deus. O papel do testemunho da falta torna-se a “sobrevivência de uma autodestruição onto-lógico-semântica-interna” (p.36). Para os estudos aqui realizados entendemos que tal autodestruição também se opera dentro do próprio processo confessional na medida em que produz mais culpa no acontecimento auto-imunitário, pois segundo o trabalho de imunização auto-imunitária, a confissão realiza o arquivamento da culpa, a marca da dívida para além da confissão.

É de grande valia *Papel-máquina*, em que Derrida faz uma leitura do estudo de Paul De Man sobre as *Confissões* de Rousseau, ligando-as as de Santo Agostinho, para estabelecer uma genealogia da linguagem da desculpa no Ocidente,

Há nisso uma memória, há também uma história e um arquivo da

confissão, uma genealogia das confissões: da palavra “confissão”, da instituição cristã bastante tardia que leva esse nome (...). Agostinho e Rousseau, ambos autores de *Confissões*, falam mais freqüentemente a linguagem da desculpa que a do perdão. (p.44)

Nesse caminho, apresenta a escrita como máquina de desculpar, mas também de culpar ao remarcar a falta cometida, “Quanto mais se desculpa, mais se declara e mais se sente culpado. Culpado por desculpar. Desculpando-se. Quanto mais se desculpa a si mesmo, menos se inocenta.” (p.67). Derrida não utiliza a expressão “auto-imunidade”, mas tais estudos auxiliam na compreensão da relação entre auto-imunidade e confissão, pois esta estabelece que aquilo que poderia inocentar, livrar a subjetividade do “erro” cometido, acaba por produzir maior sentimento de culpa, reproduzindo-a, arquivando-a. Também será de grande valia a leitura das *Confissões* de Rousseau feita por Paul de Man em *Alegorias da Leitura*, na medida em que coloca considerações que corroboram as análises derridianas sobre a confissão ao mesmo tempo que observam que a desculpa engendrada por ela é o reconhecimento da culpa tornado-a indesculpável: culpa narrada transformada em culpa a narrar “As desculpas não apenas acusam, mas também executam o veredicto implícito em suas acusações”. Movimento que nas memórias drummondianas produz muito mais texto poético, porque reabre o que a desculpa da inaptidão e incompetência em relação aos trabalhos do campo parecia ter fechado: o sentimento de desagregação, de isolamento e de distanciamento das origens.

Observadas tais perspectivas, a análise pontual e detalhada de poemas será feita no sentido de averiguar de que maneira se estabelece o aspecto confessional e qual é o sentido que ele tem no universo específico de suas questões. A hipótese do caráter auto-imunitário (da estratégia de auto-anulação que estabelece o salvamento ou a instauração da subjetividade) será posta à prova pela via da observação das contradições da subjetividade.

Importa-nos, mais do que uma resposta, procurar descrever a questão que o sujeito se coloca a si mesmo, encontrando-se virtualmente onde não diz.

Lembramos ainda que os poemas estudados que pertencem aos livros memorialistas encontram-se, respectivamente nas seguintes publicações editadas separadamente: *Boitempo & A Falta que Ama* (1973), *Menino Antigo* (1974) e *Esquecer para Lembrar* (1979). Os três *Boitempos* não são organizados separadamente na *Poesia Completa*, publicada pela editora Nova Aguilar, possuem um só título *Boitempo* e o conjunto intitulado *A Falta que ama* não está incluído nas memórias. Utilizamos as edições separadas porque entendemos que a ordem dos títulos propõe um modo de leitura e não pode ser descartado.

PRIMEIRO CAPÍTULO

O Caminho do “Outro”: percurso de reconhecimento

O texto é o contexto do poeta
Ou o poeta é o contexto do texto? (...)
O texto-coisa me expia
Com o olho de outro.

Murilo Mendes

1.1. Breve olhar sobre a poética *gauche* e sua relação com as memórias

O projeto intelectual drummondiano traduz-se no movimento exploratório da linguagem que nasce como problema desde os primeiros livros escritos. A noção da poesia como fruto do trabalho árduo na “oficina” textual propõe o olhar crítico sobre a estrutura. O autor mostra-se consciente dos processos que atravessam o fazer poético. Em decorrência disso, sua produção literária, como já sabido, carrega em si a temática de ruptura e introduz perspectivas discursivas que se colocam como anti-modelo do que tradicionalmente se considerava “alta” poesia. Tal caminho de criação estilística mostra-se coerente com a posição subjetiva de descentramento em relação à ordem social que encontramos nos *Boitempos* e “uma instância fundamental no processo da poesia modernista”, como afirma José Guilherme Merquior em “Notas em Função de *Boitempo* (I)” (1997, p. 59). Estilo que ocorre como modo de articular forma e conteúdo, pois a *gaucherie* se manifesta também na linguagem, na (ausência de) rima e no ritmo. Outro recurso comum da estilística das memórias poéticas é a utilização da linguagem coloquial pela via irônica para exprimir algo com a intenção de dar sentido a algo diverso, encoberto, mas não anulado pelo primeiro, criando o efeito de fundir em um único enunciado aquilo que se diz àquilo que se quer dizer. Estratégias de estilo presentes nos *Boitempos* que traduzem o posicionamento de construção poética questionadora que não realiza simplesmente o movimento da recusa quando critica a ordem familiar, interiorana, escolar e literária.

Pode-se observar nesses livros uma tendência da visão indagadora que nunca o abandonará, e que, no espaço de confissão dos livros memorialistas, volta-se para ele mesmo, pois o texto reflete acerca daquilo que propõe. A construção da identidade numa estrutura circundante de expressividade poética articula-se com as figuras que remetem ao ambiente familiar da infância e resulta no discurso atravessado por silêncios, lirismo contido

e na associação do estrato semântico e rítmico. Como afirma Affonso Romano de Sant’Anna, o texto drummondiano “converte o que seria simplesmente biográfico em elemento bibliográfico” (SANT’ANNA, 1977, p. 27-28), pois estabelece a *gaucherie* na linguagem poética, negociando os impasses, as dúvidas e as culpas ao problematizar aquilo que coloca. No caso das memórias, essa característica da poética itabirana promove o reconhecimento e a diferença em relação aos significantes da genealogia.

A poética drummondiana assume, desde o início, o lugar de si: abre a “histórica literária” em *Alguma poesia* com a voz ordenando: “Vai, Carlos, ser *gauche* na vida”. O “anjo torto que vive nas sombras” dá início à trajetória poética do mesmo modo que as autobiografias quando partem do acontecimento do nascimento. Na poética do itabirano, o nascimento é alegoricamente profetizado pelo “anjo torto”, que no contexto mineiro é reconhecidamente “O Torto”, anjo mau. Todavia, desde os primeiros livros até os *Boitempos*, é um anjo desajustado e não mau que apresenta sua incompatibilidade com o meio na tentativa de interpretação do “estar-no-mundo”. A significação do impasse, da travessia desviada e da marca do “esquerdo”, também podem ser analisadas por meio do título do famoso e amplamente interpretado poema “No meio do caminho”. Esse poema carrega em si importantes alusões, como a relacionada à *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, pois a frase inicia a viagem pelo inferno, “Nel mezzo del cammin di nostra vita” (“No meio do caminho de nossa vida), guiada pelo poeta Virgílio, e expressa, desse modo, o caminho da busca pela via literária que nunca é ausente nos livros.

Para traçar uma trajetória até os livros memorialistas, podemos dizer que em *Alguma Poesia* (1930), o poeta estabeleceu a atmosfera *gauche*, inaugurando o estilo de ironia contundente, de reflexão das relações familiares e de ambientação da cidade natal, estilo que não abandonou nos livros seguintes e que nos *Boitempos* surge como negociador do desejo de confissão que veremos no terceiro capítulo. Em *Brejo das Almas* (1934) o *humour* e a

ironia ganham continuidade e o desacerto com o mundo se intensifica. Em *Sentimento do Mundo* (1940), *José* (1942) e *A Rosa do Povo* (1945), o poeta trabalha sentimentos universais como a fraternidade e o amor entre os homens, mas sempre pela via do olhar subjetivo. A partir de *Claro Enigma*, parte para a poética metafísica classicizante que quase abandona os temas universais. Estabelece-se então a relação mais estreita com o contar autobiográfico que remonta ao passado da infância e adolescência, como percebido em poemas como “Encontro”, “A Mesa”, “Os Bens e o Sangue” e “Canto Negro”. Nesse sentido, esse último livro se aproxima dos *Boitempos*, pois também considera a memória “pasto de poesia” e cria terreno para as memórias poéticas, na medida em que torna mais firme. O tempo pretérito, “como outras tantas esfinges, diante do incauto viajante” (MURRY, 1968, p. 15) passa a ser constitutivo da linguagem do impasse e da dúvida.

O primeiro livro, *Boitempo & A Falta que Ama* é composto por dez subdivisões cujos títulos “Caminhar de Costas”, “Vida Paroquial”, “Morar”, “Bota e Espora”, “Notícias de Clã”, “Um”, “Percepções”, “Relações Humanas” e “Outras Serras” apresentam o trabalho de ruminação que transforma tempo e espaço em algo novo. Em *A Falta que Ama*, os vinte e nove poemas não possuem subtítulo. No total, esse volume possui 113 poemas cujos temas predominantes são a casa paterna, os personagens que compõem tal ambiente e a hereditariedade. No segundo livro, *Menino Antigo*, a fala infante retoma o lugar, revisita o passado escravocrata e a moral religiosa de modo contundente. São 126 poemas distribuídos em quatro subtítulos: “Pretérito mais que perfeito”, “Fazenda dos 12 Vinténs ou do Pontal”, “Repertório Urbano” e “O Pequeno e os Grandes”, sendo que este último subtítulo é composto por setenta e dois poemas. *Esquecer para Lembrar* é o volume mais extenso, possui 201 poemas, subdivididos em dez partes: “Intimação”, poema prefácio, “Bens de Raiz”, “Fazenda dos 12 Vinténs ou do Pontal e Terra em Redor”, “Morar Nesta Casa”, “Notícias de Clã”, “O Menino e os Grandes”, “Repertório Urbano”, “Primeiro Colégio”,

“Fria Friburgo” e “Mocidade Solta”. Nota-se que o último volume, que compreende também parte da adolescência nos internatos, ausente nos dois primeiros, contém três títulos muito próximos aos títulos dos outros dois volumes como forma de complementar e dar continuidade ao conjunto poético por meio do retorno à casa e às relações de dívida (“Morar” e “Morar Nesta Casa”, “Fazenda dos 12 Vinténs ou do Pontal” e “Fazenda dos 12 Vinténs ou do Pontal e Terra em Redor” e “O Pequeno e os Grandes” e “O Menino e os Grandes”). A particularidade da trilogia memorialista consiste no fato de que sua poética não é familiar, na medida em que ressurgue como presente na linguagem do menino e, ao contrário de “Infância”, o prosaísmo e o verso livre não se fazem presentes como modo de harmonizar o “solo de sua viagem”, mas propõem a problemática da subjetividade em meio à torrente de fatos exteriores movimentados por sentimentos íntimos.

1.2. A subjetividade cindida pela temporalidade

Para complementar o entendimento geral dos *Boitempos* e principalmente sua complexa relação subjetiva e temporal, faremos inicialmente a articulação de alguns poemas importantes para a compreensão dos três livros com os conceitos teóricos que adotamos para explicitar a relação entre o autor, o nome e a assinatura. Utilizaremos os primeiros poemas de cada livro e a seguir, no próximo subitem, dos últimos. Esse caminho se realiza por dois motivos: primeiramente com o intuito de tornar mais firme o solo das reflexões sobre a culpa e a retórica confessional dos dois próximos capítulos, pois averiguamos que tanto a subjetividade como o sentimento de culpa nascem no próprio texto que os atesta e os reproduz, são estruturais pelo fato de a confissão impossibilitar algum modo de “redenção”. Quando o texto poético expressa as cenas constantes de reiteração do meio familiar e do ambiente do entorno, atesta o distanciamento e a perda, e a partir desse acontecimento, ou ao mesmo tempo, o que se estabelece é o eu estilhaçado, em cacos, cujo desajuste se intensifica à medida que o mundo extinto/recriado condena-o pelo fracasso nas relações familiares, no

trato com a terra e ainda nos internatos. Fracasso que, confessado, distancia a possibilidade de conciliação e dá continuidade à expressão da culpa e da desculpa, produzindo uma “mais valia”, produzindo mais texto poético. O segundo motivo ocorre porque os livros apresentam a trajetória de introdução e conclusão, logo, a pontuação dos poemas iniciais e finais são importantes para a interpretação. Entre a análise das partes iniciais e finais, interpretaremos outros poemas de cada livro para apresentar de que modo o que se anunciou no “prefácio” se dá no desenvolvimento dos livros.

Os poemas de abertura determinam tanto a estrutura empreendida quanto o movimento pretendido. A estrutura da escrita acontece como envio, como destinação sem endereço que, no entanto, é arquivada e assinada, e cuja assinatura atesta a ausência do portador do nome, seu distanciamento a ser significado e interpretado como articulação da proposta estética a se realizar. Segundo Derrida em *O Cartão-Postal: de Sócrates a Freud e além*, escrevemos sobre um suporte a ser enviado e cada letra promove já o distanciamento de si: “a partir do momento em que, instantaneamente, o primeiro traço de uma letra se divide e deve suportar a partição para identificar-se, há apenas cartões-postais, pedaços anônimos e sem domicílio fixo” (p.63). No momento do envio, não há destinatário a não ser o outro que se articula na escrita por meio da “introjeção” (conceito teórico próximo ao conceito também derridiano de iterabilidade):

quem escreve deve se perguntar o que lhe pedem para escrever, então ele escreve ditado por algum destinatário (...) 'algum destinatário' acaba, portanto, à medida que a abordagem, a aproximação, a apropriação, a “introjeção” progridem, por não poder pedir mais nada que não seja soprado por mim. Tudo se corrompe assim, há apenas espelho, não mais imagem, eles não se vêem mais. (p. 162-163).

Movimento de rememoração complexo em que o trabalho com o eu e com o menino é negociado com o tempo num retorno impossível, mas perseguido, prometido, que mais dispersa do que reúne. Esse processo — um-no-outro — é determinado a partir da subjetividade e torna-a o lugar em que as temporalidades são negociadas sem a presença

plena de qualquer identidade. Movimento que remete o discurso para além dele, para seus “imponderáveis”. Nesse espaço, percebemos o trabalho com os sentimentos recalçados que despontam no presente do ato da escritura.

As memórias poéticas são o suporte da confissão culpada que dispersa a subjetividade ao invés de identificá-la. O texto do itabirano negocia passado, presente e futuro e ainda a subjetividade que passa a ser o filtro reformulador daquilo que deseja transportar para a folha em branco. Provoca a desarticulação da subjetividade poética, centrada a partir da “agoridade” que determina o passado e o futuro a partir de si. Na dispersão da identidade, provocada pela temporalidade instável, a confissão que poderia proporcionar o retorno ao estado de “inocência”, não se realiza, pois o retorno perseguido é impossível.

Como forma de indicar essa “mecânica”, observamos que a trilogia memorialista traz, no início, a configuração que mostrará ao leitor a trajetória empreendida, o projeto da escrita. O eu do texto vai apresentar, nas primeiras linhas, o mecanismo de seu trabalho, o jogo entre o eu como sujeito e como objeto. O subtítulo *Caminhar de costas*, da primeira parte de *Boitempo*, poderia ser o principal, compreendendo todos os outros encontrados nesse primeiro livro. O trabalho de “caminhar de costas” seria aquele adotado na composição de todos os poemas das oito partes seguintes. A reconstrução e a reflexão da vida pretérita pela via poética marcam-se por oscilações e descontinuidades do sujeito lírico, ressaltando o caráter mutável do objeto. As estratégias de composição da lírica *gauche* se fazem presentes nas descrições do ambiente e dos acontecimentos, apresentando questionamentos que determinam o olhar sobre o meio e sobre si, selecionando, eliminando, ampliando ou minimizando os fatos poéticos.

Dentro desta perspectiva, podemos afirmar que quando o autor decide narrar sua vida, o que se coloca primeiramente em tal campo formado pela heterogeneidade não é

aquele sujeito que vivenciou tais experiências, mas sim sua relação com o nome próprio, com o nome que lhe é dado (SISCAR, 2000, 160-186). Nesse momento, percebemos por meio da poética dos *Boitempos*, que o nome pertence a um outro, um nome do outro em si. Descoberta que Conduz o leitor e analista a pensar nessa constituição como forma de suplementação do significado da escrita e leitura na medida em que revelam o jogo de dissolução dos contornos do sujeito poético. É então que se inicia o processo lírico na articulação dos “eus” que repentinamente caracteriza a representação do pensamento que se move por questionamentos acerca da própria origem e constituição. Percebemos também que se não é possível a identidade única centrada na subjetividade nascida na trama poética, torna-se também impossível que a identidade do autor seja a do personagem.

A estrutura do texto memorialista intenta apresentar uma síntese do vasto mundo poético partindo da relação que estabelece com o nome que carrega uma tensão, um conjunto de experiências pessoais pertencentes ao personagem criado na escritura e que carrega essa tensão, pois

Sua poética é marcadamente autobiográfica, memorialística, constituindo-se quase uma grande narrativa de verso de experiências pessoais, experiências essas que percorrem o longo caminho de 85 anos bem vividos. (MALARD, 2005, p. 12-13)

O trabalho artístico recebe o crivo da rememoração que desarticula a poética e a deixa turva, ao mesmo tempo em que a revela por meio desse processo.

Os primeiros poemas de cada um dos *Boitempos* funcionam como prefácio e nos dão uma advertência. Isso se dá na medida em que colocam a escrita como processo de constituição do texto subjetivo, ou seja, colocam como tema o problema da inexatidão de tal escritura, do preenchimento de vazios que compõem o ato. Recriam um sujeito delimitado pelo texto que aparece como uma das faces da persona do autor, como pacto, “é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa

do livro” (LE JEUNE, 2008, p.26). O texto das memórias possui regras e organizações próprias e o sujeito da escrita não se confunde com a pessoa do autor, pois

um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso. (LE JEUNE, 2008, p. 23)

O poema-prefácio que abre o primeiro livro da trilogia proposta na introdução nos orienta rumo às considerações do eu poético como “resumo de existido”:

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 tudo é moído
no almofariz do ouro
onde é tudo moído
no almofariz do ouro:
uma Europa, um museu,
o projeto amar,
o conclusivo silêncio. (ANDRADE, 1973, p. 7)

O título “In Memória” faz referência ao projeto escritural de morte daquele que escreve e dá lugar ao texto, morte como metamorfose. O jogo de sonoridade proporcionado pela paronomásia (elipses / psius, transparência / trânsito) assim como o significado dos vocábulos, precários e evanescentes (incorpórea, transparência), reafirmam a proposta de reconstituição sem garantia de totalidade. Assim como as sílabas, ou as palavras, quando

inseridas em outros agrupamentos, ou contextos, adquirem novo sentido, aquele reconstituído de acordo com o desejo atual do sujeito escrevente, as memórias também vão se fazer a partir da necessidade do eu do texto em seu presente. No espelho da escritura, o escritor reconhece-se como outro na tentativa de auto-determinação que busca, nas imagens da infância, o reconhecimento de si.

O terceiro verso, na aliteração do fonema /s/ assinala a inconstância e a imaterialidade da escrita sem limites definidos, assim como o jogo de palavras “faz-se, desfaz-se, faz-se”. Existe certa impessoalidade naquilo que se está apresentando, pois uma incorpórea face é feita, sem a referência a quem a tenta construir. O trabalho de rememoração é resumido no movimento rítmico de rapidez e dissolução que os versos curtos sugerem, traduzindo que o espaço pretérito não poderá ser retomado. Há o distanciamento do sujeito em relação ao trabalho da escrita, que se constrói sozinha, sem o “pai”, e ao mesmo tempo, e talvez por isso mesmo, sem um final previsível ou desejado, já que, “subitamente”, inesperadamente, o movimento perpassa o não concreto e torna-se incomensurável, “vara / o bloqueio da terra”. Cada parte do contar poético experimenta sua modificação além da modificação geral ocasionada por cada tema inserido no contexto das memórias. Tal movimento de tentativa de reunião de si mesmo provoca o trabalho de reconhecimento infinito na medida em que nunca se realizará, só se fazendo *a posteriori* como rastro². O rastro estabelece que na escrita para que algo se estabeleça é preciso

² No processo complexo de interiorização do nome realizado pelo texto, desenvolveremos aqui uma análise ligada ao conceito de memória principalmente influenciada pelos estudos que Derrida faz sobre o pensamento de Freud, em *A Escritura e a Diferença*, a respeito da constituição da psique humana. Segundo o autor francês, Freud é quem primeiramente apresenta a memória de uma forma não fisiológica. Ele a descreve psiquicamente e determina sua formação a partir do rastro mnésico proveniente da repetição de experiências. É um processo complexo que consiste na atuação de um conjunto de forças diferenciais produzidas por meio da percepção e de acordo com a excitação. Desse processo a resultante será o rastro mnésico. Cada uma das forças, sozinha, não significa nada, mas em relação a outras produz o sentido que formará o rastro. Este consiste na marca provisória, que também estará em relação a outras marcas, para a inscrição de um novo rastro na memória, e assim sucessivamente. A representação psíquica de Freud para a memória é descrita por Derrida como a resistência que provocaria a abertura ao arrombamento do rastro. Tal acontecimento se daria da seguinte forma: um conjunto de forças diferenciais provenientes de experiências vividas provocaria o arrombamento, a abertura de um caminho por onde o rastro se inscreveria, rastro como resultante da relação diferencial.

primeiramente o seu rastro, que corre o risco de desaparecer posteriormente para que outro tome o seu lugar. A realidade do texto memorialista consiste em seu rastro,

Ele é, com efeito, contraditório e inadmissível na lógica da identidade. O rastro não é somente desaparecimento da origem, ele quer dizer (...) que a origem sequer desapareceu, que nunca foi constituída a não ser retrospectivamente por uma não-origem, o rastro, transformado assim em origem da origem. (DERRIDA *apud* NASCIMENTO, 2001, p. 141)

Os conceitos teóricos de Derrida sobre a constituição da escritura literária, ou para uma “ciência da escrita”, propõem aspectos que identificamos na poética das memórias e no processo de reconstituição do tempo pretérito. Como nestas o sujeito é heterogêneo, e

Qualquer inscrição na psique já supõe um rastro, que poderá ser apagado. Sua condição de existência é ser negociador de forças diferenciais sempre, para que outro rastro possa existir. Aquilo que está sendo inscrito passa a ser então o próprio rastro, fazendo-se e refazendo-se sempre, a cada nova experiência. Por isso é impossível nos remetermos a uma origem, pois esta é renovada a cada negociação do rastro. A consciência do indivíduo, antes tida como principal parte do psíquico, é então observada como um de seus constituintes e não mais seu universo total. Ela passa a ser vista como parte do conjunto, como uma de suas galáxias, perdendo o *status* anterior e inovando a conceituabilidade temporal. Os conceitos de temporalidade determinavam que a consciência era dada a partir da noção do presente. Toda a percepção era entendida como formada apenas por aquilo que acontece no presente, e dele se estenderia, à frente, o futuro e, atrás, o passado, ambos ausentes porque seus acontecimentos não estariam presentificados ao ser na forma de presença. Entretanto, não há como garantir uma forma de consciência que possua a realidade do vivido no presente, que possa apreendê-la em sua originalidade. Só podemos, ao contrário, questionar tal fato na medida em que só conseguimos perceber aquilo que nos faculta significar, o que torna o presente e a sua realidade fatores simbólicos. Além disso, como já percebemos no tocante à formação do rastro, há uma série de elementos agindo nessa empresa, elementos que não se separam e só têm importância em relação a outros. Poderíamos citar, na ordem do psíquico, agentes como: a memória, o inconsciente, a consciência e o pré-consciente, assim como a formação do sentido e do rastro, como resultante da organização desses elementos. Tudo estaria ainda se relacionando, em diferença, com o social e o meio natural. Graças ao fato de não podermos voltar a um estágio anterior puro é que conseguimos elaborar novas formulações a respeito da vida, sempre renovada. Caminho aberto como o resultado provisório de forças atuando infinitamente e de forma diferencial. A repetição em diferença provocada pela excitação causada pelo contato com o meio é a responsável pelo acontecimento do rastro. O rastro só se transforma em marca mnésica por meio da repetição em diferença e da forma da excitação. A inscrição do rastro é proporcionada pela diversidade de forças. A constituição do sujeito, da psique e, portanto, da memória, tudo de forma imbricada, funciona como uma máquina e forma aquilo que chamamos traço. Entendemos por traço aquilo que deixa a marca no indivíduo, mas que pode ser apagada, e rastro como um vestígio, um caminho aberto que traça sua via para necessariamente se apagar, o que é a condição de sua existência. O rastro nunca será sentido como presente à consciência, mas na condição de dar abertura para um acontecimento que ainda está se fazendo, que ainda está por vir, o traço. Essa explicação nos serve no sentido de que um rastro existe para ser apagado para que um novo rastro se instale, também para ser apagado. Rastro da escrita que em cada releitura promove novo significado. Cada movimento rememorativo registrado está sobre um rastro antes presente e que deixou seu rastro. Rastro do rastro, a poética das memórias é sempre renovada e desdobra-se de forma criativa de acordo com a proposta estética que o autor deseja construir, de acordo com aquilo que move o texto: o retorno ao tempo mítico da origem. Affonso Romano de Sant’Anna aproxima-se dessa idéia quando afirma, “Na poesia drummondiana ocorre exatamente a eliminação das categorias temporais pela fusão de todas elas numa duração única. Atinge o estado de contemplação que mescla o antes e o depois, o espaço presente e o espaço ausente” (SANT’ANNA, 1977, p. 172).

move-se pelas temporalidades, só poderá compor uma “incorpórea face” e nunca um sujeito pleno, completo, mas algo sempre inacabado e pronto a se fazer e refazer. Para recompor a identidade, o texto articula o eu atual, o “menino antigo” e aquele que surge na escritura. A descrição de si a partir da escrita do maior número possível de experiências que estabelece a partir do contato com a existência pretérita surge como tentativa de totalização, como modo de “esgotar” a subjetividade, de esvaziá-la da problemática que carrega: a impossibilidade do retorno. Todo o esforço da produção acaba por ampliar o conceito do fazer poético, que se torna a ficção da verdade textual que consiste no despedaçamento: outro texto passa a ser definido e possui a própria “realidade”, seu próprio drama.

O projeto de escrita das memórias, num primeiro momento, busca a expressão da percepção do ambiente itabirano da infância motivada pela descrição objetivo-narrativa que se dá quando o texto utiliza-se de uma linguagem direta, descritiva. Entretanto, o que percebemos, e é de grande valia, é que o ritmo e a carga das palavras invertem a forma de expressão que passa a outro plano, um plano subjetivo que carrega considerações a respeito da finitude e do sentimento de dissolução e perda. A linguagem volta-se para a expressão da subjetividade quando um objeto ou acontecimento perturba a cena, que deixa de ser mera descrição. Processo que produz a tensão determinante para as reflexões empreendidas no trabalho que realizaremos. É o que ocorre no poema “Estrada”, em que a cena da vida dos tropeiros delineia o sentimento de solidão do eu lírico:

O cavalo sabe todos os caminhos,
o cavaleiro não.

A trompa
eco no azul longe
e no peito do viajante perdido.
Afim os homens se encontram,
ninguém na terra é sozinho.

Caçadores chegam em festa
barbas faíscam ao sol
entre veados mortos

e ladridos.

O braço aponta o rumo
o braço goza a turbação.
Oi neto de boiadeiros
oi filho de fazendeiros
que nem sabes teus carreiros!
Que mais sabes?

Foge o tropel da trompa na poeira.
Tudo na terra é sozinho. (ANDRADE, 1973, p. 60)

No plano abstrato, percebemos o sentimento de pertencimento e separação, um sendo o oposto direto do outro. O primeiro é evocado pela segunda e terceira estrofes, em contraste com a quarta e quinta, que propõem a inaptidão e o isolamento. O ritmo se torna intenso pela falta de pontuação e pelos versos curtos, apresentando a movimentação dos cavaleiros, a alegria do encontro e do sentimento de pertencimento que trazem a genealogia, assim como o aspecto pessoal complementado pelos substantivos “neto” e “filho”. É quando o poema passa a outro plano e os contornos do ambiente descrito se perdem. O estado de ânimo se modifica e desloca-se para o sujeito lírico que se revela e se desoculta, no presente. O mundo anterior é dissolvido na “poeira” e o personagem sem “carreiros”, na repetição da cena, é o diferente e por isso sua própria solidão se generaliza e contamina tudo, “Tudo na terra é sozinho”. O poema que inicia com certa “objetividade”, na representação do encontro expressa as contradições essenciais (“ninguém na terra é sozinho” e “Tudo na terra é sozinho”), que desviam o “rumo” da leitura. Se a chegada dos viajantes, num primeiro momento, identificou a subjetividade lírica e estabeleceu o ambiente campestre como “seu lugar”, a ausência dos cavaleiros reposicionou-a no silêncio e na solidão do presente da escrita.

A leitura dos poemas memorialistas, diferentemente dos outros livros, nos incita a construir a história do sujeito textual por meio dos signos entrelaçados que caracterizam os personagens pitorescos da cidade natal. A descrição dos comportamentos desvela o contexto

das vivências do “menino antigo”. Ao recriar os personagens da infância, o autor ilumina o cenário provinciano assinalando os “desvios” de conduta, os comportamentos amorais com os quais negociou a individualidade.

As personas aparecem num tom de objetividade que busca a crítica descritiva, fato que podemos observar na fala do “presidente da Câmara” em “Cautela”: “O presidente tesoureiro do ouro em pó / tributo do povo a regência trina / vê lá se vai abrir sessão. / Presida quem quiser, / que esse ouro aqui ladrão nenhum vai roubar”, em que coloca o poder político arbitrário; de “Cafas-Leão”: o terrível personagem das histórias contadas pelo pai em “Didática”, “Cafas-Leão é terrível. Come um boi / no almoço, uma boiada no jantar. / Seu arroto fulmina; sua bota / esmaga distraídos no caminho”, que denuncia o sentimento de medo estimulado pelas histórias narradas pelo pai; da estranha que vaga na noite em “Mulher vestida de Homem”: “Dizem que à noite Márgara passeia / vestida de homem da cabeça aos pés. Vai de terno preto, de chapéu de lebre / na cabeça enterrado, assume o ser diverso que nela se esconde”, que apresenta a diversidade sexual; ou do delegado em “O doutor ausente”: “Nosso delegado / não é de prender. / Prefere, sossegado, / ler. / (...) A estante, a garrafa semi-oculta, / a cavalgada dos possíveis impossíveis. / Matou! Roubou! Defloramento... / Deixa pra lá.”, em que também denuncia a ineficiência da instituição.

A caracterização dos personagens principais da genealogia, como o avô e o pai, quase sempre é expressa por meio de suas falas e ações que no drama existencial se voltam para o sujeito escrevente e provocam seu reposicionamento:

calçar botina apertada
 ir à missa, que preguiça
 (...)
 Manhã que prometia caramujos
 músicos
 mágicos
 maduros sabores
 de tato, barco de leituras
 secretas sereias...
 apodrecida

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

Ó Coronel, vem bater,
vem ensinar a viver
a exata forma de vida. (p. 95)

O prazer pueril expresso pela aliteração do “m” assinala o ritmo e dá dinamismo ao poema, assim como a aliteração do “s”, que conota vivacidade e prazer. Estratégias que propõem o olhar irônico e tentam se distanciar dos imperativos familiares por meio da desqualificação comparativa. Atestam a satisfação de um espaço (o mundo de sonhos infantis) e o tédio (estar na igreja ouvindo a missa) provocado por outro. A atitude de agressividade do pai, presente nas memórias como figura rígida que não se abre, estabelece o lugar social rigoroso ocupado por ele na origem e no destino do sujeito lírico, contextualizando o círculo de intimidação em que a reflexão erige.

“Gesto e Palavra” indica o caminho de interpretação, pois determina as características do personagem paterno e a função que exerce: função castradora da voz que prescreve comportamentos. A voz do personagem-menino introduzida nesse poema coloca sua condição no meio familiar e confirma o pacto de identificação entre o “menino antigo”, o “narrador” e o escritor. Atesta e rearticula também a latente tensão na relação com o pai que faz com que o rememorar não seja um processo nostálgico, mas que traz, cada vez mais, conflitos, obstáculos que reproduzem o obstáculo que é o sentimento de isolamento em relação à origem.

A *gaucherie* do comportamento diante das leis paternas, mineiras, sociais, políticas, literárias e religiosas, expressa o olhar do sujeito que não se habitua à transmissão de tradições embasadas em conhecimentos “sólidos e duráveis”, por isso questiona-as e por isso construiu a própria “personalidade”. Essa poesia, marcada por uma profecia, caminha sob seu termo, caminha “torta”, oscilatória. Mas nem por isso deixa de garantir um caráter lírico-

especulativo. O questionamento é mais dos afetos do que da via racional, apesar da tentativa da linguagem em ser objetiva. Movimento que apresenta a tensão com a hereditariedade e reafirma o projeto da escrita poética do passado inserido no presente contínuo, pois a relação eu/pai continua imutável, mesmo depois de tantas mudanças temporais. Veremos esse aspecto mais detidamente no capítulo seguinte.

Também no curto poema “Liquidação”, ainda no primeiro livro, apesar de escrito em terceira pessoa, na voz passiva, orientando ao distanciamento, percebemos nos versos a interioridade do sentimento que não visa o efeito objetivo da descrição da casa buscado pela estrutura de citação:

A casa foi vendida com todas as lembranças
 todos os móveis todos os pesadelos
 todos os pecados cometidos ou em vias de cometer
 a casa foi vendida com seu bater de portas
 com seu vento encanado sua vista do mundo
 seus imponderáveis
 por vinte, vinte contos (1973, p. 49)

A ausência de pontuação nos seis versos garante o ritmo acelerado da percepção que não deseja a descrição de cunho lírico, podendo esquivar-se do sentimento despertado pela aniquilação. A vírgula no último verso é o único momento de pausa que induz à reflexão, traz à tona a “realidade” do fato da perda por meio do valor monetário de tudo o que esteve presente ali. O conteúdo dos versos inverte o que a forma pretende, pois apesar de retornar à “realidade” no fim, o poema não apresenta os contornos da casa, nem suas partes. A falta de nitidez se estabelece por meio da complexidade de sentimentos: da “lembrança”, dos “pesadelos”, dos “pecados” cometidos e não cometidos. O elemento sonoro do “bater de portas” e o “vento encanado” remetem à realidade temporal da cotidianidade perdida. A casa torna-se emblema da perda proporcionada pela passagem do tempo. O poema articula o “objetivo”, a casa e seu valor monetário com o subjetivo, tudo aquilo que pertence ao

sistema de valores do eu lírico e que, negativos ou não, não entram em tal negociação, não podem ser negociados, pois o que contém é incomensurável. É a confissão daquele que se afastou e permitiu a deterioração dos emblemas de identificação e herança no par desaparecimento/reaparecimento, o retorno a si do retorno do processo de perda e resgate.

O valor persuasivo dos poemas-prefácio, em relação aos livros que abrem, está relacionado ao modo de leitura que encerram. Trazem os contornos do lugar e da condição do sujeito lírico diante dos acontecimentos. A relação entre as figuras da escrita é movida pelas referências que indicam o sujeito lírico e o ambiente em que se encontra. Esse ambiente projeta a subjetividade para além dos seus limites: em direção à descoberta e à revelação que trazem a pulsão de um “sem lugar”, o desejo de retorno que encontra a barreira do tempo e por isso dificulta a reconciliação com o passado. No poema que abre *Menino antigo*, percebemos a indeterminação como resultado da busca de significação, assim como o processo temporal, complexo e suplementar ao sujeito:

No Hotel dos Viajantes se hospeda
incógnito.
Lá não é ele, é um mais-tarde
sem direito de usar a semelhança.
Não sai para rever, sai para ver
o tempo futuro
que secou as esponjeiras
e ergueu pirâmides de ferro em pó
onde uma serra, uma serra, uma clã, um menino
literalmente desapareceram
e surgem equipamentos eletrônicos
Está filmando
seu depois.
(...)
A câmara
olha muito olha mais
e capta a inexistência abismal
definitiva / infinita. (974, p. 3)

Em “Documentário” percebemos a “perda de entusiasmo” em relação ao poema-prefácio anterior. Não há mais o desejo de reconstituição, este verifica-se irrealizável. O

projeto inicial se modificou “subitamente”. O eu lírico se movimenta entre os acontecimentos, uma grande movimentação está contida no poema que afirma a desintegração. Os termos “incógnito”, “mais tarde”, “sem direito de usar a semelhança”, “tempo futuro”, “desapareceram”, “abismal” conotam o distanciamento de tudo o que era conhecido. A modernidade, o tempo, “literalmente” fizeram desaparecer o menino, sua genealogia e seu habitat, nada mais resta, o tempo dissolveu tudo. Isso ocorre porque nos *Boitempos*, a recordação e a tentativa de repetição da experiência não retomam um ponto passado na linha do tempo, pois nem a linha nem o ponto estão lá.

Não há possibilidade de definição, o texto só pode marcar a “passagem” para a via poética das impressões provocadas pela perda. A metáfora do “hotel” é empregada para descrever o espaço também dinâmico, sem fixidez interna no qual os sujeitos habitam temporariamente. É o lugar alheio e, ao mesmo tempo, que pertence ao viajante momentaneamente. A separação do adjetivo “incógnito” em único verso dá a importância do seu significado, porque a subjetividade não é somente desconhecida em relação aos demais, mas em relação a si mesmo, e por isso não sai para “rever”, e sim para “ver” esse futuro. O menino e o “velho” estão enxergando o “novo” ao mesmo tempo, pois o tempo é paradoxal: não é a sucessão de tempos, mas a irrupção constante de “tempos”. Um acontecimento poético único e imprevisível que se constitui por uma mecânica em que não há origem nem centro organizador e em que cada constituinte da experiência influencia o outro, cada um sendo responsável pela formação do outro.

A “inexistência abismal” garante a reatualização do sujeito lírico, compõe a contemporaneidade das experiências do “menino antigo” como *se-fazendo*, como forma de auto-constituição pela repetição na diversidade inaugurada pela variante de espaços e situações descritas que desencadeiam os processos “objetivo-subjetivos”. Uma agoridade sempre dada como a ser inaugurada como originária, ao mesmo tempo em que nega tal

condição no momento em que passa a significar a interioridade a partir da exterioridade. Acontecimento que ao invés do *ser ou não ser*, formaria um ser não sendo a partir de si, do sendo em si, diferenciando-se pela ausência de semelhança que a escrita poderá comportar. Esse aspecto torna cada vez mais distante a possibilidade de redenção para o texto autobiográfico-confessional, pois a culpa pelo isolamento em relação à hereditariedade reproduz-se na distância cada vez maior que o texto estabelece em relação àquele que iniciou o texto, produzindo um novo acontecimento, um novo remorso.

No espaço do hotel, lugar exteriormente estático, mas internamente dinâmico, o sujeito terá que se adaptar. É o ambiente estranho no qual é preciso renegociar as experiências através do contato constante com o novo, o diferente trazido pela escrita. Da mesma forma se dá o processo de inscrição do rastro. Uma nova experiência estabelece novas negociações que vão gerá-lo. O hotel surge como espaço sem fronteiras, *topos* do desconforto, lugar de novas experiências e de desfamiliaridade, assim como o texto memorialista é para o escrevente, pois remarca o impasse e a impossibilidade, a culpa que não pode ser resolvida e que restabelece a condição do sujeito como endividado.

A metáfora do hotel como leitura do espaço textual que significa a heterogeneidade do personagem *gauche* reforça o caráter de inevitabilidade da presença da subjetividade cindida a partir da qual o personagem se escreve, ou se confessa liricamente.

Dessa forma, podemos dizer que não há previsão do acontecimento poético, pois não existe um texto na folha de papel como transcrição de outro texto interior ou inconsciente. A própria existência da poética autobiográfica implica modificação da escritura, pois o sujeito, ao descrever o mundo rural da antiga Itabira de sua própria criação, coloca a si como ponto de ruptura com esse mundo e com a nova realidade por ele inaugurada.

A proposta de abertura nos indica que nas páginas seguintes o leitor não vai encontrar um passado de experiências pueris, ou do tempo remoto trazido para o presente e

transposto no papel, mas a escrita que vai além de si mesma apresentando o acontecimento inexorável. Escrita não confiável, “palavra cortada / na primeira sílaba” (ANDRADE, 1973, p. 155), carregada de surpresas e perigos: “Era todo o passado / presente presidente / na polpa do futuro / acuando-te no beco” (p. 179), trazendo o indesejável, o que foi recalcado, para renegociação de culpas ou injustiças cometidas. O passado é expresso dentro do presente que está em processo de escritura, um presente sob o olhar do adulto que caminha, avalia, narra, e, por isso, está sujeito a toda forma de interpretação, de julgamento e confissão. Processo que abre possibilidade de renegociação, que a promete, mas a promessa não se realiza porque o espaço híbrido de descoberta dá-se sem a presença do caminho linear.

A composição das poesias força um trabalho de preenchimento na tentativa de conciliação das partes que o indivíduo consegue reunir. Nesse trabalho, a utilização das várias vozes possibilita que o sujeito lírico habite vários espaços e transite livremente pela obra poética. Isso acontece na medida em que o caminhar tem à sua frente o fim, a morte: “Falta pouco para o mundo acabar (...) Agora que ele estava principiando / a confessar / na bruma seu semblante e melodia” (p. 176). É então necessário ser dinâmico e contar todos os fatos presentes na memória, complementando-os, num trabalho arqueológico.

Apesar de a maioria da crítica defender que os *Boitempos* conservam muitas marcas da prosa pelo tom narrativo e coloquial, percebemos que este é um recurso de orientação da leitura que tenta tornar oblíquos os temas íntimos que refletem. A dicção que se “mascara” e desvia a linguagem autocêntrica, disfarça a presença do “eu íntimo”, o que não a torna impessoal, nem “relegado[a] à exterioridade de uma moral de fábula” (MERQUIOR, 1997, p.65). Apesar de alguns poemas apresentarem essa estrutura, todavia a obra não deve ser reduzida a isso. A emotividade é expressa ora em sua opacidade, ora nas relações que estabelece com o mundo externo, pois essa é sua realidade, é a realidade do projeto estético.

Ao descrever os ambientes, a subjetividade lírica se realiza e impõe sua marca, caracteriza-se a partir desse outro que surge na tensão entre a passagem do objetivo para o subjetivo. O lirismo nasce então do entrelaçamento que o texto faz prevalecer e do momento da tensão que essa ruptura estabelece.

Os sistemas simbólicos que expressam as considerações do eu lírico (a relação com a finitude por meio do sentimento de dissolução dos objetos, a busca de raízes perdidas no tempo, o sentimento de desconhecido) garantem a presença do sujeito desajustado que deixa de ser contingente e passa a ser essencial e recorrente. Desse modo, fatores como presença e perda aparecem na poética por meio da inversão promovida pelas antíteses (como no poema já estudado “Estrada”, na antítese pertencimento/solidão) que desconstruem a realidade primeira instalada no plano objetivo.

Enquanto os personagens da cidade da infância são expressos em tom de ironia e distanciamento, sem a presença de um lirismo marcante, como personagens periféricas na autobiografia poética dos *Boitempos*, ocorre que, nas composições em que o sujeito se volta para o ambiente da casa da infância, a poesia exibe um mundo singular indizível fora do contexto literário. A caracterização dos espaços não só desperta a imagem na escrita, mas garante o seu retorno, sua presença persistente, imediatamente acessível, assim como os afetos despertados por essa rememoração:

Por que este nome, ao sol? Tudo escurece
de súbito na casa. Estou sem olhos.
Aqui decerto guardam-se guardados
sem forma, sem sentido. É quarto feito
pensadamente para me intrigar.
O que nele se põe assume outra matéria
e nunca mais regressa ao que era antes.
Eu mesmo, se transponho
o umbral enigmático,
fico outro ser, de mim desconhecido.
(...)
O quarto escuro em mim habita. Sou
o quarto escuro. Sem lucarna.
Sem óculo. Os antigos

condenam-me a essa forma de castigo. (ANDRADE, 1974, p.104)

O questionamento inicial traz consigo o contraste entre a iluminação e a escuridão que parte do “quarto escuro” e contamina o ambiente da casa. O quarto é metáfora do sujeito e também produz o efeito de metonímia. Metáfora porque no decorrer dos versos este cômodo torna-se a representação do eu lírico por substituição. Efeito metonímico porque o menino, ao habitá-lo, torna-se parte constitutiva, um está contido no outro. O processo poético expressa o nível da reflexão que busca o autoconhecimento que, entretanto, se encontra “enigmático”, no “umbral”, como “forma de castigo”, de condenação. A subjetividade encontra-se no ambiente isolado, íntimo da casa que é posta como a história de sua experiência mais interior, como o diário poético. O aspecto momentâneo do acontecimento, “de súbito”, é estendido, e a relação sujeito/objeto torna-se metamórfica, um modifica o outro num processo de mão dupla, apresentando a unidade entre o quarto e o menino. Não há autoconhecimento, o eu está “Sem lucarna. / Sem óculo” e condenado à busca infinita de si a partir da origem. No caminho de descoberta, que se reinicia a todo momento, as barreiras são reiteradas de novas formas e em novos contextos, contudo, encarnam os sentimentos no presente daquele que escreve.

A proposta dos livros focaliza a percepção de uma constante no retorno ao passado/presente: a problemática temporal presente na marca autobiográfica, memorialista. O estudo dos textos realiza a abertura dessa constante em uma gama de significações, trazendo outros pontos culminantes e decisivos para as interpretações, uma vez que apresentam o diálogo com as tradições mineiras da infância e os signos que compõem a negociação para a re-significação de acordo com o tema de cada poema no presente da escrita. A abordagem poética, por meio das metáforas, dá vazão ao efeito da marca confessional que retorna em todos os espaços. Assim, a escrita torna-se o lugar em que a persona poética desconstrói a unidade do sujeito que se realiza na heterogeneidade e se

apresentado ora como o narrador que descreve as experiências do menino que fora, ora como o próprio menino que observa o trabalho realizado *a posteriori*. O que podemos notar em “Primeiro conto”:

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

Ficou na folha a mancha
 de tinteiro entornado,
 mas tão esmaecida
 que nem mancha o papel.
 Quem decifra por baixo
 a letra do menino,
 agora que o homem sabe
 dizer o que não mais
 se oculta no seu peito. (p. 79)

Sem conseguir o trabalho final, acabado, o escritor tenta construir a si por meio do texto. Aqui, o processo da escrita do menino, demonstrado pela via poética da infância, o adulto acaba por concluir no próprio poema: o que “se oculta no peito” é transformado em poema e ao mesmo tempo em trabalho do eu ao construir as memórias. O contar “à maneira de sonho” assinala a desorganização com que carrega sua “verdade” que aparece no texto precoce tornando-o absurdo no tempo passado. A palavra “mancha” adquire outro sentido no quarto verso da última estrofe, transforma-se em presença do estilo do escritor, sua assinatura, a marca que permanece, ainda que esmaecida. A produtividade do processo escritural acontece no processo de metamorfose entre o “menino ambicioso” e o homem escrevente. Este último torna audível o que é ocultado, tenta escutar o segredo labiríntico que parte do menino, caminha em direção cambiante para o adulto que novamente reconhece-o. O poema estabelece a “origem” fantasmática, imaginária da produção literária

que — tão onírica quanto o poema — provém de expor aquilo que “não mais / se oculta no seu peito”.

A utilização de diferentes vozes na composição poética autobiográfica acontece como consequência do desejo de reconstrução do eu em busca do auto-conhecimento que a escrita promete. Encontramos ainda outras formas de máscaras que analisaremos nesse capítulo: a analogia com a figura literária de Robinson Crusoé no poema “Fim” e a utilização do personagem “José”.

A analogia com esses significantes alarga e complementa a interpretação, mas também inaugura uma nova realidade a partir das estratégias linguísticas. Pela via da poética autobiográfica, o texto drummondiano significa e subverte, ao mesmo tempo, o contrato de leitura aberto em *Alguma Poesia* na medida em que assume a inaptidão em relação aos assuntos do mundo e, ao mesmo tempo, afirma o desejo de identificação e de reconciliação com ele. A viagem ao inferno no livro de Dante — que nos remete tanto ao poema “No meio do caminho” quanto ao “Poema de sete faces”, já que em ambos a conotação se direciona para a problemática existencial de ordem “profética” ligadas à passagem, à condição de estar-no-mundo como impasse — apresenta uma forma de purificação em direção à eternidade. Podemos entender que a poesia drummondiana está relacionada ao modo de reflexão que constrói uma experiência, desde o início autobiográfica e confessional que culmina nos livros memorialistas.

Poema importante no tocante à estrutura da própria escrita memorialista, “Três compoteiras” revela tanto o olhar daquele que busca as vivências pretéritas, quanto o processo de reconstrução dessas vivências na escrita:

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

Não é para pôr doce

em nenhuma das três.
 Passou a hora de doce,
 não a das três compoteiras,
 e quero todas as três.

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

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

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

Essas três compoteiras,
 revejo-as alinhadas
 tinindo retinindo
 e varadas de sol
 mesmo apagado o sol
 mesmo sem compoteiras,
 mesmo sem mim a vê-las,
 na hora toda sol
 em que me fascinaram. (ANDRADE, 1974, p. 101-102)

O poema propõe um desejo impossível de retorno a algo que fascinava o menino antigo. O ritmo fluido do poema e a linguagem de caráter fantasioso acerca do desejo de reconstituição através do tempo propõem que a tarefa que se busca precisa, só poderá acontecer por meio da criação mágica. Das compoteiras não restou nada, “nem um caco”, à transitoriedade da matéria, dos objetos que estavam próximos à infância, liga-se à própria transitoriedade do sujeito. Mas a deterioração da matéria não fez morrer o desejo de vê-las acendendo “três fogueiras distintas”. E o poeta expressa que mesmo sem os objetos que provocariam sua *madeleine* e “mesmo apagado o sol” que resgataria o fascínio outrora

desencadeado, pode revê-las, pode recriá-las em outro tempo, produzindo “reflexos diferentes”. O processo de re-assimilação da subjetividade e dos objetos não ocorre por meio da analogia, mas pela relação de presença/ausência. A perda de um corresponde à perda do outro “mesmo sem compoteiras / mesmo sem mim a vê-las” e a restituição em diferença de um corresponde a do outro. O momento poético-lírico. A existência textual das memórias expressa o preenchimento do espaço deixado vazio pela destruição provocada pelo tempo. Complementando essa análise, cito a interpretação de Alcides Vilaça que vai ao encontro as nossas considerações e auxilia no entendimento do processo da escrita das memórias drummondianas,

mas a força do querer poético (“Quero três compoteiras”) é tão intensa que vai ao encontro de seu objeto e o encontra *mesmo* faltando tudo. Esse querer *mesmo assim*, esse querer *não obstante* não se prende a mais uma utopia, mas a uma percepção que se vale agora da materialidade da linguagem” (2006, p.122-123)

No terceiro e último livro, o título dialético *Esquecer para lembrar* nos guia para o fato da necessidade de distanciamento para composição das memórias. Título e poema-prefácio colocam o processo primeiro — ou o seu desejo — da constituição. *Esquecer para lembrar* abre-se com “Intimação”: “— 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), o desvio em relação à proposta inicial reafirma-se aqui. Não há o “resgate do passado”, mas as considerações do adulto que partem de seu presente. Diante da ordem de calar as lembranças, o eu que escreve se posiciona e justapõe as temporalidades para apresentar a identidade heterogênea que será expressa com as tensões que lhe são inerentes. A identificação em diferença irá compor o sujeito e a linguagem no tempo. No verso, “Com volúpia voltei a ser menino”, a “volúpia” é da criança no homem

maduro, do universo infante que está presente no sujeito atual, próximo da morte³. É um processo de repetição em diferença, de complexidade da estrutura e da expressividade na medida em que o menino antigo está presente no homem maduro, mas com os olhos do presente, fazendo com que nem o homem, nem o menino sejam os mesmos, mas um-noutro. O que garante modos de representação inesperados a cada um através da articulação literária.

Assim, os poemas não realizam o embelezamento da “cor local”, ou dos temas, o que de certa forma, deixa de ser o “atrativo” da lírica das memórias num primeiro momento. Consequentemente, esse fator impede o desvio do ponto principal do texto que é o modo como a subjetividade se configura nas zonas intersticiais estabelecidas, pelo efeito de tensão gerado pelo encontro da linguagem coloquial e objetiva com o subjetivismo lírico que expressa o ambiente íntimo e a emotividade, aparentemente, periféricos.

A produtividade do texto se encontra na forma com que o singular é inscrito na linguagem e quais as categorias se encadeiam para o trabalho de escritura da vida e do corpo. Nesse caso, a singularidade se expressa na mescla de estilos que estabelecem o fluxo da fala em períodos que se alternam, desequilibram a leitura, promovem a reflexão subjetiva num jogo de contrários que dificulta a primeira leitura. As evocações caminham para a problemática do estar-no-mundo, da reflexão filosófico-cultural em estreita relação com a finitude e o sentimento de solidão.

Tais características compõem a “cena poética” e se direcionam para a configuração do eu opaco que, entretanto, se deixa perceber por meio dos deslocamentos que a escrita poética permite. Um dos deslocamentos é o relativo aos espaços nos quais pode transitar dentro da cena literária, dentro do próprio espaço leitura. Assim como em *Em busca do tempo perdido*, o espaço leitura proporciona o espaço-individualidade, recria a identificação por meio da

³ A relação entre memória e morte, memória e proximidade da aniquilação é colocada por Eneida Maria de Souza em *Pedro Nava: o risco da memória*. Para a autora a rememoração é resistência à finitude da vida. O texto das memórias torna-se desafio à própria morte.

produção de mais significantes que na verdade tornam o movimento dispersivo, mas produtivo. Em *Introdução à semântica*, Julia Kristeva, ao estudar o tema “O Texto como Escritura-Leitura” recorre aos significados que o verbo “ler” possuía para os antigos, aos quais associa àqueles do verbo “escrever”:

O verbo “ler” tinha, para os antigos, uma significação que merece ser lembrada e valorizada, com vistas a uma compreensão da prática literária. “Ler” era também “recolher”, “colher”, “espíar”, “reconhecer os traços”, “tomar”, “roubar”. “Ler” denota, pois, uma particularização agressiva, uma apropriação ativa do outro. “Escrever” seria o “ler” convertido em produção, indústria: a escritura-leitura, a escritura paragramática seria a aspiração de uma agressividade e uma participação total. (KRISTEVA, 1974, p.98)

Podemos dizer que no poema “Fim”, o eu lírico acrescenta a sua experiência a do marinheiro, o que proporciona novas leituras de si mesmo e do próprio romance. Quando se coloca como o próprio Robinson, traz para a cena os atributos do personagem: a solidão, a desagregação social, a descoberta da individualidade, mas também o desejo de comunicação proporcionado pelo contato com o índio.

Por que dar fim a histórias?
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)

Nos primeiros versos, o questionamento nos remete ao título “Fim” e aparece tanto referente ao fim do período infante como ao término da publicação dos últimos volumes dos

quadrinhos intitulados *Tico-Tico* que acompanharam a infância do itabirano. O sujeito lírico se recorda, mas sem saber se pode dizer “eu”. Ele se rememora, mas a escrita o rememora também. Somente no meio do poema a subjetividade lírica desponta. O “aqui” designa o próprio texto e indica que este possui o alcance maior do que se pressupõe no início e a existência ficcional expressa o imperativo de presença por meio da realidade que inaugura. Os personagens da ficção romântica se estendem à ficção das memórias e estes sim, são os companheiros do eu lírico que, sem eles, se sente absolutamente solitário, é ficção da ficção. Os outros personagens, aqueles que vivem no entorno itabirano, somente “povoam” o lugar textual e não afetam o sujeito. O personagem Robinson Crusoé, desde o poema “Infância” de *Alguma Poesia*, é a metáfora do isolamento, da solidão. Entretanto, na primeira aparição do marinheiro inglês, a solidão do menino antigo se articulava com a individualidade moderna, pois o “sozinho menino entre mangueiras” não sabia, mas o sujeito da escrita sabe que sua história “da vida besta” “era mais bonita que a de Robinson Crusoé”. Já a solidão do personagem-menino e leitor do *Tico-Tico* era “florida” junto aos habitantes da ilha na foz do Orenoco e “para sempre”, não parecia poder chegar ao fim. Nas memórias, o sentimento muda: é o de total solidão. O pronome *ele* desdobra-se na figura do menino e do marinheiro, enquanto o *eu* “que estava aqui”, é o sujeito escritor e personagem do drama no presente da escritura que se prometia em “Infância”. A realidade do sujeito lírico hoje é a de alguém “sozinho na ilha povoada”, o *gauche* que não se insere no contexto em que vive, no texto memorialista.

A tendência de se apropriar do personagem Robinson Crusoé persegue as memórias principalmente quando apresenta a identidade cindida. Robinson também foi aquele que, entre escolher a profissão de advogado ou homem do mar em busca de aventuras e do desconhecido, prefere a segunda opção, decide-se pela descoberta, pelo não familiar; escolha que traz consigo, inevitavelmente, o isolamento em relação ao já conhecido.

Há ainda que observar, no tocante à estrutura da lírica, as relações com a questão do nome. Crusoé nomeia Sexta-Feira, o mote da expressividade do eu, para que o índio possa ser identificado em sua subjetividade, para que tenha lugar no caminho metafórico de auto-descoberta que o romance representa. Sexta-Feira é nomeado para ser dominado, para que o marinheiro consiga citá-lo, chamá-lo. Podemos observar esse processo em “Propriedade”, quando faz alusão ao espaço da ilha em que o naufrago tentou sobreviver e dominar para que tornasse seu mundo. Assim ocorre também com a presença simbólica do espaço rural pretérito:

O capim-jaraguá, o capim-gordura
recobrem a mina de ouro sem ouro.
Pastam 200 bestas novas de recria,
150 reses pisam o que foi
a vinha de 30 mil pés. O engenho
de serra, fantasma petrificado.
O moinho d'água mói o milho mói a hora mói
o fubá da vida. Fubá escorre dos dedos,
povilha amarelo os empadões de estrume
do curral. No espelho do córrego bailam
borboletas bêbadas de sol. Jabuticabeiras
carregadas esperam. No galho mais celeste
fujo da fazenda fujo da escola fujo
de mim
Sou encontrado 50 anos depois
naquela ilha do Atlântico próxima a foz do Orenoco.

(1974, p. 27)

Nos primeiros cinco versos a descrição da propriedade assemelha-se à citação documentária. Os verbos no presente, assim como a especificação dos tipos de capim e os números denotam o trabalho do observador *in loco*. Mas a objetividade inicial, tentativa de domínio do espaço e do texto por parte do observador, dá lugar à descrição afetiva que passa então a prevalecer na cena poética. A linguagem metafórica, “fantasma petrificado”,

“empadões de estrume”, e a aliteração (/m/ e /b/) dão continuidade à seqüência da descrição que não cumprem a objetivação da cena que apresenta o tempo “espacializado” na paisagem. O discurso lírico toma lugar, mudando a relação entre sujeito e objeto, que se tornam um-no-outro. A figura da árvore expressa o amadurecimento, a espera, e aparece como refúgio celeste que, no entanto, não evita o desejo de fuga, de ausência diante de tão desolada cena. A ilha se funde com a temporalidade (passado de mineradores, glória do fazendeiro criador de gado e aquele encontrado 50 anos depois) e associa-se ao sentimento de solidão do eu atual em consonância com a de Robinson Crusoé, pois a localização dada ao encontro de si mesmo é aquela em que supostamente o náufrago viveu por quase 30 anos. Nos versos “fujo da fazenda fujo da escola fujo / de mim”, a falta de pontuação nas duas primeiras orações, a repetição do verbo fugir, assim como o término do verso com tal verbo acentuam sua importância e significação. A fuga do ambiente é a fuga de si mesmo, pois o sujeito também é o ambiente e a fuga torna-se impossível. A metáfora da ilha assinala o processo de substituição, propõe a força do sentimento de solidão reafirmado como característico da persona *gauche* em função do seu sentimento de desajuste e de desolamento em relação ao mundo que o cercava e que foi dissolvido pelo tempo, afastando a hipótese do “re-encaixe” nesse mundo e produzindo mais texto.

O sentimento de desagregação torna-se o emblema da vida literária pretérita e presente. No entanto, tal sentimento não carrega os poemas do “gosto pela tristeza e solidão”, mas torna particular a linguagem que expõe as raízes agrário-imperiais. A problemática aqui não está voltada para os fatos da realidade itabirana, como se pode pensar num primeiro momento. Essa se constrói na representação do drama e é o pano de fundo para as articulações subjetivas, compõe a dimensão filosófica que articula o tempo como destruidor, que transforma tudo em pó. A figura do “pó” é frequente nos três livros memorialistas: “pirâmides de ferro em pó”, “onde tudo é moído”, “o presidente tesoureiro

do ouro em pó”, “lá vai, poeira de ouro, ferraduras”, “toda invisível poeirinha”, “nossa poeira mais fina”, “para serem pisados como pó”, “mísero pó de ferro”, “sandálias de luz e poeira”, “Foge o tropel da trompa na poeira”, assim como imagens de evanescência que a evocam.

A problemática conciliação do eu com o tempo afeta de modo contundente a negociação do sentimento de culpa, torna o processo confessional cada vez mais comprometedor, pois este passa a reafirmar a dívida e o distanciamento. A expressão da personalidade *gauche* se consuma e se intensifica — pois a poética memorialista não rememora um passado idílico, agradável — para apresentar o drama que se une aos outros já revelados em sua trajetória literária: o do “confronto entre ser e tempo” (SANTIAGO *apud* ANDRADE, 2003, p. 5), o do intelectual em “tentativa de reconciliação humana” (p. 6), o da “insatisfação com o repertório formal fixado pela tradição” (CAMPOS, *apud* ANDRADE, 2003, p.50), o do “indivíduo 'abandonado por Deus' e 'condenado à liberdade' (ACHCAR, 2000, p. 23) e ainda daquele em que “o passado se dissolve sob o olhar causticante que sobre ele incide vindo do futuro” (SCHÜLER, *apud* ANDRADE, 2003, p. 68) e que é o mais próximo de nossas considerações. O drama do “menino antigo” consiste “na busca das raízes. Mas como encontrar raízes num mundo que ao ser tocado se desfaz?” (p.68). Esse é o questionamento que perpassa a poética das memórias por meio de frases interrogativas que colocam mais a dúvida e o desengano diante da resposta não satisfatória, do que a conclusão definitiva.

Outra metáfora importante na obra drummondiana e que não se ausenta nos *Boitempos*, é a da água que se torna parte da subjetividade e acaba por (in)defini-la. No poema “Aquele Córrego”, o córrego, a luz, símbolos da fluidez da subjetividade cindida, aparecem como metáfora do espelho em que a heterogeneidade é proposta. Nos versos “Ele é mesmo *corgo* / ou nem isso. É meu desejo / de água que não me afogue / e onde eu veja

minha imagem / me descobrindo, indagando: / Que menino é esse aí? / Que menino é esse aqui? / Não sei como responder.” (ANDRADE, 1979, p. 12). O reflexo solar “no espelho do córrego” conota o efeito de luz que ao invés de iluminar e identificar, causando talvez o reconhecimento, brilha muito e provoca cegueira momentânea, confunde: claridade que dispersa e desencadeia o vôo desordenado das borboletas que é intensificado pelo adjetivo “bêbadas”, expressando o atordoamento que impossibilita o reconhecimento e causa a confusão na procura da identidade. O espelho d'água, signo narcísico, identifica aquele que é incapaz de se possuir e por isso não consegue realizar a unificação.

Mas o rememorar da existência vale a pena, pois reinaugura a identidade no clima de introspecção que transmite os estados afetivos do personagem. Esse “outro” íntimo e inesperado está sempre vindo de um tempo remoto, mas os significantes que trazem sua chegada não aparecem de forma agradável.

No momento da criação poética, surge o outro cujo lugar e existência só têm sentido em relação ao *eu*, ao conjunto de forças que dão *status* ao ser. A linguagem então torna-se uma composição de “anexos”, o jogo que busca o sentido e sua verdade que são, em suma, os da dissolução. A voz da subjetividade poética só consegue representar a si mesma como algo transcendente que busca satisfazer a necessidade de remarca, de tornar-se realizável. O ato de ouvir a si mesmo é duplo, a escuta é a performance do outro que habita aquele que fala. Diante de tal contradição, o retorno como satisfação e ancoramento traduz-se em partida e solidão. O autor, onipresente, afirma-se pela ausência, pela errância, pelo passo irreversível rumo ao encontro futuro. O encontro é também despedida e tal fluidez pode ser observada na metáfora constante do viajante, do “caminhante”. É o campo marcado pela tensão entre o sujeito (*eu*) e o objeto (*outro*) que se dirigem rumo ao futuro que talvez não venha, mas que também não pára de chegar. Nesse movimento, ocorre a negociação com o outro, ao mesmo tempo, formador e diferente do *eu*. Seria mesmo a *différance* derridiana,

também entendida como o rastro: “O rastro (puro) é a *différance*” ⁴ (DERRIDA *apud* NASCIMENTO, 2001, p. 142) na medida em que é algo que possui a identificação e ao mesmo tempo a não identificação. O processo da *différance* indica que a diferença se estabelece antes de qualquer par opositivo. A própria escrita da palavra indica sua interpretação: ao substituir o segundo “e” da palavra francesa *différence* pelo “a”, a pronúncia continua a mesma, ou seja, a palavra propõe o conceito de algo somente perceptível na escrita, como a subjetividade cindida e a culpa nas memórias drummondianas. Só por meio da escrita o sujeito textual pode perceber a heterogeneidade e a instabilidade em que a identidade se instala. Assim também é o processo da auto-imunidade, pois só o texto pode comportar o movimento circular de culpa/desculpa. No ato autobiográfico do “menino antigo” contam-se as memórias primeiramente a si mesmo. Todavia o *si* é outro, e não possui lugar fixo, pois só pode narrar para outrem, só pode se conhecer através dele, do outro em si que se mostra na escritura.

O processo de reconhecimento como busca de si mesmo está marcado na trilogia, e traz implicitamente a árdua caminhada percorrida porque o autor não se encontra idêntico a si mesmo. Existe a ausência de homogeneidade na constituição, além de uma instabilidade interna, resultante do sujeito heterogêneo que procura obsessivamente uma identidade. Na verdade, o eu lírico só pode se reconhecer a partir do outro, o que faz com que sua ilusão de

⁴ Entendemos com Evando Nascimento: “Um dos sentidos de *différer* é diferir, demorar, dilatar, adiar, prorrogar, delongar, esperar, aguardar. Derrida dá a todo esse semema o nome correlativo de *temporisation*, palavra que vem do verbo *temporiser*. “Diferir” e “temporizar” seriam os equivalentes em português. (...) O outro sentido para *différer* já se encontra na raiz grega do termo: ser outro, não ser o mesmo, ser diferente, dessemelhante; distinguir-se, diferenciar-se, opor-se, divergir, discordar, discrepar. Derrida sublinha que em francês os “diferentes” podem ser tanto escritos com um *t* (*différent*) quanto com um *d* (*différend*): o primeiro indicando a alteridade como dessemelhança (*distinção* qualitativa ou quantitativa), e o segundo como polêmica (divergência de opinião, dissensão). A esse *différer* Derrida faz igualmente corresponder o *espaçamento*. A nuance aqui está no *intervalo* e na *distância* entre os elementos distintos. (...) Tomado como fator isolado, um diferente só encontra sua “plenitude” através da relação com outros diferentes que com ele *fazem sistema*. (...) Resumindo, Derrida assinala, no *différer*, a *temporização*, desvio econômico, e o *espaçamento*, distinção, intervalo. (...) A *différance* nos reaproximaria do particípio presente *différant*, no ponto em que ele marca 'a ação em curso do diferir, antes mesmo que esta tenha produzido um efeito constituído como diferente ou como *différence* (comum e)' (DERRIDA, 1972b). A *différance* constituiria o meio (*milieu*) no qual os diferentes e as diferenças seriam produzidas” (NASCIMENTO, 2001, p. 143-144).

unidade se desloque e se abra para a instabilidade, aspecto positivo da poética, mas que surge a partir de outro que pertence à retórica negativa de desajuste e de incompatibilidade.

No espaço instaurado, é validado o diálogo interno, assim como a visualização fantasmática da constituição pessoal: na tentativa de construir a poética da vida pueril a diferença é uma constante. O não reconhecimento propicia a nova forma de experienciação para o sujeito, modifica a estrutura e o projeto poético no momento mesmo da escritura: “essa escrita abre caminho para uma estrutura auto-reflexiva que pouco tem de auto-identificatória, pois prepara o advento de si mesma como outro, no rastro do outro” (NASCIMENTO, 2001, p. 313).

Aspecto que também dificulta a *auto-afirmação* nas memórias do mineiro é que podemos criar, ao invés de reconhecer algo do passado no momento em que rememoramos, realizando o que Freud chama de *ilusão do reconhecimento*, pois na verdade o que ocorre é o ato inaugural.

De acordo com os poemas-prefácios, a re-constituição é precária e incerta e “é tudo moído”, tudo é considerado e transformado para que a escritura comece. O material de trabalho para composição da memória poética é todo o imaginário do artista, além da interpretação dos acontecimentos filtrada pela visão de mundo e projeto estético, além de outras forças inesperadas, que darão o tom do discurso.

A força questionadora na poética em relação a si é percebida por meio da tensão entre as temporalidades vivenciadas — discurso sobre as experiências vividas no campo, em internatos, em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro — colocadas na escritura objetivo-subjetiva na continuidade interno/externo como o microcosmo de cada poema e como macrocosmo da poesia. Essa tensão marca a complexidade do trabalho poético e é uma das forças que desencadeia o posicionamento do personagem-autor como *gauche*. É o indivíduo em conflito com a sociedade ou grupo social, seja o provinciano, o escolar ou o vivido na

capital mineira e no Rio de Janeiro. Não há liberdade nesses meios para transpor a solidão e o isolamento. Alguns poemas apresentam tais limitações, que vão desde aquelas do espaço físico, como no poema “Recinto Defeso”, em que o menino lamenta em tom irônico não poder entrar na sala de visitas — “Por favor, visitas, / vinde, vinde rápido / para que eu também visite / a sala de visitas”, a aliteração realiza o jogo por meio da linguagem lúdica da criança que camufla a reflexão desencadeada pelo conjunto de proibições que fazem parte da infância: torna-o visitante da própria casa — até aquelas que decidem o futuro, como a necessidade do casamento em família, percebido no poema “Romance de Primas e Primos”. Há também os castigos que tolgem a liberdade da diversão, em “A Norma e o Domingo” — “Comportei-me mal, / perdi o domingo” — ou na vida adulta quando em Belo Horizonte não se dedica a um estudo específico, que garantiria a profissão: poema “A consciência Suja” — “Toma tento, rapaz. Escolhe qualquer rumo, / vai ser isto ou aquilo, ser: não disfarçar”, a voz paterna aparece como complementar em relação à “consciência pesada” do eu lírico. Por último, há a falta de liberdade proporcionada pela própria escolha de viver no Rio de Janeiro e a impossibilidade do retorno à terra natal, pois essa só existe como retrato, ou como lugar que reside na recordação, espaço mítico. A existência literária passa então a realizar-se como desvio que procura a própria tradução. Ao entregar-se à escrita e ao mundo literário dentro da própria escrita (o menino identificado com Crusoé), o personagem evidencia o desejo de reencontro com o passado ao mesmo tempo em que necessita da liberdade que lhe foi negada e que só a escrita garante, mesmo que parcialmente e precariamente.

Numa via de mão dupla, o processo de contaminação entre escritor e escritura se retoma mutuamente. A escrita move a composição do sujeito em seu estado de estar-no-mundo, e essa presença depende da ausência para a realização do movimento criador do texto memorialista: a presença do desejo de re-escrever a vida da infância em função da falta

da vida pretérita. A escrita do corpo se reúne e se dispersa na folha em branco, provocando a morte do sujeito anterior à escrita e o renascimento do outro no papel.

Starobinski (*apud* MIRANDA, 1992, p. 30) afirma que o estilo autobiográfico não possui uma forma fixa, já que predominará a escolha do indivíduo, sua forma de escrita característica: o autor vai escolher o modo de dar-se a conhecer ao outro. Outra importante observação é feita por De Man: “a autobiografia não é um gênero ou um modo, mas uma figura de leitura e de compreensão” (*apud* FOUCAULT, 1992, p. 10). Assim, podemos dizer que a sobreposição dos personagens e da temporalidade traça o caminho da leitura e escrita que desvenda a consciência lírica.

1.3. Finitude como promessa

Tendo os primeiros poemas de cada livro da trilogia sido estudados e interpretados em relação à poética das memórias, como modo de entendermos os processos subjetivos e temporais anunciados, observaremos então alguns que fazem parte do final, da “conclusão”, para compreendermos o desfecho desse processo e percebermos como a culpa e a confissão estão intimamente ligadas a ele na medida em que problematizam o texto pretérito. Ameaçam a des-culpa ao mesmo tempo em que tornam possível sua expectativa, uma vez que cortam e duplicam a origem e o presente escritural,

Antes de qualquer outro sofrimento, ou de qualquer outra paixão possível, há a ferida, de uma só vez infinita e insensível. (...) Dar conta [da ferida] se torna impossível a partir do momento em que, mais uma vez, a condição de possibilidade é a condição de impossibilidade. (DERRIDA, 2004, p. 106)

O trecho da análise de Derrida sobre as *Confissões* de Rousseau e de Santo Agostinho é utilizado para dizer do mecanismo confessional instaurado no ocidente desde esses livros. Cabe às nossas considerações porque percebemos que a ferida do passado/presente é inaugurada no próprio texto drummondiano na medida em que o passado é dissolvido e passa a distante, tornando impossível a cicatrização. O que poderia ser resolvido por meio

do texto poético acaba se aprofundando, pois este inscreve e engaja o que foi recalcado, repetindo o corte quando confirma a descontinuidade do tempo, do espaço e, conseqüentemente, do sujeito.

O penúltimo poema do volume I, publicado em 1973, “A Alfredo Duval” homenageia o santeiro itabirano Alfredo Duval ao mesmo tempo em que coloca o desaparecimento do personagem e do poeta mesmo diante da ânsia de perdurar:

Meu santeiro anarquista na varanda
da casinha do Bongue, maquinando
revoluções ao tempo que modelas
o Menino Jesus, a Santa Virgem
(...)
ouço-te a rouca voz chamar Eurico
de nazarena barba caprichada
e retê-lo a posar horas e horas
para a imagem de Cristo em que se afirme
tua ânsia artesanal de perdurar.
Perdura, no frontispício do Teatro,
a águia que lá fixaste sobre o globo
azul da fama, no total desmaio
do teu, do nosso tempo itabirano?
Quem sabe dos teus santos e teus bichos,
de tua capa-e-espada imaginária,
quantos vagões e caminhões desterram
mais que nosso minério, nossa alma?
Eu menino, tu homem: uma aliança
faz-se, no tempo, à custa de gravuras
de semanais fascículos românticos...(ANDRADE, 1973, p.129)

A primeira parte do poema propõe o movimento no primeiro plano para colocar o desejo de permanência, a narrativa da atividade do artesão e certa admiração e intimidade, “meu santeiro”, colocando-o como ponto central sólido a partir da objetiva localização na antiga Itabira. Recurso que o aproxima do fato, da personalidade “Alfredo Duval”, próxima ao mundo “real”, e não deixa espaço para considerações filosóficas. Todavia, o ritmo fluido do poema nos primeiros versos e a linguagem quase direta são interrompidos quando o tema adquire caráter de reflexão acerca do desejo de “perdurar” através do tempo. O ritmo passa a truncado pelo constante uso do fonema /r/ desde o verso “ouço-te a rouca voz chamar

Eurico” até “Perdura no frontispício do Teatro”. Depois, outro recurso é utilizado com o mesmo intuito: a inversão da ordem frásica dá continuidade à mudança do tom direto a partir desse último verso que mencionamos. A inversão do tema, antes ligado à realidade, caminhou até chegar ao ponto em que a transitoriedade da matéria, dos objetos que estão à volta dos artistas liga-se à própria transitoriedade destes, mesmo tendo deixado as obras como tentativa de permanência. O processo de assimilação não ocorre por meio da analogia, mas pela relação direta entre a *anima* e o minério do entorno, a perda de um corresponde à perda do outro: “O que Andrade foi está perdido. Andrade é tudo, por isso não é nada. (...) Outrora era Andrade porque o significado era sustentado por um contexto sólido (...). Na busca da identidade perdida, destrói o mundo que lhe poderia desenvolver o nome que o volatizou” (SCHÜLER, *apud* ANDRADE, 2003, p. 68).

O momento poético de reflexão lírica em que o eu verifica a impotência em relação ao “desterro”, ao errar das coisas externas e ao próprio errar, orienta o movimento exterior/interior de contiguidade. Pensando na relação que há entre o mundo externo e o interno, vale talvez lembrar algo que observou Paul De Man sobre a solidão de Marcel, “o confinamento à existência obscura, privada, do refúgio interior acaba sendo uma estratégia efetiva para a recuperação de tudo o que parecia ter sido sacrificado. O texto afirma a possibilidade de recuperar, por um ato de leitura, tudo o que a contemplação interior havia descartado.” (DE MAN, 1996, p.78). A diferença das considerações de De Man para as nossas é que este salienta, em Proust, a oposição entre ambiente interior e exterior enquanto que aqui defendemos que, nos *Boitempos*, um determina o outro, é sua continuação, sua correspondência; a desintegração de um corresponde à desintegração do outro e, conseqüentemente, a tentativa de resgate de um corresponde à tentativa de resgate do outro, por analogia e associação. A existência textual das memórias expressa o preenchimento do espaço deixado vazio pela destruição provocada pelo tempo.

Tal conhecimento, entretanto, não o impede de procurar compreender o incompreensível. Fato que não se realiza como atitude isolada e identifica o posicionamento da poética autobiográfica que é também de resistência à ameaça da morte como aniquilamento. A escrita memorialista é o artifício para preservar a imagem do personagem-narrador, pois introduz o sujeito no discurso e torna duradouro o vínculo com o outro, como “tentativa de transformar em história significativa a vida ou as vidas que escapam e fogem a todo momento, mutiladas, fragmentadas e dispersas no tempo” (MIRANDA, 1992, p. 126).

A construção, “passado / presente presidente”, reforça a idéia do poder do tempo diluído e gera o círculo de domínio em que habita a subjetividade. Entretanto, no espaço da escrita, cria-se a ilusória hierarquia de que é o narrador quem a comanda, é ele que coloca o que lhe opõe e o que lhe escapa, aquilo que precede sua chegada, ou sua perseguida totalização. Expõe a perda e o fracasso, a própria idéia da derrota final subentende a luta constante diante da inevitabilidade e da inexorabilidade do tempo. Luta diária e familiar ao escritor, luta “corpo a corpo”, que mesmo considerada vã, prossegue diariamente sem desistir. É a possibilidade da perda no horizonte do combate que faz dele extremamente necessário e produtivo. O combate drummondiano não cessou: primeiramente porque o não conformismo é atitude contrária, é reação; por outro lado, a perda do combate não é garantia, pois o suporte da escrita, o envio das memórias em forma de poesia, é o certificado do signatário de que a luta continua. A produção do autor comporta esse combate e a necessidade da escrita autobiográfica confessional traduz o valor das experiências e do tempo pretérito que vale a pena ser contado e imortalizado, é sobrevivente a tudo, até ao tempo: vai além do ponto final. A linguagem põe a nu toda forma de significação fixa, pois mostra que não comporta nenhum significado pré-estabelecido.

Parece que o signatário ao qual o texto nos remete exhibe a necessidade de rever de uma só vez o significado do passado pessoal. E talvez esse fosse mesmo o princípio

almejado pelo autor ao iniciar a escrita das memórias, a busca do sentido como resposta à inquietação diante de si e do mundo que habitou no passado distante. Entretanto, o movimento da mão determinou outra estrutura a partir dos mesmos significados desejados, pois ao tentar dominar a performance da origem, acaba por enviar-se à própria morte que também tenta dominar, trazendo-a para muito próximo e reapropriando-se dela no desvio que estabelece: desvio que é o texto que caminha labiríntico rumo à morte, como pulsão de morte⁵. Pulsão de vida e pulsão de morte como formas de proteção da vida, como constituintes do sujeito e da forma de negociar os significantes.

A intenção, o desejo do autor na obra de arte e sua objetividade, apesar de serem a força organizadora, não correspondem ao conteúdo, mas são cruciais quando se tenta estabelecer o sentido. É dessa forma que empreendemos o olhar nessa pesquisa, pois observamos que no texto drummondiano, o desejo primeiro de escrita poética das experiências pretéritas, a reunião de si mesmo e a tentativa de permanência por meio do texto apresentam suporte comum para a linguagem contraditória da experiência vivida, o que nos orienta rumo ao sentido de sua poética. O trabalho do poeta de gerar o “equilíbrio” do sentido do passado nos *Boitempos* é desconstruído porque a dor provocada pela perda é contínua e reflete aquilo de que fala com certo distanciamento. A complexidade do pensamento volta-se para as raízes itabiranas e daí a problemática da subjetividade toma forma e significação. Por mais que a veia cômica e irônica desponte muitas vezes em poemas ao longo dos livros, há constantemente o momento em que a contradição *gauche* se contrapõe inserindo o olhar “filosófico” que questiona os limites do fluxo temporal e percebe o próprio sentimento de desajuste e de dívida crescentes.

⁵ Para Freud, segundo Derrida em *A Escritura e a diferença*, os organismos tenderiam à manutenção de seu estado anterior, o estágio de não evolução, aquele anterior à vida. Todas as transformações ocorridas buscando a evolução foram provocadas pelos estímulos exteriores que obrigaram os seres a se preparem para os acontecimentos exteriores e com isso se tornarem mais complexos. Mas nunca a compulsão à vida anterior (morte, inanimação) cessou, estando, ao contrário, se organizando junto a esses novos impulsos exteriores, desenvolvendo-se rumo ao estado inicial, ao de inanimação, de morte, de pulsão à morte. Seria a vida desenvolvendo-se rumo à morte.

No último poema de *Menino Antigo*, “Nova casa de José”, podemos perceber novamente a interação da composição com a obra poética. A casa nova é o céu em que os anjos tentam conversar com “José”. A máscara *gauche* é personificada e até no Paraíso o sujeito encontra-se deslocado, não está apto ao ambiente de anjos, serafins e santos. O poema de sete estrofes, em que duas são de único verso, inicia-se da mesma forma daquele estudado anteriormente, que tem o verso inicial indicando o tema:

José entra resmungando no Paraíso.
Lança seus olhos em torno:
— Pensei que fosse maior.
O azul das paredes está desbotado.
Então é isto, o Céu?

Os anjos entreolham-se: Ah, José!
Estávamos tão contentes com sua vinda...
(...)
São Pedro coça a barba: como fazer
José sentir-se realmente no Paraíso?
É sua casa natural, José foi bom,
foi ríspido mas bom.
Carece varrer do íntimo de José as turvas imagens
de desconfiança e solidão.
— Não há outro remédio, suspira São Pedro.
Vou contar-lhe uma piada fescenina.

E José sorri ouvindo a piada. (ANDRADE, 1974, p. 170)

Nos termos de irônica insatisfação de estar no Paraíso, lugar que deveria conotar prazer, o espaço celeste não é o lugar onde gostaria de estar. Acompanhando o movimento da poética autobiográfica como resistência ao aniquilamento, o “narrador/personagem” não se ajusta ao ambiente porque a passagem a outro estado de coisas, à essência, não é o seu desejo, pois poderia perder a si mesmo. O eu lírico busca a ligação a terra, às coisas objetivas. Está atado à vida com suas contradições e estabelece o lugar do personagem “José” como sobrevivente após a morte, pois seus desejos são humanos. As falas animam os personagens e visivelmente demonstram, conjuntamente à via irônica, a necessidade de manter-se distante da narrativa, deixando-a seguir “sozinha”, sugerindo o descompromisso

em relação ao tema puramente ficcional. A ironia ainda isenta a narrativa de emotividade em favor do humor com que pretende tratar as profundas contradições que carrega. O que ocorre porque ambos, “José” e o próprio escrevente, possuem o olhar crítico em relação ao círculo divinal. A ingenuidade e infantilidade dos santos, que “pulam carniça, brincam de roda”, são apontadas como indicadores do fracasso e da distância destas entidades da vida humana.

O olhar crítico do autor sobre os parâmetros da religião católica, não evita que estes o afetem e façam com que sofra também do mal-estar de si mesmo: o da culpa dos próprios atos, discurso que atravessa a obra e ganha corpo nas memórias, principalmente quando se direciona às relações familiares na “casa-grande” da infância, fato que veremos no capítulo seguinte.

Poeta ligado ao “sentimento do mundo”, sempre ansiou a comunicação com o povo, com aquilo que apresentava de mais humanístico (poema de *Sentimento do Mundo*, “O Operário no Mar, ou “Negra”, de *Menino Antigo*) e nesse universo que o acompanha para além da morte, inocência e ingenuidade não cabem. Diante da resistência de “José”, o único recurso de São Pedro é apelar ao profano, à antítese do que o santo representa, e contar uma anedota obscena, referência ao popular, mundano e que agrada ao personagem, o faz rir, sentir algum prazer em ambiente tão incomum ao que vivera. O comportamento de “José” na terra, as angústias e dificuldades por que passou, e que desencadearam sua personalidade taciturna, desconfiada e só, agradam aos habitantes do céu, tanto que até subvertem a ordem para que se sinta “em casa”. O sofrimento o tornou bem-vindo: doutrina cristã fundada no paradoxo que separa alegria de virtude. De certa forma, no fim, o poeta acaba por “redimir” os habitantes celestes na medida em que estes passam ao plano pagão, profano, mais em concordância com o que o personagem esperava.

Inicialmente, o poema desconstrói a metáfora do Paraíso e do céu como o lugar idílico que agrada a todos, pois surge como ambiente decadente, envelhecido — “O azul das

paredes está desbotado” — cujos moradores têm também comportamento infrator, humano, mas esse fato é que torna José “ambientado”. O momento de infração provoca o nivelamento, a transferência de atributos que realiza a comunhão com o mundo demasiado humano. Comunhão também do poeta com a eternidade a partir do impasse que agrega e torna possível a familiaridade, pois no mundo terreno esse acontecimento foi impossível.

Tal perspectiva poética objetivo-subjetiva não se reproduz nos últimos poemas de *Esquecer para Lembrar*, que têm como tema o trabalho realizado por poetas mineiros em redações de jornais. Temática que longe de separá-lo do mundo, revela o nível em que se articula a representação da existência. Aqui o objetivo poético torna-se a mensagem linguística de caráter intencional que critica o universo literário mineiro. A colocação de tais poemas no fim do último livro *Esquecer para Lembrar*, mostra que a reflexão da vida pretérita inclui as considerações do autor a respeito da cena literária mineira. O poeta inclui-se no ambiente da sociedade dos poetas e o lugar dado de si a si é o de marginalidade, do *gauche* que tem consciência da linguagem, entretanto, sua norma é subverter a ordem a partir dela. A crise do mundo poético é o mote, mas nesse lugar o estranhamento e o deslocamento são ganhos, proporcionam o prazer em ser “torto”, já que o tornam insubmisso no gesto criador. O anseio do *gauche* é não só o de distanciar-se da fronteira entre o que é aceito e considerado como poético e aquilo que é visto como desconforme em relação a isto, como também de mover tais fronteiras criando um espaço de intercessão criadora e criativa, que não se encaixe em estruturas literárias pré-determinadas. Essa é a poética da poética.

O penúltimo poema, “O príncipe dos poetas”, sintetiza algumas das idéias presentes nos demais dessa última parte que tratam do universo da crítica; compõe-se de três estrofes, a primeira com quatro versos, a segunda com seis e a última, extensa, com trinta e seis versos: “Fazer. / É preciso fazer alguma coisa / que pelo menos risque um círculo / efêmero na água morta da cidade.” (ANDRADE, 1979, p. 176, 177). O poema caminha em ritmo

apressado, apresentando o percurso da eleição para “príncipe dos poetas”, acontecimento realizado apenas com o intuito de “movimentar a cidade”. A afirmação coloca o personagem no papel de escritor despreocupado com a hierarquia do mundo literário e desloca as memórias para um passado mais próximo. O olhar lúdico, mais presente nesse último livro, expressa o olhar crítico que abandona a perspectiva do tempo como desmaterializador de tudo. A primeira estrofe composta de único verbo, “Fazer”, acompanhado do ponto final, dá o tom de eficiência e objetividade tanto da eleição quanto da crítica que é empreendida, pois sem a eleição a cidade continuaria morta e o mundo da poesia moderna, sem os comentários, também. “(...) Mãos à obra! / O eleitorado é quem quiser / ser eleitor, principalmente nós, / inelegíveis de nascença. / (...) Poeta nenhum deixa de ter o seu votinho, / menos nós, questão de ética ou de tática?”. A ausência de seriedade do trabalho é expressa pela fala coloquial e pelo humor, que como característica do autor, critica a coletividade que valoriza tal hierarquia literária.

Ciente quanto à recepção dos *Boitempos* pela crítica, o escritor coloca a falta de preocupação quanto ao julgamento dos livros, uma vez que sua poética busca a auto-determinação e as memórias se estabelecem como fator crucial nesse campo. Por meio do poema, se auto-determina como ausente do ambiente classificatório que julga e exclui. Sem condenar a opinião da crítica quanto à produção memorialista, coloca-se como eleitorado: afirma ser ele e os companheiros citados no poema, “João Alphonsus” e “Emílio Moura”, inelegíveis.

Continuando o estudo da última estrofe, (...) Abgar, nosso amigo, cresce em números, / mas se for escolhido vão dizer / que a eleição, como as outras, nada vale. / Em apuros estamos. Afinal, / qual será, dos poetas, o mais nobre / aquele que a Bilac se compare?”. Podemos dizer que a poesia de Olavo Bilac é o oposto da encontrada nos *Boitempos*, pois este é o símbolo brasileiro do Parnasianismo, produção poético-literária clássica que buscava

o formalismo (rimas raras e metrificação rígida) e a impassibilidade diante do mundo e suas contradições. O humor por associação é ratificado pelo título, Bilac foi considerado o príncipe dos poetas. A eleição caminha ao gosto do público, e Abgar Renault não pode ser eleito novamente, pois já fora eleito, o que seria por demais repetitivo. “Um não serve por isso ou por aquilo. / Outro passou de moda. Outro é feroz / contemptor de experiências modernistas. / E um príncipe hostil não apetece / à nossa moderada veia lúdica.”. Nesses versos, notamos que a empreitada poética é agradável ao itabirano porque aparece em tom de brincadeira também. “Honório Armond”, escolhido, “dará ao fraco título grandeza”; a falta de vírgulas e a colocação de “ao fraco título” próximo ao verbo “dar” e só depois o substantivo e objeto direto “nobreza”, destaca o significado de que o escritor barbacenense garantirá mérito ao título, e não o contrário. “Honório” também participa da opinião do itabirano e não vê grande importância na vitória, “Eu, príncipe? De quê?”, e “segue silencioso, em seu rosa-lar de Barbacena”. O título não interfere em sua vida, nada muda, percepção do eu lírico diante das hierarquias literárias.

A subjetividade se move e tenta se articular no lugar textual em que os significados literais e figurados atravessam o caminho um do outro, provocando as reflexões. Nesse espaço, “A confusão só pode ser esclarecida pela intervenção de uma intenção extratextual” (De MAN, 1996, p. 24). O “extratextual” corresponde a outros poemas que identificam o caráter *gauche* que se volta para o espaço social da literatura quando questiona seus títulos e prêmios, a hierarquia de valores que, na verdade, é arbitrária e na maioria das vezes não revela a pretendida “verdade” literária.

SEGUNDO CAPÍTULO

Sobre uma dívida

Impossível reconhecer teu rosto, mas sei que és tu.
Vem da névoa, das memórias, dos baús atulhados,
Da monarquia, da escravidão, da tirania familiar.

Carlos Drummond de Andrade

Não apenas a razão dos milênios – também a sua
loucura rompe em nós. *É perigoso ser herdeiros*

Nietzsche

2.1. A poética da justificativa

A lírica da memória permitiu ao personagem *gauche* a tentativa de realizar a criação do mundo pretérito a partir das relações que estabelece com o ambiente familiar no plano linguístico. Nesse espaço, as lembranças que evocam objetos, personagens e acontecimentos tornaram-se parte constitutiva da subjetividade por meio do processo de diferença⁶, deslocamento, reconhecimento e assimilação daquilo que compõe o universo pueril no tempo presente, e o movimento passou a ser o de releitura. Tal movimento foi observado no capítulo anterior como constante reformulação da identidade a partir da temporalidade e dos temas que desenvolve. Quando o poeta expressa a relação de diferença e a não identificação ocasionada pela dissolução do tempo, observamos que a perda inevitável de unidade em ambos é também perda de si como presença, o que provoca o desejo de reencontro e reunião da subjetividade.

Ao descrever as relações com a vida campesina percebemos o sentimento de distância e solidão, pois as características da personalidade do eu lírico surge de modo subentendido como mote do afastamento do ambiente familiar. Nas descrições dos personagens que vivem no entorno, a objetividade crítica é marcante como modo de distanciamento que garantiria a imparcialidade e conseqüente “verdade” das afirmações. Tudo isso traduzido pela linguagem inquieta e questionadora que nasce da apreciação do mundo filtrada pelo tom lírico e prosaico. Esses se alternam dramaticamente disseminando momentos de subjetividade em meio a poemas que, em princípio, pretendiam-se

⁶ Nesse processo, segundo Derrida (1991), cria-se um suplemento de escrita que re-inaugura a origem a todo momento porque o suplemento também é re-inaugurado no momento da escrita: “O suplemento se dá como *diferença e repetição*, da diferença como repetição de um ponto a outro, desativando o *centro*, multiplicando os pólos, promovendo as bordas, ativando a periferia e re-marcando as margens, 'identidade' 'e' 'diferença', iteração-alteração, repetição 'como' *différance*” (p. 107).

predominantemente objetivos.

Estudaremos agora como a tensão entre a linguagem que se tenta objetiva, mas acaba subjetiva (devido ao descentramento⁷ do eu textual no desenrolar dos poemas), funciona como elemento importante na interpretação do sentimento de culpa. No momento em que o processo de contaminação pela subjetividade se dá (o retorno da sensação de não cumprimento do desejo paterno aberto pela representação das cenas familiares) a problemática da culpa em relação ao passado se faz presente, anunciada pela reinterpretação dessa distância da origem, que acaba se alargando ainda mais quando o texto legitima que a participação na história familiar não corresponde ao sentimento de pertencimento a essa mesma história. Assim, uma nova “realidade” é criada ao negociar esse suplemento⁸ ou o “excesso”. Nele acontece a releitura que revela intransponível o distanciamento porque o reúne novamente. Acontecimento textual que sobrecarrega sua culpa. Quando o personagem deixa transparecer os movimentos mais íntimos, a temporalidade não linear dos relatos poéticos propõe o sentimento de culpa oriundo do presente da escrita. Em “Noturno”, podemos observar tal processo:

(...)

Abença papai, abença mamãe

(...)

⁷ O conceito de descentramento do sujeito que utilizamos concorda com as interpretações de Evando Nascimento (2001) sobre a *différance* derridiana: “a economia geral da *différance* a des-limita, lançando-a para além de si própria e de sua lei fechada, tornando-a irreconhecível de si para consigo e abrindo-a para o horizonte do i-limitado” (p.183)

⁸ A lógica do suplemento derridiano está intimamente ligada ao conceito de *différance*, ambos “vêm depois” e dividem a origem compondo-a numa unidade sempre adiada, jamais situável. A suplementaridade desconstrói a noção de totalidade e estabelece a presença da diferença, dá uma idéia de “falta” na estrutura do original, “Tudo começa pela reprodução. Sempre já, isto é, depósitos de um sentido que nunca esteve presente, cujo presente significado é sempre reconstituído mais tarde, *nachträglich*, posteriormente, suplementarmente: *nachträglich* também significa suplementar. O apelo do suplemento é aqui originário e escava aquilo que se reconstitui mais tarde como presente. O suplemento, aquilo que parece acrescentar-se como um pleno a um pleno, é também aquilo que supre.” (DERRIDA, 2002a, p. 200). Constitui principalmente um ato de acrescentar, mas que não significa necessariamente somar, e sim alterar. Dentro do processo retroativo do suplemento nenhum elemento re-produzido volta em sua pureza. Nas memórias, a suplementaridade da escrita do eu propõe uma reavaliação, ao mesmo tempo em que provoca um distanciamento desse eu de si para ver o outro que ele se tornou, num movimento duplo de alteridade, interna e externa.

Abena papai. Vai dormir, já chega.
 Estou sem sono. Pois dorme assim mesmo.
 Como que posso, se não posso. Então
 cale essa boca. Abena mamãe.
 Deus te abençoe, obedece seu pai.
 Hora de dormir não é de aoada.
 Hora de dormir, todo menino dorme.
 Mesmo sem sono? Dorme sem pensar.
 Mas estou pensando. Penso mulher nua.

Penso na morte. Se eu morrer agora?
 Sem ver mulher nua, são imaginando?
 Morro, vou pro inferno. Talvez não. Meu anjo
 me puxa de l, leva ao purgatório.
 A cama rangendo. Abena, papai.
 Você não sossega? Pera aí que eu te ensino.
 Mas eu não fiz nada. São pedi abena.
 Deus te abençoe, diabo, senão,
 senão tu me paga.

Que noite mais comprida desde que nasci.
 Viajando parado. O escuro me leva
 sem nunca chegar. Sem pedir abena
 como vou saber que não vou sozinho?
 Que o mundo está vivo? Abena papai
 abena mamãe. Mas falta coragem
 e peço pra dentro. Dentro não responde.

(ANDRADE, 1974, p, 150, 151)

A cena é a da intimidade, tem como marca da escritura a semelhança com a linguagem oral, aproximando-nos da proposta inicial de representar a fala do menino ao narrar suas lembranças. No curto episódio, a linguagem  lúdica e anedótica, no entanto, notamos a articulação entre noite, solidão e morte. O mundo do quarto, da noite, é a metáfora do mundo interior desconcertante. O ato de tentativa de dormir torna-se também

um símbolo do conflito da existência, quando o sentimento de solidão na noite “mais comprida desde que nasci” remete à morte, ao nada. O tempo aqui surge como o problema, como enigma, estruturando o poema. Tempo que é o símbolo da percepção da vida que vai para além do homem, intemporalizante. Em *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*, Affonso Romano de Sant’Anna afirma que os referentes aquáticos estão relacionados ao fluxo temporal e que a pouca incidência destes em *Boitempo*⁹ indica tanto a superação do conflito temporal, que se torna intemporal, quanto a sensação de perda provocada por tal conquista,

comprova que a consciência do fluxo temporal, ausente no *gauche* inicial, tem seu grande momento no meio da obra, e que o livro final, revestido para o plano intemporalizante da memória, revela a superação desse conflito. (...) Aqui a idéia da conquista do tempo está inseparável da sensação de perda; vida e morte estão ferrenhamente entrelaçadas. (SANT’ANNA, 1977, p.17)

Entendemos que há um conflito em relação à temporalidade provocado pelo sentimento de perda constante e que o poeta tenta negociar nas memórias. Quando utilizamos o termo, “intemporal”, entretanto, remetemos a uma temporalidade, um fluxo temporal que não é linear, mas está presente sempre. As considerações de Sant’Anna, exceto a passagem “superação desse conflito”, nos são de grande valia na medida em que é nesse espaço que percebemos como são negociados os fatores que remetem à culpa.

De certa forma, a atitude repressora, narrada em tom lúdico, expressa a concepção que determina a forma de tratamento para com o menino: “cale essa boca”. A agressividade, denunciadora da relação com o progenitor, assinala a despotencialização da subjetividade e o ambiente repressor em que vive. Todavia, o universo da criança com as preocupações que cabem à existência se mantém e se constitui em seu paradoxo, pois o prazer sexual do

⁹ Estendemos essa observação à trilogia na medida em que a ausência desses referentes também se faz presente.

segredo, da imagem da “mulher nua”, associa-se logo à preocupação com a morte: “Se eu morrer agora? / Sem ver mulher nua, só imaginando?”, no paradoxo de prazer e desprazer. Aqui, no olhar da criança, o significado da morte está associado à falta, à sua ausência no mundo que remete à impossibilidade do prazer e da experiência de ver a nudez feminina, característico da consciência infantil. O poema tenta ordenar as experiências vividas e coloca o medo do menino em relação ao inferno: “Morro, vou pro inferno”. Entretanto nutre a dúvida, ao mesmo tempo em que a esperança de que o “anjo torto” que determinou seu caminho em *Alguma Poesia* possa resgatá-lo de lá, mas não salvá-lo da passagem pelo purgatório. A purgação é necessária ao “menino antigo”, já que contraiu dívidas com o sangue. A fala paterna em tom de ameaça, “Você não sossega? Pera aí que eu te ensino.”, traduz o que aconteceu e que chega até nós por meio da escrita, do registro do acontecimento, ou pelo menos do seu rastro, e sobrevive repetidamente se multiplicando em outras falas que determinam a problemática da agressividade paterna, a distância e o silêncio. O personagem seria o único capaz de realizar a redenção da subjetividade, mas isso não se dá. Diante da fala agressiva e paradoxal, “Deus te abençoe, diabo, senão”, os dois personagens se distanciam. Todavia, a necessidade da palavra do progenitor, “Sem pedir abençã / como vou saber que não vou sozinho? / Que o mundo está vivo?”, que tem o poder de garantir a sensação de “estar-no-mundo”, aproxima-os novamente. A falta torna mais intensa a necessidade da presença. “Mas falta coragem / e peço pra dentro. Dentro não responde”, o silêncio do “dentro” e do “fora” deixa-o acuado entre si mesmo e o mundo externo. Economia do poder entre pai e filho que oscila entre um e outro para que a relação seja possível e para que a ligação não seja rompida. Movimento do *fort:da*¹⁰ freudiano que é

¹⁰ Freud descreve os momentos da descoberta desse conceito analisando o comportamento do neto: “Enquanto procedia assim [jogando longe todo seu *Spielzeug*], emitia com uma expressão de interesse e de satisfação um longo e ruidoso ‘o-o-ó’, que segundo o julgamento concordante da mãe e do observador [da filha e do pai, da mãe e do avô aqui conjugados na mesma especulação] não era uma interjeição, mas significativo ‘fort’ [ali, longe]. Percebi finalmente que aquilo era um jogo e que a criança utilizava todos os seus brinquedos (*Spielzeug*), para brincar de ir ‘embora’ com eles, com seu ‘estar longe’ (*fortsein*). (...) Certo dia, fiz uma

colocado por Derrida no nível da escrita. Movimento do *fort:da* silencioso na poética drummondiana que promove o desejo de recuperação daquilo que foi perdido (o passado e a unidade da identidade), mas aproxima-se insistentemente para distanciar-se novamente, e nesse jogo de afastamento e aproximação expõe a retórica da desculpa porque no “retorno” é gerada a suplementaridade carregada da des-culpa em função da culpa reinaugurada.

É o que acontece no poema acima, a linguagem lúdica utilizada aproxima-se da relação com a criança de Freud (1920) em “Mais além do Princípio de Prazer”, em que esta cria uma visão a respeito de si mesma, e encontra a expressão dela no outro¹¹. Pois a própria subjetividade torna-se o objeto re-tornado na medida em que este objeto traz a si no retorno. A expressão de si mesmo está relaciona aqui àquele que se encontra acuado entre passado, presente e futuro, na condição de ter que se desculpar “pelos pecados cometidos ou em via de cometer”, o que resulta no isolamento e na solidão pela perda da palavra que o poderia salvar. A cena de absoluto poder paterno sobre o filho gera o silêncio, mas o menino/autor ou “personagem-dramaturgo” (termo de Derrida ao referir-se a Freud na descrição da cena sobre a qual desenvolve o conceito do *fort:da*) por meio da escritura, traz de volta a relação problemática com o pai e reproduz seu afastamento no movimento do “re-memorar”:

Trata-se do *re-* em geral, do que retornou e retorna, do retornar em geral.

observação que confirmou minha interpretação. O menino tinha um carretel de madeira (*Holzspule*) com um pedaço de corda (*Bindfaden*) amarrado em volta dele. Nunca lhe havia ocorrido puxá-lo no chão para trás de si, por exemplo, e brincar com o carretel como se fosse um carro, mas ele jogava o carretel segurando-o pelo cordão com muita destreza (*Geschick*) por cima da borda de sua caminha cercada por um cortinado (ou por um véu, *verhängten Bettchens*), de maneira que ele desaparecia por entre as cortinas, ao mesmo tempo que o menino proferia seu 'o-o-ó' significativo (*Bedeutungsvolles*) e, em seguida, puxava de volta o carretel seguro pelo cordão de fora da cama, e saudava seu reaparecimento com um alegre 'Da'. Essa, então, era a brincadeira completa (*komplete Spiel*): desaparecimento e retorno (*Verswinden und Wiederkommen*), da qual só conseguíamos ver geralmente o primeiro ato, que era incansavelmente repetido como um jogo, embora sem qualquer dúvida o maior prazer se ligasse ao segundo ato” (FREUD, 1976 *apud* DERRIDA, 2007, p. 346-348).

¹¹ A brincadeira da criança de desaparecimento e retorno é estendida à própria imagem diante do espelho, “Essa interpretação foi em seguida plenamente confirmada graças a uma observação a mais. Um dia em que a mãe esteve ausente durante muitas horas, seu retorno (*Wiederkommen*) foi saudado com um expansivo *Bebi o-o-o-ó*, inicialmente ininteligível. Ocorre porém que (*Esergab sick aber bald*) logo a criança, durante essa longa solidão (*Alleinsein*), havia encontrado um meio de desaparecer (*verschwinden zu lassen*). Ela havia descoberto sua imagem no espelho que quase chegava até o chão e tinha se agachado; de tal forma que sua imagem especular estava 'fort' [bem longe]” (*idem*, p. 354), o que faz o psicanalista, Derrida e nós, pensarmos que o objeto torna-se o próprio sujeito que “joga” com ele. A relação desaparecimento/reaparecimento do objeto estende-se ao sujeito e o desaparecimento de um corresponde ao desaparecimento do outro.

Trata-se da repetição do par desaparecimento/reaparecimento, não somente do reaparecimento como momento do par, mas do reaparecimento do par que deve voltar. Temos que fazer revir a repetição do que revém, a partir de seu revir. Assim, não é simplesmente isso ou aquilo, este ou aquele objeto que deve ir/revir ou que vai-revir, é o próprio ir-revir, ou dito de outro modo, a apresentação de si da re-presentação, o retorno de si do retorno, o retorno a si do retorno. (p. 353)

No ir-revir das memórias poéticas, ao tentar afirmar a personalidade antes subjugada, no caminho diverso daquele da hereditariedade, o que retorna do personagem é o desajuste e o que retorna ao personagem é o sentimento de culpa. Nesse momento, a retórica da desculpa acontece como justificativa, como desculpa pela diferenciação última, pelo poeta ter se tornado algo diverso do que supunha a genealogia (discurso que articula a necessidade de se auto-justificar pelo distanciamento da origem, que gera a culpa como punição porque a falta que o desagregou é reconhecida).

Para que haja o prazer do retorno houve um desejo secundário em fazer esse objeto (o ambiente campesino traduzido pelo poder patriarcal) desaparecer¹². O desejo é secundário porque o desejo primário é o retorno, a vinda, o encontro depois da partida e do afastamento. Entretanto, “nesses caminhos” (ir-revir) da escritura, ao romper a barreira de proteção (o isolamento em relação ao ambiente familiar) que o separava do passado e apresentá-lo novamente, colocou o movimento de auto-justificação em função da culpa originária. Ele se acusa e desculpa num só gesto, pois foi impossível ceder (“Como que posso, se não posso?”) à alienação da vida “em grupo”, ao mesmo tempo em que é impossível o retorno sem a aceitação deste substrato que faz parte de si. A desculpa aumenta a culpa, reinscreve-a e multiplica os espaços e os acontecimentos produzindo novo sentimento de culpa, pois segundo Derrida (2007), a repetição no *fort: da* é originária porque “induz, por propagação

¹² Freud continua na observação das atitudes da criança e afirma ainda uma hipótese: “A rejeição que distancia (*Wegwerfen*) o objeto, a fim de que ele esteja longe (*fort*), podia ser a satisfação de um impulso de vingança contra a mãe (...) um “Sim, você pode partir, não preciso de você, eu mesmo a reenvio” (*idem*, p. 362), como se diante da inevitável ausência do outro o sujeito encontrasse uma forma de substituição, já que a ausência de si mesmo está comprometida com a ausência do outro.

ilimitada de si, uma desconstrução geral” (p. 392); desconstrução do sujeito e de todo o passado que retorna para desestabilizar e impossibilitar qualquer condição de “sem culpa” por ter construído a própria identidade a partir do distanciamento da origem. A partir da escrita autobiográfica, do ir-revir, não há espaço para a ausência da culpa. Culpado por se desculpar no momento da desculpa. A auto-affirmação e o desajuste já se deram e o retorno só traz a sensação de perda.

Contudo, esse movimento do *fort:da* silencioso é intersticial e ocorre no espaço entre o projeto da escrita e o texto, é também indelével, uma vez “que a desculpa, em vez de exonerar, agravasse, tatuasse, de modo cada vez mais irremovível no corpo do arquivo” (DERRIDA, 2004, p. 68), o arquivo poético. Derrida, nessa passagem de *Papel-Máquina*, expõe o arquivo do discurso confessional discutindo aspectos das análises de De Man das *Confissões* de Rousseau. Derrida escreve que De Man afirma que o discurso da desculpa deixa o sujeito das confissões “mais culpado do que nunca” (DE MAN, *apud* DERRIDA 2004, p, 67), porque

a culpa (quanto a um único e mesmo acontecimento, decerto, o roubo da fita) se deslocou da *coisa* escrita para a *escrita* da coisa, do referente da escrita narrativa (o roubo e a mentira) para o ato de escrever a narrativa, da confissão escrita à inscrição da confissão. No segundo tempo, não é mais o roubo ou a mentira, como a coisa mesma, a falta mesma, o perjúrio mesmo, que se tornam culpados; a falta é doravante a escrita ou a narrativa da coisa, o prazer que se tem em inscrever essa memória, em arquivá-la, em deitá-la com tinta no papel. (...) Ela se agrava e se capitaliza, torna-se mais pesada e onerosa, mais custosa, sobreproduz-se, engravida-se a si mesma confessando-se. (p.68)

Entendemos que a escrita das memórias drummondianas no *re-memorar* também desloca a “*coisa* escrita para a *escrita* da coisa” e, nesse acontecimento, torna a culpa a marca do projeto textual, já que no texto poético a auto-justificativa não se relaciona somente com uma falta, mas com tudo aquilo que apresenta o distanciamento que é a própria escrita do distanciamento.

É interessante notar que, em outro poema, “Escritório”, o prazer do ato de furtar moedas num ambiente essencialmente representativo da autoridade do patriarca, “A mesa do Velho é tabernáculo da lei / indevassável à curiosidade menina / mas a poder de formão / levanta-se o tampo / abre-se a gaveta / furtam-se pratas de dois mil-réis / riqueza infinita de uma semana” (ANDRADE, 1974, p. 85), associa-se ao prazer de desfrutar o valor da quantia, que aparece no último verso, enquanto todos os outros significam a extensão da soberania do progenitor, “Os papéis: terras cavahadas boiadas”. Nesse poema, contrariamente ao anterior, não há o sentimento de culpa, o prazer do “ladrão” não é acompanhado de arrependimento, pelo contrário, o instrumento afiado rompe o tampo, rompe a lei, e o que era impenetrável torna-se acessível pela força, pela violência. Violência que não se volta para a figura do pai em si, pois é direcionada a algo que o representa, determinada em segundo plano: para o espaço particular que articula a unificação virtual do poder material garantido pela genealogia. O prazer de burlar a lei patriarca é um acontecimento natural que não determina o posicionamento contestatório e não ocorre motivada pela necessidade de diferenciação radical, o que é marcadamente o ponto central da escrita auto-justificativa. Há também o fato de que a falta cometida não lesa a vítima, não a atinge de forma direta, ocorre em segredo. Desse modo, podemos dizer que a culpa na poética significa-se quando se apresenta como ameaça à ordem da família, à medida que o comportamento filial desagrega valores sociais ao mesmo tempo em que estabelece uma barra que o separa do restante da genealogia desmembrando-a, o que assinala a atitude transgressora que fere a dignidade da hereditariedade e o próprio sujeito poético.

A remissão poética revela o ato de elaboração das imagens que serão utilizadas pelo escritor. Os atos do cotidiano rural da cidade do interior mineiro ganham re-significações e são a forma do eu ancorar-se para iniciar o processo de negociação com o passado antagônico de prazer e dor. Aqueles atos que remetem ao cenário da influência dos

parâmetros religiosos como sintoma da personalidade centrada no sentimento de culpa se torna o filtro da discórdia entre o eu lírico e o meio.

Nesse espaço, o acontecimento das memórias inscreve a culpa que produz um novo acontecimento, a poética da desculpa que afeta tanto a culpa que a gerou quanto o objeto a que se refere, no caso aqui, promove a renegociação da relação do sujeito a si diante das relações com a hereditariedade e tudo que está relacionado a ela. Mas a poética das memórias drummondianas não se reduz à retórica da desculpa, ao discurso que aponta o movimento de auto-justificação, pelo contrário, este abre-lhe um leque de considerações sobre a estrutura textual e é isso que nos interessa no caminho do estudo aqui realizado. O que importa pesquisar é o que se fez e o que fez fazer o movimento de culpa/desculpa, ou vice versa.

A cena de hereditariedade e herança inaugurada impõe o valor do patrimônio deixado pelos antepassados. Esse valor não pertence a uma história de sucessão, mas ao campo da história vista como acontecimento que expõe o pensamento de si e permite que o escrevente se questione a partir do que lhe escapa e não consegue dominar, mas que desponta a todo momento nos poemas. A constante tentativa de repressão da expressão emotiva na descrição da culpa, que subjaz à crítica da origem pelo “desencaixe” em relação à mesma, a aproxima constantemente. Crítica que implicitamente é reproduzida na objetividade em que apresenta as cenas diárias de controle. A tentativa de afastamento do lirismo ontológico é utilizada — a locução irônica e objetiva dos acontecimentos diários numa linguagem prosaica — como estratégia retórica, porque tornaria o projeto de “narrar as lembranças bobocas de menino” — coro que também pode ser remetido à voz da crítica que desvalorizava a poética das memórias que traziam a infância e as relações afetivas da antiga Itabira — incongruente com sua realização poética. Todavia, percebemos que essa contenção é rompida e se instaura a relação estreita com o que é narrado, e cria-se a tensão que torna o poema expressivo nas

associações subjetivas que sugere.

Até a publicação do primeiro volume de memórias *Boitempo*, em 1968, seguido de *Menino Antigo*, em 1973, e *Esquecer para Lembrar*, em 1979, o poeta não havia se preocupado em escrever, num conjunto delimitado, as memórias de sua infância e adolescência. Mais tarde, os poemas foram reunidos em um só livro e tornaram-se seu conjunto mais extenso. Novamente, inovava e surpreendia a crítica e o público leitor com novo estilo: poemas escritos, muitas vezes, em prosa poética cujos significantes remetiam ao ambiente das vivências de menino na interiorana Itabira. Entretanto, o estilo “novo” articulava as antigas preocupações do sujeito, porém agora a temporalidade fundia-se com o sujeito num passado que não pára de chegar. Observamos, nesse estudo, que ao recriar o passado/presente o eu poético é afetado pela experiência que lhe acontece por meio do texto, que se torna lugar de decisão. No momento em que o acontecimento textual rearticula a experiência, o sujeito das memórias é “forçado” a se posicionar diante da cena re-apresentada e estabelece o seu lugar, como podemos observar no poema “Raiz”, que estende nosso olhar para as relações estabelecidas dentro da genealogia:

Os pais primos-irmãos
 avós dando-se as mãos
 os mesmos bisavós
 os mesmos trisavós
 os mesmos tetravós
 a mesma voz
 o mesmo instinto, o mesmo
 fero exigente amor
 crucificante
 crucificado
 a mesma insolução
 o mesmo não
 explodindo em trovão

ou morrendo calado. (ANDRADE, 1974, p. 81)

O poema “Raiz” pertence ao conjunto de poemas intitulado “O pequeno e os grandes” e parece dar continuidade ao projeto de “Justificação” na medida em que caracteriza a origem como cenário de clausura recriado pela via da linguagem. Aqui, percebemos a denúncia das relações que se estabeleciam dentro de todas as famílias “Andrade” de modo mais íntimo. As alianças formavam as uniões matrimoniais, os pais, “primos-irmãos”, também provinham de uniões semelhantes. Assim, perpetuava-se a riqueza, o sangue e a ordem silenciadora. A repetição do vocábulo “mesmos” (oito vezes) e seu destacamento no sétimo verso, além da repetição dos sons “aos” e “voz”, multiplicam e amplificam a temática obsessiva do comportamento de “funcionário da família” desde muitas gerações e assinalam a força da tradição na infância que marca de forma contundente as lembranças do menino. A direção discursiva analista define o ambiente do conforto familiar como espaço sufocante dos parentes que se traduzia em obediência muda. Tal comportamento acontece porque o indivíduo precisa se tornar uma repetição, é necessária a semelhança do sujeito com a comunidade para que a ordem familiar tenha continuidade. A estrutura dos versos, curtos em sua maioria e a disposição formal expressam o modo mecânico de vida, complementando a significação. O destaque dado a “crucificante / crucificado”, um logo abaixo do outro, “quebra” o ritmo anterior e muda a perspectiva, aponta para a condição do sujeito lírico, expressando a emotividade aparentemente omitida, em função do sentimento de morte do amor e morte do sujeito em sua indiferenciação: conduz à metáfora do sofrimento de Cristo — o filho de Deus, o Crucificado, aquele que carrega a Verdade, incompreendido pelos homens. Nesse contexto, só duas possibilidades restam: explodir “em trovão” ou morrer “calado”.

Contudo, o próprio tecido textual revela um terceiro caminho, a escolha se instala no

espaço intersticial daquele que não “explode” nem se cala. O caminho passa a ser o próprio caminho, não o ditado pela hereditariedade. A raiz, aquilo que deveria fornecer o suporte e modelo de assimilação, torna-se o modelo de distanciamento e diferença devido às suas leis. Entretanto, por ter seguido tão obstinadamente a lei de sua verdade ao não dar continuidade à descendência, única forma de se estabelecer como sujeito e não como repetição dentro da genealogia, carrega o movimento de justificação constante. A tradição o persegue, pois sem a tradição, sem o passado não correspondido, não seria quem é, não teria a “raiz”, uma raiz sem base, sem solo fixo, pois o solo torna-se o espaço da escrita, espaço cambiante.

A emergência da realidade do texto poético ao expor as cenas cotidianas apresenta as relações do menino com o mundo em que vivia, e ao mesmo tempo, aponta os aspectos da identidade que vão se reunindo ao longo dos poemas. E é nesse lugar que se produz a retórica da desculpa, no suplemento textual. O que acontece porque o poema rearticula as situações conflituosas de incompreensão que o eu lírico apresenta como tentativa de se desculpar, de se auto-justificar. Todavia, a rearticulação dos acontecimentos pretéritos torna a culpa presente, rememora-a, ilumina o contexto e a expressão dos sentimentos originais mais culpa. Nessa operação poética ocorre mais o acúmulo da dívida do que a dissolução.

Em tal movimento de dispersão e reunião — *fort: da: re-*, ir-revir — em que o eu lírico se identifica e se distancia, colocando a posição presente diante dos fatos ocorridos, percebemos que a dinâmica da estrutura do trabalho realiza-se por meio da linguagem da desculpa que, dentro do jogo de deslizamento simbólico entre o menino e o “velho”, re-situa o sujeito autobiográfico no espaço genealógico e social trazido pela representação das experiências.

Desde *Alguma Poesia*, a justificativa para o desencontro entre o poeta e o meio foi dada por algo que lhe era exterior. A desculpa surgiu na fala do anjo que selou seu destino. Ser “torto”, “esquerdo”, não ser “direito”, o mesmo que não ser “normal” e não se encaixar

na ordem do clã, da escola e da sociedade, foi ditado como profecia por outrem, como o destino irrevogável. Decisão da qual o personagem não participou. Segundo Letícia Malard (2005), abordando o mensageiro mais que a mensagem, o “anjo torto” possui duplo sentido e, em consequência, a mensagem também. Pode ser um anjo mau, ou um “pobre diabo”, pois o vocábulo francês *gauche* significa além de esquerdo, torto, também “acanhado, constrangido; desajeitado, desastrado” (ALVES, 2000, p. 113). Tanto que no poema “Diabos de Itabira”, encontrado em *Versiprosa*, o poeta afirma, “Os diabos de Itabira / — juro — não são diabólicos. / São meros, e pobres diabos / sem assunto, melancólicos” (ANDRADE, 2003, p. 633-634-635), tal afirmação tem dois endereços: a cidade e o próprio poeta. Ainda com Malard,

ir ser *gauche* tanto pode corresponder a uma ordem maléfica – realmente diabólica — quanto a uma predestinação de melancolia. Aqui o adjetivo maléfica não significa um designo de caráter voltado para a prática do mal, mas um tipo de comportamento, de personalidade, que faz do homem um desajustado nas mais diversas situações da vida. (2005, p. 29)

Notamos ao longo da poética que a profecia canalizou tudo, e o “anjo torto” tornou-se não só parte, mas a própria subjetividade que se une e redireciona os outros “dramas” de sua poética. Para Sérgio Milliet, na tentativa de dividir a obra, esse é apenas mais um drama, todavia é o que provoca mais sofrimento:

A princípio, por timidez e pudor, seu verso assume um tom agressivo, sua sensibilidade se disfarça. Depois, vividos os primeiros dramas, verificadas as primeiras imposturas do mundo, o poeta, já amadurecido e na plena posse de sua expressão, procura comunicar uma mensagem que se lhe afigura essencial, mensagem de fraternização, de generosa defesa da liberdade. Outros dramas são então vividos, inclusive o mais doloroso, que é o da incompreensão. (...) E passam a interessá-lo, a comovê-lo, o permanente, o eterno, o essencial.

(MILLIET, 1995, p. 163-164)

Entendemos que a incompreensão ressaltada por Millet é ponto importante das memórias e é

fruto da percepção do desencontro com o meio. Nas memórias, o meio é o da velha Itabira e o círculo da hereditariedade. O permanente e eterno da citação consiste, em nossas considerações, no sentimento de culpa oriundo da incompatibilidade entre as aspirações familiares (representadas pelo pai) sobre o futuro do menino e o caminho que acabou seguindo, o que motivou a auto-descrição recorrente como personagem “desencaixado”. O poema “O Viajante Pedestre” ilustra tal desajuste por meio dos personagens que simulam viver o conflito familiar. O fato poético é personificado e o personagem principal com seu conflito em relação à identidade *gauche* vai se fazendo e se revela na linha do discurso.

Podemos dizer que, principalmente nos poemas em que a relação com o pai é colocada, a escrita aproxima-se do texto dramático porque tudo se mostra por meio das falas que são sentenças dadas objetivamente. Nenhuma é sem propósito ou descartável. O pai oprime e dita a lei, ao mesmo tempo em que possibilita o auto-reconhecimento, o avô é o impiedoso fazendeiro dono de escravos; o padre representa, contrariamente à sua função de sacerdote divino, o inferno. Conotações negativas que, superpostas, se acumulam para formular aquilo que motiva e intui o modo de leitura que consiste na percepção do passado como ambiente sem relações afetivas estreitas, sem a relação íntima de carinho e amor que possibilitaria a reconciliação desejada e buscada:

(...)

O fazendeiro descansa
de um trabalho que vem de antes
de ter nascido. Vem de índios
e mineradores.
Cumpru sua lei. Agora os filhos
cumpram a deles.
Mas um não sabe a cor da terra,
nunca aprendeu, nem saberá
a rude física das estações;
o jeito de um boi; a sagração do milho.
Que fará na roça esse herdeiro triste

de um poder antigo?

Desiste. Vai
viver o destino urbano
de qualquer homem.
(...)

— A gente vai mesmo de-a pé. Eu na frente, como viajante e senhor. Você atrás, com mala nas costas. Até eu pegar o trem no fim das oito léguas. Combinado?

(...)

Lá vai, degrado, a pé.

(...)

— Meu pai, cheguei a salvo e muito de mim contente pela prova de resistência que venci com a graça de Deus e a fibra que o senhor me transmitiu. Que tal?

— Que tal? E ainda tem topete
de perguntar que gostei?
Pode haver maior afronta
para antigo fazendeiro
dono de cinco estirões
de chão coberto de mulas
e cavalos valorosos
que ver seu filho varando
pior que descalço, a pé
(...)

Já nem sei onde é que estou
que não sumo de mim mesmo,
de tão dorida vergonha
por meu filho desmontado
e por cima se gabando
da condição rebaixada!
Meu pai, meu avô, meu bisa-
vô de nobres equipagens
lá no céu dos fazendeiros
estão despedindo raios
de irada condenação

sobre esse tonto rebento
que nem noção de decoro
conserva em sua tonteza...
Com você, filho, começa
a desabar a família. (ANDRADE, 1979, p. 39-40-41-42)

A dramatização do acontecido distancia o eu lírico dos afetos negociados na composição da complexa relação com o passado como tentativa de garantir a imparcialidade do autor. O poema, dessa forma, se aproxima dos “causos” mineiros que narram um acontecimento “extraordinário” na região, como o fato do filho de um poderoso fazendeiro andar a pé até a estação de trem. Os personagens dessa história, “o fazendeiro” e o “filho do fazendeiro”, são identificados pelo leitor por suas atitudes, não pelo nome próprio, como se outras identidades se estabelecessem ali, descoladas dos sujeitos empíricos “reais”, estratégia que provoca a ilusão de distanciamento do eu escrevente cujo propósito é dissimular o sentimento de culpa dirigido a si mesmo pela impossibilidade de corresponder aos desejos da hereditariedade, mesmo quando pretende ser motivo de orgulho pela resistência física, tão cara ao ambiente campesino. Paradoxalmente a tal estrutura, o poema se relaciona com “Justificação”, escrito na primeira pessoa e marcado pela visão pessoal da condição do nascimento e da trajetória de vida. Os primeiros versos do trecho citado acima colocam o pai na mesma posição do eu lírico outrora, pois este também sente o peso das gerações anteriores. Entretanto, cumpriu seu destino, aquele ditado pelo clã ligado a terra, e espera que os filhos realizem o mesmo trabalho como destino já traçado. Aqui, o distanciamento e a culpa também acontecem por meio da aproximação, uma vez que tais valores estão presentes no escrevente no momento da escritura. Como afirma Beckett ao analisar Proust:

Não há como fugir do ontem porque ontem nos deformou, ou foi por nós

deformado. (...) Ontem não é um marco de estrada ultrapassado, mas um diamante na estrada batida dos anos e irremediavelmente parte de nós, dentro de nós, pesado e perigoso. (BECKETT, 2003, p.11)

Para o autor, o tempo é um monstro de duas cabeças: danação e salvação. O ontem nos deformou ou nós a ele, num caminho de morte constante, morte na/da vida para que esta se fizesse. A possibilidade de existência individual só torna-se possível num caminho de morte e vida, do retorno para que o processo de reflexão sobre si possa ser realizado, esse é objetivo da escrita. Não podemos controlar a memória ou os fatos evocados, tanto porque o que obtemos do real é apenas uma caricatura, quanto porque não há possibilidade de identificação do sujeito com o objeto desejado. No caso da autobiografia, a identificação do autor com o narrador. Para Beckett a personalidade constantemente modificada é fruto mais uma vez da passagem do tempo no interior da subjetividade. Quando se estabelece como o *torto* dentro de tal meio, pois “não sabe a cor da terra, / nunca aprendeu, nem saberá / a rude física das estações”, torna-se também um “herdeiro triste / de um poder antigo” — essa imagem do triste aparece novamente no poema “Inimigo”, em que o menino deseja vencer o medo, quer brigar e xingar, “e todos ouvirão. / Fui eu quem disse. O magricela. O triste.”, remete à auto-imagem como triste — o que acontece porque se por um lado “sua liberdade pessoal só poderia ser alcançada após uma luta violenta contra a autoridade paterna ou uma verdadeira ruptura com a estrutura autoritária da família” (SANT’ANNA, 1977, p. 53), por outro, segundo Lacan, na ordem simbólica da linguagem, o papel mais importante do pai não está nos laços de sangue ou nas vivências, mas nas palavras que significam a Lei. Dessa forma, percebemos que pai e filho unem-se pela hereditariedade e afastam-se pela não correspondência das atitudes, pois no mundo dos Andrade, a atitude paterna teria que determinar a de seus descendentes. Unidos pela genealogia e separados pelos caminhos escolhidos, o texto torna a reuni-los e afirma a não correspondência, repete e aumenta a distância mais uma vez metaforizada pela viagem, pela errância daquele que busca sua

verdade.

No verso “Desiste. Vai” os verbos separados por ponto final apresentam a sequência da ruptura entre os dois, mas o fato de estarem no mesmo verso e não separados, indica a estreita ligação entre pai e filho apesar da, já muito analisada, pouca comunicação entre eles. Muitas vezes, os poemas que apresentam essa pouca ou ausente comunicação comunicam o desejo insistente do menino em se aproximar da figura do progenitor. A ruptura, sob o olhar paterno, significa a não diferenciação dentro de outro mundo, o urbano, pois seria parte da “massa”, nesse espaço outros campos de tensão também se formariam para que o sujeito determinasse a sua individualidade. Lá, o jovem perderia a posição de filho de fazendeiro, que lhe garantia alguns privilégios. Estabelece-se o jogo identificação/diferença que compõe a subjetividade *gauche*. É interessante notar que no poema “Infância”, de *Alguma Poesia*, a origem única entre pai e filho garante a diferenciação e a individualidade, tornando a história do “menino antigo”, “mais bonita que a de Robinson Crusóé”. Nada mais individual do que se afirmar pela diferença da origem, pela história de vida única de “menino entre mangueiras”. A escrita de memória aqui funciona então como a força que liberta a obra do tempo, libertando autor e obra de qualquer tentativa de fixidez, já que o escritor, num processo de deslizamento, percorre um caminho traçado por si mesmo, mas sem ponto de chegada. À medida que o “menino antigo” afirma sua personalidade que vai de encontro às tradições do grupo familiar, uma série de outras considerações são formuladas, muitas paradoxais, que se abrem a novas considerações poéticas. O texto produz a distância e o lugar de si, ao mesmo tempo que se distancia de si mesmo: de poder exonerar a falta.

O “herdeiro triste / de um poder antigo” na temporalidade fragmentada que condensa passado, presente e futuro, orgulha-se de não utilizar meio de transporte e tal resistência remete à origem de desbravadores das serras mineiras como identificação parcial: um ganho para a personalidade que no movimento suplementar de retorno, realiza a aproximação tão

desejada no presente. Entretanto, a atitude de caminhar condena a existência do “tonto” a ser responsável pela decadência da família que é dada por si mesmo, uma vez que o sujeito que fala é aquele de quem se fala. O passado não correspondido condena-o à culpa pelas atitudes que ameaçam a permanência da tradição que o eu lírico não pôde dar continuidade, já que seu destino era outro. O vínculo com a ordem fazendeira foi rompido em outro tempo e não há modo de restabelecê-lo.

Sendo assim, os *Boitempos*, ao retornar constantemente aos temas da terra e família, tenta negociar o sentimento de culpa que aparece devido à necessidade de distanciamento do clã que tolhia as escolhas individuais. Para o sujeito das memórias, “O abandono da terra dos ancestrais era somente o primeiro ato de uma liberdade que se queria absoluta” (VITIELO, 2000, p. 156). Essa é uma frase utilizada por Vincenzo Vitiello ao interpretar a religião em Hegel¹³. O autor ao falar sobre a história de Abraão, denuncia a necessidade do rompimento com a família como pacto a ser renovado constantemente pelo sacrifício. Um destes pactos é a extrema solidão do personagem mítico. O mito da errância do povo em terras que lhes são desconhecidas nos serve de analogia, porque, da mesma forma, o personagem das memórias não possui uma causa exterior que justifique as atitudes de abandono da terra dos ancestrais, o desejo é pessoal, mas determinado também por entidade misteriosa, o anjo, que como vimos, é também parte do eu. Por isso, reconstrói uma genealogia repressora que justifique o rompimento tão desejado. Essa é sua desculpa por

¹³ O texto de Vincenzo Vitiello “Deserto, *Éthos*, Abandono: contribuição para uma topologia do abandono” encontra-se no livro *A Religião* (2000), organizado por Jacques Derrida e Gianni Vattimo. Entendemos que os estudos desse autor sobre a relação entre errância e terra natal que compõem a história ocidental cristã (o mito de Abraão e de Moisés) se relacionam com a poética autobiográfica drummondiana na medida em que em ambos o mito da origem em sua presença/ausência corresponde ao distanciamento para a afirmação da própria identidade, “Ora disse o Senhor a Abraão: 'Sai da tua terra, da tua parentela e da casa de teu pai, e vai para a terra que te mostrarei; de ti farei uma grande nação e abençoar-te-ei e engrandecer-te-ei o nome'” (Gên., 12, 1-2). Já Moisés “tem o nascimento diante de si, como meta a ser conquistada. Para fazê-lo, tem de se afastar de ambas as comunidades a que pertence, mesmo não lhes pertencendo. Moisés encontrará a sua pátria de 'peregrino em terra estrangeira' (Êx., 2, 22). (...) Moisés não se reconhece em seu povo senão na errância. Terra, pátria, para ele, é só deserto — a ausência de pátria. A origem é perigo e ameaça de morte.” (p. 154)

seguir o próprio caminho em função da culpa gerada pela escolha, por falar em primeira pessoa. Acontecimento que precisa ser renovado a cada momento da escritura, pois estabelece infinitamente o lugar da subjetividade, ou o entre-lugar, já que nunca irá se definir de forma absoluta.

No poema “Justificação”, podemos notar esse movimento descritivo inicial — a justificativa do rompimento a partir da caracterização da genealogia como repressora — condição do sujeito lírico, como procedimento de um movimento mais complexo no qual a escrita se estabelece a partir da desculpa de si a si, auto-justificação que torna cada vez mais distante o auto-perdão. É a estratégia utilizada como forma de assegurar parte da indenidade (tentativa de descontaminação da subjetividade por meio da purificação do erro cometido, do abandono da terra natal e suas tradições agrárias e familiares, modo de reunião que busca o estado antes do rompimento com as demandas da hereditariedade) num movimento de purificação que é complementado pelo ato de confissão que veremos no capítulo a seguir. No poema, o autor apresenta o mundo no qual inicia suas vivências de menino: um ambiente feito de acordos nas relações interpessoais:

Não é fácil nascer novo.
 Estou nascendo em Vila Nova da Rainha,
 Cresço no rasto dos primeiros exploradores,
 com essa capela por cima, essa mina por baixo.
 Os liberais me empurram pra frente,
 os conservadores me dão um tranco,
 se é que todos não me atrapalham.
 E as alianças de família,
 o monsenhor, a Câmara, os seleiros,
 o bezerros mugindo no clariscuro, a bota,
 o chão vendido, o laço, a louça azul chinesa.
 o leite das crioulas escorrendo no terreiro,
 a procissão de fatos repassando, calcando

minha barriga retardatória,
 as escrituras da consciência, o pilão
 de pilar lembranças. Não é fácil
 nascer e agüentar as conseqüências
 vindas de muito longe preparadas
 em caixote de ferro e letra grande.
 Nascer de novo? Tudo foi previsto
 e proibido
 no Antigo Testamento do Brasil. (ANDRADE, 1974, p. 7)

O poeta se apresenta como oriundo do contexto familiar tradicionalmente mineiro de base agrícola e latifundiária, e essa origem aparece nas descrições da hierarquia familiar e nas relações simbólicas que gerava a sua volta — o olhar do poder patriarcal inquestionável e movido por fortes tradições. O título do poema nos orienta rumo à interpretação da presença do movimento da retórica da desculpa, do discurso de auto-justificativa. Existe a necessidade em explicar as razões que o tornaram tal como se apresenta a si: o sujeito à margem da ordem social itabirana e principalmente familiar. Ora, se há justificativa, a desculpa pela diferença e inadequação, é porque há a culpa pelo mesmo motivo. Essa articulação rege a organização dos livros estudados, fazendo de suas partes um conjunto coeso diante das reflexões a serem colocadas aqui.

“Justificação”, segundo poema do livro *Menino Antigo* publicado em 1968, encontra-se no conjunto intitulado “Pretérito mais que perfeito” desse livro. O primeiro poema, como vimos no capítulo anterior, é “Documentário”, e se realiza como prefácio dessa obra, indicando a temporalidade instável em que as memórias se situam. Entendemos que o personagem, após definir a nova configuração do relato autobiográfico, pactua com o leitor o lugar de onde fala: daquele que afirma sua inocência, desculpando a si mesmo a partir do presente. Essa percepção é consequência da relação interior/exterior: a força das instituições presente em seu mundo impossibilita a conciliação, e o retorno encontra o obstáculo já

presente “há muito tempo”. Há um desejo de desistência frente à realidade desconforme que se descarrega sobre si, mas o personagem reage e a reação é o rompimento. Novamente, no primeiro verso, usa-se o recurso que garante o tom de proposição quando se utiliza do ponto final e indica o assunto a ser tratado: o fato de “nascer novo” em um mundo velho, preso a tradições consolidadas às quais ele tem que se adequar. A primeira pessoa do singular empregada no poema, assim como os verbos, em sua maioria, no presente, aproximam o leitor ao mesmo tempo em que garantem a “verdade” da enunciação, verdade subjetiva, que é a única a qual se pode ter acesso. Tal estratégia reforça a afirmação da personalidade como consciente de sua condição de desordem e incoerência: de culpa pelo exílio na própria terra natal. Esse é seu drama original, a não aceitação no meio externo na inocência do nascimento e da infância.

A responsabilidade originária, que nasce também com o cristianismo, causa um processo de cicatrização sem fim à medida que aquilo que o “menino antigo”, afirma, passa a ser a sua verdade. Verdade que o afasta da terra da meninice ao mesmo tempo em que o reúne nesses dois extremos. Identificamos no poema a voz do eu atual, o velho, que narra o passado rumo ao futuro; entretanto, tais temporalidades apresentam-se como presentes na máquina do tempo que pára em momentos significativos que influenciaram de forma contundente a existência do eu lírico. Este se coloca, no quarto verso, como o transeunte comprimido entre a religião, com suas duras leis morais, e a mina que carrega a referência ao sólido poder familiar ao qual precisa responder. Tudo isso, associado aos grupos políticos itabiranos, quinto e sexto versos, pressionam de tal forma que é física a sensação de violação do próprio espaço (“empurram” e “dão um tranco”). No verso “E as alianças de família”, a conjunção aditiva “e” indica o “além de tudo isso”, ou seja, o peso é sacrificial, pois sente as leis e acordos já traçados pela família que tentam impedir a realização pessoal.

O simbólico religioso extremamente castrador na poética das memórias, e que

veremos novamente de forma específica, é reafirmado e personificado na figura do monsenhor, título concedido pelo Papa e que apresenta a força da instituição em Itabira. Colocados no mesmo verso, “monsenhor”, “Câmara” e “seleiros”, os significantes conotam a ligação efetiva das duas instituições com a casa-grande, como se esses poderes se estendessem até o seleiro, tomando todas as partes, até as mais exteriores. A partir do verso seguinte, a gama de imagens passa a referenciar o ambiente da casa paterna. O neologismo por justaposição de adjetivos “clariscuro” expressa o olhar pessoal infante do momento intervalar que anuncia o fim do dia e o início da escuridão da noite, conotando o desengano, o mergulho da subjetividade na treva da tradição sombria. Os significantes religiosos são novamente utilizados nos versos “a procissão de fatos repassando, calcando / minha barriga retardatária, / as escrituras da consciência, o pilão / de pilar lembranças. Não é fácil”. Nesse momento, todo o passado passa a ruminar e o processo, que é o da escrita das memórias, causa sofrimento, uma vez que a “barriga”, metonímia do sujeito “atrasado” em relação à formação das tradições, está em outra temporalidade e não há retorno possível para o eu lírico. O impasse é insolúvel e o eu poético só pode oscilar. O vocábulo “escritura” remete ao campo semântico da temática bíblica presente na subjetividade cindida por meio da fixação do símbolo filtrador das concepções individuais. Acontecimento que se processa porque, diferentemente daquilo que o discurso religioso tenta firmar como fenômeno principal, seu objetivo não é descobrir ou revelar, mas estabelecer um modelo de interpretação. Daí a problemática surge a partir dos afetos do sujeito que destoam das implicações de obediência às leis sociais estreitamente associadas às concepções religiosas, uma tão rígida quanto a outra. “Procissão” e “pilão” retomam o movimento de ruminação que “Não é fácil”: a primeira identifica o lento movimento de negociação dos fatos passados com o presente, e carregados de simbologia religiosa; já o segundo apresenta esfacelamento da formação do eu presente rumo às articulações com as considerações sociais. Nenhum

mundo nasce com o sujeito, principalmente aquele que se impõe pela linguagem.

Entretanto, na poética drummondiana, a força daquilo que comprime está presente no seio da família que funciona como o poder de controle no ambiente íntimo, particular, “Não há o que fazer diante das “alianças de família” e das “escrituras da consciência”, sempre presentes no trabalho de “pilar lembranças”. A consciência que se apresenta na escrita, controle mais eficaz, o acompanha todo o momento e até o fim. Faz parte do sujeito, do que ele produziu e produz. O eu poético não participou das decisões tomadas outrora e só tem acesso às suas “consequências / vindas de muito longe”, “em caixote de ferro e letra grande”. A privação e a clausura proporcionadas pelos acordos de família causam o desejo de “Nascer de novo”. Algo que se torna inútil devido à eficácia do sistema. Tudo “foi previsto / e proibido / no Antigo Testamento do Brasil”. De acordo com o poema, a existência pretérita na cidade natal era praticamente insuportável, o que teria gerado o movimento de afastamento.

A insolução, na verdade, é o que desencadeou a ação diante da recusa dos personagens familiares em discernir e reconhecer valores caros ao eu lírico. Tal desajuste produz o sentimento de isolamento em relação ao mundo, como nos poemas em que Robinson Crusoe e a ilha são colocados como a metáfora do viajante que se isola de sua cultura. Todavia, o desengano gerado acontece como fruto da dolorosa tentativa de inserção no meio, uma vez que o desejo do sujeito das memórias é o de conciliação por meio da urgência do retorno. Essa tentativa é a ação, é a escrita que tenta negociar o afastamento por meio da aproximação no texto, que também acaba gerando novo afastamento, por isso o sentido final está sempre porvir, e move a construção do discurso. A paralisia em relação às dores do passado não permitiria que o texto poético avançasse em temas variados e as memórias poéticas trabalhassem tanto a linguagem quanto a subjetividade apresentada. Existe certa unidade entre criador e criatura, um não pode existir sem o outro, o texto de

rememoração só é “escrevível” porque a genealogia, o passado, mesmo dissolvido, está inserido no presente da escritura.

Os temas recorrentes como a relação com as tradições vindas do pai estão intimamente ligados à relação com a genealogia, com a religião, a sexualidade e o negro. Esses temas determinam um conjunto de considerações sobre o sujeito poético na constituição de sua identidade do qual destacamos o discurso da desculpa em função de um sentimento de culpa, o que se dá tanto como modo de ação quanto do seu oposto, como não ação e tudo isso dentro da escrita como situação que representa o drama do *gauche*. As polaridades como o desejo e a religião, o campo e a cidade, a liberdade e a educação, a aptidão literária e a campesina não se tornam excludentes, pois, na verdade, surgem como complementares na medida em que reafirmam a escolha e o posicionamento daquele que é estranho ao meio. A ausência de atitude também é resistência, e atua como força desconstrutora nas relações interpessoais. Essas relações aproximam e distanciam a possibilidade de identificação e nesse espaçamento o texto é produzido, nele “A consciência intencional se vê diferida de si própria, interrompida em sua auto-afecção que lhe daria suposta identidade” (NASCIMENTO, 2001, p. 148). O espaçamento promovido pela não identificação é reproduzido infinitamente retardando o momento “final” e absoluto da identificação. A cadeia não se interrompe porque os pontos de tensão em que repousa a linguagem dos livros de memória dispersam e reúnem a expressão do sentimento de culpa rearticulando a subjetividade. Acreditamos que tais pontos de tensão propõem uma das múltiplas chaves da obra poética do itabirano quando, no movimento de dispersão, retornam em diferentes expressões do modo como o eu lírico percebe a si mesmo diante dos acontecimentos pretéritos e presentes.

O texto memorialista tenta vencer a distância que separa e religa o pensamento de si com aquilo que não está presente diretamente como projeto de escrita, e dessa forma o texto

torna-se o modo com o qual o sujeito poético passa a se conhecer pelas escolhas que realiza. Nessas “novas” escolhas, não se identifica com aquele que iniciou o ato da escritura. Nesse caminho, o eu lírico consegue expressar momentos marcados em que se verificam diversos aspectos antagônicos de sua infância, que acabam por enriquecer as memórias. Tanto uma visão positiva das experiências quanto negativa estão presentes e determinam a estratégia de composição como modo de dizer tudo sobre a família e o espaço das vivências. Assim como Sant’Anna, entendemos que “Pode-se, portanto, dizer que a biografia é a melhor poesia que um poeta consegue de si mesmo. Aí ele se transcendentaliza, revertendo-se numa imaginação de si próprio. Isto não torna a poesia menos verdadeira que a vida. Acontece uma integração tal, que a vida é que passa a ser imaginação em torno de uma obra concretamente realizada” (SANT’ANNA, 1977, p. 22).

Sem a justaposição de elementos simbólicos que caracterizam os espaços em que o personagem dramático vive as contradições das experiências, a poética da desculpa não seria perceptível como motivadora de um modo de expressividade, e o seu estudo não passaria de um olhar ingênuo que impossibilitaria a percepção das estratégias retóricas. Enxergamos que a própria estrutura da obra indica a culpa como chave de entendimento por meio da ressonância da completa falta de adequação de seu mundo interior/exterior.

A persona poética, movida pelo desejo de reviver as experiências passadas, vai prolongando a descrição do que permanece como significado do ontem deixado no presente. Todavia, precisa primeiro articular a intromissão da fissura do sujeito com as gerações anteriores. A linguagem metafórica garante os atributos de um poder frio e distante na descrição das relações, nos versos “contribuirão para a grandeza / do eterno tronco familiar, / bem mais precioso que as pessoas/ (...) em mescla de sangue e dinheiro” (ANDRADE, 1979, p. 38), os termos desvelam a vida trazendo à luz o caráter crítico do eu lírico que reconstrói a própria memória por meio de uma ordem social localizada. A partir destes traços

assinalados, acontece o contágio do mundo que gera sua reinterpretação. O não ajustamento à ordem produz signos de evasão que o assombram e desencadeiam a metamorfose, “E santo já não sou, / mas barro e palavrão, / humana falha, signo terrestre.” (p. 119), indissociáveis de sua personalidade para sempre, os signos deslocam — movimento que não tem princípio nem fim e consiste na articulação entre o passado/presente e o processo de escrita/leitura no ato do preenchimento da folha em branco — e criam um sistema cuja base é o processo de iterabilidade¹⁴, definido por Derrida como algo que “altera, parasita e contamina o que ela identifica e permite repetir” (1991, p. 120). A iterabilidade, no processo de interiorização do nome próprio, acontece como tentativa infinita de correspondência entre o *eu* e aquele que se esconde atrás do nome e que se mostra através da escrita. Em tal processo, a tentativa de reconhecimento e referência realiza um trabalho de autoconhecimento produzido pela iteração com a alteridade. É um trabalho que se estrutura na forma de um abismo compondo uma escritura que caminha para o sem fim, para o porvir.

Tal posicionamento de diversidade não ocorreu como a emergência da diferenciação caprichosa diante de determinado pensamento retrógado, mas como resposta às questões colocadas pelo mundo homogeneizante e inevitavelmente arbitrário que o rodeava (“Você tem que obedecer como um cadáver. ' / Cadáver obedece? / Tanto vale morrer como viver? / Para isso nos chamam, nos modelam?” — poema “Recusa”). A multiplicidade textual — a concatenação de personagens, máscaras, temas e ficções — é conduzida pelo jogo e pela rede de associações produzidas pelo processo de iterabilidade que mostra na identidade lírica os desdobramentos dos traços desse “outro” (o mundo externo: a evocação de retratos

¹⁴ Para Derrida, uma força ilocutória (ou qualquer outra) não é controlável, “com isso, a intencionalidade não é negada, apenas se torna um dos efeitos possíveis do sistema. É a iterabilidade que permite entender a intencionalidade, e não o contrário, ou seja, não é esta que enquadra legitimamente aquela como índice do 'estiolamento' da linguagem. Repetir, citar, recitar, em suma, são funções parciais de uma iterabilidade geral através da qual a força atua transmitindo a marca, o signo, a frase, o enunciado etc. (...) A iterabilidade da marca é estruturante em toda comunicação, a qual perde seu caráter de transmissão do sentido intencional, para indicar tão-somente esse momento em que uma marca *se divide*.” (NASCIMENTO, 2001, 159-160)

morais, costumes e tradição). O poeta reconstrói então o espaço que se constitui em sua diferenciação e que por isto nunca a si mesmo retorna, que em nada se fixa e a lugar algum se dirige especificamente, e no qual a experiência do sujeito autônomo, homogêneo e presente a si mesmo torna-se rarefeita, o que resta são suas contradições (“Sou um ser estilhaçado / que faz do medo o seu gozo.” — poema “Adeus ao Colégio”).

Na antiga Itabira das memórias, o contexto social determinava a igreja como órgão fortalecedor e mantenedor do regime patriarcal — o lugar do pai era também o de Deus. A doutrina religiosa cristã é o suporte do poder do patriarca garantido pela lei, pelo direito romano, ambos de origem comum, Roma. O direito faz vigorar e autoriza o poder que a religião legitima. O caráter crítico observado aqui na investigação do passado aponta para o desejo de apresentar o palco das experiências pretéritas cercado por limites intransponíveis,

Mandamento: beijar a mão do Pai

Às 7 da manhã, antes do café
e pedir a bênção
e tornar a pedir
na hora de dormir

Mandamento: beijar
a mão divino-humana
que empunha a rédea universal
e determina o futuro. (1974, p.91)

A palavra “Mandamento” seguida de dois pontos traz a obrigação divina do ato e sua seriedade, compara o poder paterno ao de Deus. Escrito na terceira pessoa e tendo os verbos no infinitivo, nos leva a considerar a intemporalidade e objetividade da ordem a ser seguida sem questionamento, como os Dez Mandamentos. A voz do narrador passa então a uma voz coletiva que se multiplica e transcende o espaço físico, como o “relógio da Matriz”. Assim

como a tradição religiosa, a obediência à palavra do pai é tida como “verdade” adotada de antemão, divinamente imperturbável. A repetição da conjunção “e” dá o tom de repetição associada ao tédio e cansaço por estar sempre a cumprir mandamentos para que a organização patriarcal seja mantida. A justaposição de palavras, recurso bastante utilizado nas memórias, encontrada em “divino-humana”, reafirma a noção sagrada daquele que “determina o futuro” na terra. No entanto, o poder institucional católico que tenta neutralizar o indivíduo por meio da soberania da voz patriarcal já se encontra internalizado no menino que teme ficar acordado ou morrer sem a bênção do pai. Há sempre a contaminação do enunciador no enunciado, e isso se dá na medida em que há a necessidade de manter próximo de si aquilo que tenta dissipar para afirmar a independência em relação à ordem, independência, entretanto, culpada, e que necessita da desculpa por desejar o poder de responder por si mesmo, diante de si e diante do outro, já que o acontecimento se dá somente quando reage de acordo com a vontade própria, quando estabelece seu lugar no mundo. O sujeito das memórias pode responder por meio das memórias a si porque não foi reduzido a “objeto de família”, e garante a responsabilidade da resposta.

Inicialmente, a ausência de identificação com o meio se dá na casa em que foi criado, o lar paterno. Se a busca da origem consiste na busca de uma identidade que garanta a herança e a continuidade em relação aos antepassados, nos *Boitempos* essa tese não se confirma completamente. Pois, na poética autobiográfica, o autor nega os valores do clã dos Andrade à medida que se afirma como sujeito que compõe a própria história por meio do texto. Nesse espaço, percebemos o ressentimento sem fundo tentando exprimir-se como modo de organização dos afetos que vêm à tona quando, principalmente, a relação com a família e o núcleo fazendeiro são os temas.

No poema “O viajante pedestre”, o poeta utiliza-se da dramatização de um acontecimento para apresentar o próprio olhar por meio da fala do narrador e também do pai.

O modo como olha o passado, a forma de se relacionar com ele, muitas vezes, provém do sentimento de remorso que aparece de forma contundente quando a via de expressão utilizada é a dramatização: quando o poema se assemelha a uma representação teatral em que os personagens ganham falas “descolando-se” do eu lírico, é como se “movessem” por conta própria sem estarem vinculados às considerações daquele que escreve. Ilusão estilística que busca o distanciamento para alcançar certa “verdade” do texto.

Diante desse panorama, o entusiasmo com que havia anunciado o projeto da escrita das memórias como o contar do “resumo de existido” com a “volúpia” do menino, volúpia, “grande prazer dos sentidos” — do latim *volupia*. Volúpia “deusa do prazer”, referência a um estado do sujeito, possuído pelo desejo e pelo prazer — se transformou em relato de desculpa por ser aquilo que se apresenta dialeticamente na escrita. O sentimento de ressentimento se refugia no relato poético e desvia o sujeito do projeto inicial. Quando transcreve cenas quotidianas, a “viagem” ao íntimo da relação familiar traduz a viagem do eu que reconhece os fragmentos da ausência de conciliação no acontecimento e nas vozes daqueles que representa. O poeta é o crítico de seu próprio drama.

A poesia memorialista de Drummond trabalha como via de mão dupla na medida em que o suporte da escrita é o espaço de tentativa de reunião dos acontecimentos, da subjetividade e do tempo, mas também proporciona o envio dessas considerações poéticas como carta aberta ou cartão-postal que possibilita a “qualquer” leitor articular a história do “menino antigo”. O texto, como carta aberta, guarda a infinidade de possibilidades que no momento do ponto final, dispersa a mensagem poética que passa a se reproduzir incessantemente sem ponto de chegada e sem um sentido último. O jogo de posse e perda — a posse devido à ilusória sensação de a escrita proporcionar a unidade do sujeito quando este reúne as experiências pretéritas e a perda que a própria escrita instala nessa expressão da subjetividade no momento do ponto final — essencial para a escrita autobiográfica do

itabirano, é trabalhado nessa reprodução que garante a atualidade das considerações poéticas quando propõe a retomada constante de alguns temas como a relação com o pai, com a casa e com as tarefas diárias. Tal retomada determina a ênfase dada pelo eu lírico a essas relações e torna possível encontrar a construção do sentido da poética *gauche*. A subjetividade envia essa re-construção poética das relações que se expressa no texto como promessa de realizar a culpa/desculpa a partir da poética que busca a não paralisia diante da angústia existencial, diante da perda, da deterioração de todo o passado e que, nos *Boitempos*, é constantemente metaforizado pela destruição do entorno mineiro (“foge minha serra, vai / deixando no meu corpo e na paisagem / mísero pó de ferro, e este não passa” — poema “A Montanha Pulverizada”). Nesse contexto de perda e destruição, a poética torna-se a forma de resgate daquilo que o tempo deteriorou (“Esse incessante morrer / que nos teus versos encontro / é tua vida, poeta, / e por ele te comunicas / com o mundo em que te esvais” — poema “Ode no Cinquentenário do Poeta Brasileiro”).

Podemos dizer que nas situações de envio, de escrita realizada a partir da negociação intersubjetiva de acontecimentos exteriores, como entendemos ser o caso das memórias, sempre nos dirigimos a outrem, ao outro de nós num movimento cujo reverso, em determinadas passagens, acabamos por falar de nós a nós. A heterogeneidade da personalidade é marcada porque tal destinação não é determinada por um eu unívoco, pois este determina e é determinado, ou seja, o eu é determinado pelo outro de si, receptor e julgador (“a difícilima dancerosíssima viagem / de si a si mesmo: / pôr o pé no chão / do seu coração” — poema “O Homem; As Viagens”). Dessa forma, o que é imprescindível para o poeta e se realiza sem horizonte de chegada, a expressão não contida do desejo de redenção, carrega a reflexão como ação e resistência quando articula a problemática da existência pretérita.

A subjetividade lírica trabalha com o “*poder ser*, no que ela insinua com todo seu

mistério de trabalho secreto, que se faz sem alarde, como um processo que de súbito aflora (...) dando lugar a outra metamorfose, a nova mudança” (ARRIGUCCI, 2002, p. 94, 95). Essa mudança é um processo complexo, pois, como vimos, a metamorfose provocada pelo olhar de si a si estabelece novos posicionamentos da subjetividade. A dramatização poética de cenas da infância apresenta esse sujeito escrevente vendo-se sendo visto e abre novas perspectivas de interpretação de si mesmo realizadas como busca da identidade no presente textual. Não há limites no texto, o que deixa a subjetividade lírica ainda como a ser constituída, e produz mais texto poético.

O suplemento textual se volta apara o sujeito das memórias, e para se “proteger” de tal movimento, não se mostrar e não encará-lo, (pois o que mostra, mostra a si mesmo) ele utiliza personas poéticas que variam em cada poema. Quando dramatiza a cena, o que tenta apresentar são os sentimentos dos personagens que se traduzem nos atos, nas falas narradas, mas principalmente o caráter dos atores que determinam o comportamento. A cena, na verdade, apresenta a máscara da máscara. O poeta apresenta os antepassados à sua frente como se não fizesse parte do acontecido, deixando a conclusão para o público. Ele também é seu público e por isso a distância não existe, ela aproxima e força a reflexão sobre o passado que, representado, questiona novamente transformando a subjetividade.

2.2. Espaço interno/externo

Tendo tratado do aspecto da religião ligado à culpa, agora vamos tratar da relação entre a culpa e a sexualidade, que traz consigo o contato com o passado escravocrata.

Através da construção do espaço de margem, o menino antigo recria também o espaço das experiências sexuais e o espaço pós-escravocrata. O contato do individual com o coletivo, do particular com o público, é um lugar de complementaridade, de releitura de um ser

e de um tempo, criando a ilusão da origem e colocando as diferenças. O “um-no-outro”, proporcionado pelo olhar que se volta e repensa uma história de exclusão, trabalha-a e possibilita a tentativa de reconciliação.

Os recursos estilísticos da lírica presentes na poesia memorialística são aqueles que já fazem parte da obra do autor. A repetição de vocábulos, característica marcante do poeta, assim como a ausência de pontuação, ressalta o ritmo e, em consequência disso, a intensidade de certas passagens significativas que agora são representadas em linguagem poética: “Diz-se que na mulher tem partes lindas / e nunca se revelam. Maciezas / redondas. Como fazem / nuas, na bacia, se lavando, para não se verem nuas nuas nuas? / (...) E como que faz / quando que faz / se é que faz / o que fazemos todos porcamente?” (ANDRADE, 1974, p. 134). O corpo feminino é o grande mistério,

Bato palmas. Na esperança
de ver as pernas no alto
da escada
as pernas sempre defesas
as sempre sonhadas pernas
as pernas, aparição
no sombrio alto da escada.
(...)
Ressoam pela cidade
as palmas no corredor.
Nos quatro cantos já sabem
de minha ardência.
Já me condenam, me prendem
e nunca verei as pernas
sublimes no alto da escada. (1979, p. 135)

Na última estrofe, a consciência parece estar mais presente do que a realidade. Para o sujeito, o ato é tão grave que merece punição dura. O desejo do menino é aguçado em

função da falta do corpo da mulher: “sempre defesas”, “sempre sonhadas”, e é acompanhado da vergonha diante do outro, “Ressoam pela cidade”. A mudança do plano da escrita dos sentimentos íntimos para a percepção coletiva coloca o comportamento sob o estigma do pecado, da partilha de concepções entre o eu e a sociedade. A dimensão do social ganha forma e enfatiza o caráter frágil dos desejos sexuais perante as imposições. As emoções (dificuldades, receios, medos) diante da esfera pública silenciam a faculdade crítica do poeta perante a ordem, mas tal faculdade volta-se para criticar a si mesmo. Isso ocorre porque a voz coletiva está presente como estratégia retórica que camufla essa partilha de ideais, assim como a proximidade em que se encontram.

Através dos retratos, das cenas, vai se formando o universo intemporal da infância. Intemporal porque não marcado, uma característica da poética da memória drummondiana. O *eu* poético, dessa forma, possui certo domínio sobre o tempo, na medida em que descreve os fatos que mais lhe interessam. O resgate e a recriação daquilo que resiste além do desgaste e da deterioração do tempo proporcionam o conhecimento de si. Esse trabalho, muitas vezes realizado por um processo metonímico do poeta e do poema, apresenta o olhar recortado ao falar da mulher no trecho citado acima, quando menciona suas pernas e seios. Trata-se de uma reunião de pedaços e de experiências para formação do ser fragmentado. Tenta se reunir através dos tempos, das experiências que o tornaram quem é, ou quem virá ainda a ser, por meio da re-interpretação do passado e de si.

O olhar do menino relaciona a sexualidade com a presença da negra em muitos poemas. Em *Ar livre*, novamente a natureza é cenário da experiência:

Sopra do Cutucum
uma aragem de negras
derrubadas na vargem.
Venta no Cutucum
um calor de sovacos

e ancas abrasadas.
 A cama é a terra toda
 e o amor um espetáculo
 oferecido às vacas
 que não olham e pastam.
 A carne sobre farpas,
 pedrinhas e formigas,
 dói que dói e não sente,
 na urgência de cumprir
 o estatuto do corpo.
 E todo o Cutucum
 é corpo preto-e-branco
 enlaçado em si mesmo
 e chupando, e chupando. (1973, p. 54)

Vento, vargem, vaca, terra, na aliteração o poeta compõe o cenário de sua origem, o espaço natural em que o texto não identifica o sujeito, o indivíduo, e, ao contrário, personifica o lugar, o Cutucum. Há aqui a conotação do sexual já nos primeiros versos. O odor sexual, o apelo ao olfativo intensifica o ambiente e estimulam o ato. As “ancas abrasadas” são percebidas no ar. Os vocábulos nos remetem a um universo pagão, de Vênus e Baco. Ali não há pecado, pois não há interdição, está localizado fora das instituições sociais. É um lugar de liberdade para o menino antigo, onde o poder do pai não está presente. Espaço do negro, o Cutucum era onde a liberdade se fazia presente, onde as pessoas, os animais, a terra e as plantas se encontravam em sua existência natural. O poema é dividido em três partes, em que se apresenta o cenário para depois descrever o ato que se dá ao “ar livre”. Depois volta para o cenário fundindo-o com a ação e os personagens. Tal construção nos remete primeiramente para uma fusão do homem com a natureza, com a sexualidade no espaço pagão em que o catolicismo, apesar de não interferir no acontecimento, “na urgência de cumprir / o estatuto do corpo”, não o ignora:

E no entanto o Cutucum, de que você veio, num dia remoto do século 19, está situado nesse distrito do Carmo, de que o padre Júlio assinalava o “descalabro social”, a “ polícia fraquíssima e nula”, a “deficiência de educação e princípios religiosos”, a inclinação “a toda sorte de orgias”.

(1964, p.

560)

A voz do senso religioso que alcança todos os espaços não deixa de perceber o que acontece no *Cutucum*, lugar em que viviam os escravos libertos. Contesta o comportamento libidinoso do lugar, mas não a escravidão ou as condições às quais os descendentes de escravos foram submetidos. Ao contrário, os padres muitas vezes possuíram escravos e eram cúmplices das atrocidades dos senhores de engenho.

Tal espaço, na medida em que é recortado de forma a não estabelecer uma sequência, uma sucessão dentro da obra, constrói-se a partir de uma subjetividade verbal. Pode apresentar um olhar sobre as relações estabelecidas na sexualidade do branco com o negro. No poema “Ar livre”, o sujeito da escrita nos oferece a visão do branco, do branco que no espaço negro, o Cutucum, recria a cena sexual pós-escravidão. Lugar de satisfação da carne para o menino, o mundo negro se manifestava como inferno para o padre, mas a voz é do menino em ambos os casos. Logo, é o paradoxo novamente que se instala, um lugar de satisfação e de danação.

O Cutucum é colocado pelo *eu* poético como o espaço em que as negras viviam, e como um lugar de erotismo selvagem, pois a cama é o solo e o ato é realizado como um prazer do corpo em meio aos animais. Mas o Cutucum, lugar descrito por Padre Júlio como sujeito à “toda sorte de orgias”, “é corpo preto-e-branco”, ou seja, há a participação do branco na constituição mesma do Cutucum, espaço marginal. Isso nos faz pensar que, em última instância, não houve uma ação unilateral por parte da “negra”, mas a invasão de seu espaço natural pelo branco, que sempre buscava aí a realização dos desejos que não era

permitida no ambiente social patriarcal. É o lugar de liberdade para o menino antigo, onde o poder do pai não está presente. Assim, na caracterização do Cutucum, percebemos que há o olhar de desejo, de volúpia em relação àquele ambiente estranho ao menino, pertencente a outra cultura. Os símbolos eróticos se desdobram para atingir o ápice. Tal universo simbólico é apresentado na forma do prazer-escrita, é o sujeito textual quem repete, que traz à memória a sexualidade, sua representação.

A imagem trazida pela descrição do ambiente em que se cumpre “o estatuto do corpo” se personaliza no final do poema, pois ele é todo “corpo preto-e-branco”. Personagem que pode se transfigurar no próprio poeta. Quando a descrição é feita de forma distanciada e os personagens não apresentam qualquer distinção, a culpa ou o julgamento não possuem a quem se dirigir. Nos livros de memória drummondianos são poucos os momentos em que a sexualidade não é acompanhada da culpa, marca de sua personalidade desenvolvida em meio a tradições severas. O que nos faz pensar que a forma que o *eu* poético desenvolveu para camuflar e esconder de si o desejo pelo Cutucum, foi a personificação.

Novamente, o personagem da narrativa memorialística nos espaços da casa vem marcado pelo círculo frustração e arrependimento diante da irrealização dos desejos,

No úmido porão, terra batida,
 lar de escorpiões,
 procura-se a greta entre as tábuas
 do soalho
 por onde se surpreenda a florescência
 do corpo das mulheres
 na sombra de vestidos refohados
 que cobrem até os pés
 a escultura cifrada
 (...)

Nada
 nada
 nada
 senão a sola negra dos sapatos
 tapando a greta do soalho.
 Saio rastejante
 olhos tortos
 pescoço dolorido.
 A triste poluição foi adiada. (ANDRADE, 1974 p. 137, 138)

A presença da palavra “triste” demonstra uma culpa antes do “crime”. A possibilidade de realizar a “poluição” corporal já pressupõe o próprio julgamento, gerando a sensação de mal estar. Mas não o impede de tentar, mesmo diante das dificuldades como o perigo e a dor, mesmo o fracasso torna-se pecado porque este é o próprio desejo, o que indica que os códigos morais encobrem a personalidade como instância básica de valor. O porão, lugar que não pertence ao lar e às habitações, é novamente o lugar das vivências ligadas à sexualidade, espaço úmido, marginal, é “lar de escorpiões”, daquele que também define sua personalidade deslocada. Para enriquecer a interpretação, faço uso das considerações de Silviano Santiago “O cima e o baixo, o celeste e o terreno, a espreita embaixo e a circulação livre mas que controla lá no alto”, (SANTIAGO, 1976, p.69) ou de dentro.

A repetição dos cenários e objetos proporciona a repetição dos acontecimentos remarcando a experiência do retorno que engaja o eu lírico numa dívida em relação aos significantes da semente familiar. A incerteza que compõe a linguagem traduz o mistério da situação de ter que “devolver” o que deveria ter sido dado: a identificação. Tal sentimento, se estende às descrições relativas à casa em que viveu e desse modo, seus ambientes são descritos de forma também problemática. A afetividade insere-se num contexto de privação, já observado no tocante à estrutura autoritária em que foi criado e na necessidade de

rompimento com esta autoridade. Tangência e contaminação, sob a rubrica da consciência *gauche* que não permite se recolher na contemplação passiva. O estabelecimento do jogo de tensões — interior/exterior, passado/presente, linguagem objetiva/subjetiva — ao mesmo tempo em que levanta questionamentos irrespondíveis, (“Que é ser? É ter um corpo, um jeito, um nome?” — poema “Verbo Ser”), desvela a imagem sempre crescente da regeneração, do caminho de morte e vida; o Orfeu, que criou seu mundo e a si por meio de seu canto, tentando desvendar seus mistérios, mas o caminho para isso foi o de morte e solidão. O movimento circular de retorno e distanciamento ocorre muitas vezes sob a retórica da culpa, como no trecho do poema “Dormir na Floresta”:

Já somos viventes
 intranqüilos, pávidos,
 como os da Lagoinha
 ou de Carlos Prates,
 à mercê de furtos,
 de doenças, fomes,
 letras protestadas,
 e pior do que isso,
 carregando o mundo
 e seus desconcertos
 em ombros curvados.
 Eis que se repete
 o pungente guai,
 perfurando as ruas
 e casas e mentes
 com seu aflitivo
 doer dor sem nome.
 De onde vem, aonde
 vai, se vai ou vem?
 Triste, ferroviário
 apito de máquina
 da Oeste de Minas
 manobrando insone,

paralelo ao rouco
 ir e vir arfante
 de locomotiva
 da Central, rasgando
 a seda sem ruga
 de dormir sem dívidas,
 cobrando a vigília,
 o amargo remoer
 da consciência turva
 Não parte, não volta
 de nenhum destino
 o trem espectral,
 roda sem horário,
 passageiro ou carga
 interior, pesada,
 de carvão, minério,
 queijo de incertezas,
 milho de perguntas
 ? ? ? ? ? ? ?
 gado de omissões,
 Fero, trem noturno
 a semear angústia
 na relva celeste
 da Floresta em flor. (1973, p. 127-128-129-130)

O poema, que não foi transcrito integralmente, inicia referindo-se à “casa sem raiz” em Belo Horizonte, no bairro Floresta. A linguagem para descrever espaço sugere tranquilidade e segurança, “Dormir na Floresta / é dormir em paz / de família mineira”, lugar que nem o pesadelo dos acontecimentos históricos incomodava, “Dormir na Floresta / é esquecer Lênine, o Kaiser, a crise”. Entretanto, a sensação de segurança e paz expressa na primeira parte é negada pela ruptura quando as considerações do espaço externo são substituídas pelo elemento desagregador. É desencadeado pelo “pungente guai” que “se repete”. O ambiente torna-se íntimo, particular e, por isso, é “aflitivo”, e provoca “dor sem

nome”. A importância simbólica e central do apito do trem consiste no retorno dramático que ameaça de morte e doença, mas pior do que isso, traz “o mundo / e seus desconcertos”. Os versos, “Não parte, não volta / de nenhum destino”, sugerem a intemporalidade do sentimento que não se polariza senão no presente em que ocorre.

Enquanto a *madeleine* de outro autor memorialista, Pedro Nava em *Baú de Ossos*, é também sensorial, mas apresentando-se por um estímulo visual, traz consigo revelações que conotam prazer,

Eu tinha ido me refugiar na rua maternal, tinha parado no lado ímpar, defronte do 106, cuja fachada despojada esbatia-se na noite escura. Olhando as janelas apagadas. Procurando, procurando. De repente uma acendeu e os vidros se iluminaram mostrando o desenho, trinta anos em mim adormecido. Acordou para me atingir em cheio, feito bala no peito, revelação (...). Essa luz prestigiosa e mágica fez renascer a casa do fundo da memória, do tempo; das distâncias das associações, da lembrança. (...) minha Mãe convalescendo, meu Pai chegando, minhas tias, as primas — tudo, tudo, todos, todos se reencarnando num presente repentino, outra vez palpável, visível, magmático, coeso, espesso e concentrado. (NAVA, 1972, p. 301)

A *Madeleine*¹⁵ do eu lírico que evoca o passado/presente é sonora e carrega consigo conotações negativas de dor e “amargo remoer”. A luz “prestigiosa e mágica” e o apito do trem funcionam como “gatilho” que detonam a memória involuntária. No texto do médico, um mundo mítico, original abre-se para o sujeito que pode novamente visitar o espaço aconchegante da infância, a terra prometida, sempre presente ao escritor, só que “adormecida”. O paraíso da meninice é um lugar sagrado e sua aparição acontece como “revelação”. Já na poética drummondiana, a revelação da memória involuntária traz “nossa carga / interior, pesada, / de carvão, minério, / queijo de incertezas, / milho de perguntas / ? ? ? ? ? / gado de omissões.”, está intimamente ligada ao passado da terra natal pela

¹⁵ Durante a análise poética que realizamos, sobrepomos referências a considerações a respeito de ficção autobiográfica e romance. Isso se dá porque observamos que apesar da diferença formal, tanto os textos poéticos são contaminados pela narrativa, quanto os narrativos apresentam passagens poéticas, o que os aproxima e possibilita a existência do espaço de interseção teórica que utilizamos.

metonímia (carvão, minério, queijo, milho) e “semeia angústia”. A estratégia retórica repete obsessivamente o sentimento de dívida pela falta de cumprimento de um dever prescrito há muito tempo. Há um investimento ético de responsabilidade que carrega “o mundo”, na relação do autor consigo. Tal investimento atualiza e ratifica a culpa nos laços afetivos tornados presentes por meio de metáforas como “minério”, “pó”, “baú”, “noite”, “fantasma”, “assombração”, “padre”. Segundo Paul de Man,

Uma questão ética que está obviamente envolvida no sucesso da metáfora está ligada ao motivo proustiano central da culpa e traição, que governa a relação do narrador consigo mesmo e com aqueles unidos a ele por laços de amor e afeição. A culpa está sempre centrada no ato de ler ou escrever, que o romance tantas vezes evoca em tons sombrios. Essa ligação entre metáfora e culpa é um dos temas recorrentes da ficção autobiográfica” (DE MAN, 1996, p. 83)

A relação entre culpa e metáfora na ficção autobiográfica ocorre porque possibilita a representação lacunar do indizível¹⁶. Nas memórias drummondianas, um processo parecido se dá. As metáforas dão corpo a noções de difícil definição como as de mal, falta, culpa e redenção em relação ao passado/presente, que é onde a expressão da culpa se significa. Nos *Boitempos*, estas metáforas estão relacionadas não só aos atos, mas também à omissão do eu às regras e condutas. O verso composto apenas pela pontuação interrogativa expressa a necessidade do sujeito lírico de busca de sua verdade no movimento incessante de dentro para fora. Apesar de todas as experiências vividas e pelo “passar” do tempo, um elemento continua imutável e está aprisionado no trem, metáfora do sujeito.

A memória do tempo que se localiza entre o *eu* atual e o das vivências era cerceada pelas tradições da família. O conflito existente na poética do itabirano se manifesta através

¹⁶ Paul De Man, ao analisar o romance *Em busca do tempo perdido*, de Proust, entende que as metáforas são utilizadas como estratégias retóricas para cumprir a função textual que é “entre outras coisas, tranquilizar Marcel a respeito de sua fuga da atividade 'real' do mundo exterior. Os prazeres culpados da solidão são legitimados porque permitem uma possessão do mundo que é pelo menos tão viril e completa como a do herói cujas aventuras ele está lendo. Contra o imperativo moral que fala através da avó que 'pede para que [Marcel] vá para fora', ele deve justificar sua recusa a desistir de sua leitura, juntamente com todos os prazeres mais ou menos indecentes que a acompanham. A passagem sobre leitura deve tentar reconciliar imaginação e ação, e resolver o conflito ético que existe entre as duas.” (1996, p. 82-83).

de todos os fatores já analisados, inclusive na relação eu-casa-pai, compondo a personalidade do ser e sua origem, marcada pelo estigma da culpa, da dívida, presentes na tradução de marcas, registro de sentimentos, de distribuição de lugares inscritos, de condensação. Não dizem respeito ao objeto em si, mas ao arquivo do eu que transporta, aos processos secretos que realiza, pois “O arquivamento tanto produz quanto registra o evento” (DERRIDA, 2001, p. 29).

O eu lírico descreve a casa construída pela família utilizando significantes que tolhem o menino: “Há de ter dez quartos / de portas sempre abertas / ao olho e pisar do chefe. / (...) / Alcova no fundo / sufocando o segredo / de cartas e baús / enferrujados” (1973, p. 39). O relato da condição sócio-econômica encontrada nas famílias rurais no mundo que passa a urbano e industrializado traz em si parte da trajetória do menino antigo, e nesta aparece o término de um período: “O casarão senhorial vira paiol / depósito de trastes aleijados / fim de romance, *p.s.* / de glória fazendeira” (1974, p. 28). O texto poético memorialista carrega um desassossego no relâmpago de tempo que separa passado e presente. Trata-se de um processo sacro, de tentativa de purificação a partir do relato e da confissão, que se tornará marca imortal por intermédio da obra literária. O trabalho do escritor já está feito, ele confessou seus pecados passados e futuros. As faltas cometidas já foram prescritas por seus antepassados que também já o condenaram de antemão. Dessa forma, instalaram dentro do menino algo que ele não pode entender: um sentimento de eterno desconhecimento de si mesmo proposto no desvio constante da linguagem poética que traça a procura em meio à perda, à entrada que também é saída.

Somente através da linguagem da experimentação, socialmente correta ou incorreta, torna-se possível a constituição da subjetividade lírica e a leitura da complementaridade na escrita, o que instala um jogo de acusação e desculpa, de narração e confissão. A mobilidade interior incessante do texto itabirano vacila entre a tradição e a descoberta representada pelo

movimento de ir e vir do exterior para o interior. O poema trilha o caminho que o constrói e procura por respostas, “Por que este nome, ao sol?”. O sentimento de transformação e estranhamento do menino são condensados com o espaço externo e expressos objetivamente, de forma direta, mas esse modo de locução compõe-se de atributos subjetivos: “o que nele se põe assume outra matéria / e nunca mais regressa ao que era antes”. O texto traz a proposta de escrita em dois níveis, um que parte do mundo objetivo, vertical, e outro do mundo subjetivo, horizontal. Percebemos que o movimento temático de deslocamento do personagem se ramifica dividindo-se naqueles que acabamos de mencionar. As experiências geradas por tal movimentação traçam novas significações que conduzem o poema ora objetivamente, ora subjetivamente. Nessa articulação, surge a incerteza em relação à subjetividade, mesmo quando escrito em primeira pessoa. No poema “Quarto Escuro”, o *eu* textual é a própria escuridão, e está preso nela, “sem olhos”, o mistério que o habita é o outro sempre ameaçando a chegada, “fico outro ser, de mim desconhecido”. A descoberta, a constatação da existência desse outro é realizada através do sujeito da escrita que, na escritura, apresenta o universo das vivências numa trajetória circular de confissão e culpa, de ato do corpo e salvamento da alma como constituição da história poética de vida.

Nos *Boitempos*, o trajeto dramatizado apresenta o estrangeiro dentro do “mim” reconstruindo o passado que não pára de passar e ambos precisam ser negociados (Tão estranho crescer, adolecer / com alma antiga, carregar as coisas que não se deixam carregar. / A indelével casa me habitando, impondo / sua lei de defesa contra o tempo” — poema “A Casa sem Raiz”). Para o sujeito, a transformação de si através do processo de reformulação e re-significação é dolorosa e não acontece tranquilamente. O “antigo” *eu*, no trabalho de formação, de modificação de seus anseios, medos e culpas, resiste até o último momento antes de ceder. Tem-se então uma relação que se estabelece como um lugar de diferença que acrescenta. A ameaça do estranho e do diferente provoca um movimento de defesa,

reorganizando-se para tornar familiar aquela nova experiência.

Na trama do texto, outro fator que promove o “espaçamento” entre os “eus” textuais é o próprio ato da escritura de uma vida, porque este se articula com a capacidade do texto como lugar de confissão que proporciona certa “divisão” no interior conturbado do *eu* quando o transporta para a folha em branco¹⁷. O resultado desse processo é o maior endividamento.

Segundo Derrida, “Essa operação maquinal de desculpa divide e multiplica de uma só vez. Máquina de calcular, tábua de multiplicação — e de divisão — ela arrasta a falta e o culpado na repetição da 'última palavra'”. (2004, p. 63). Operação que provoca a fissura na identidade distanciando o eu lírico de si mesmo, afastando-o da identificação com o passado e, nesse distanciamento, produzindo mais sentimento de culpa na escrita. A partir do pensamento derridiano sobre esse processo mecânico, maquinal, o mais distante torna-se o mais próximo, aproxima o outro que se exilou da terra natal. O trabalho de produção das memórias preenche algumas lacunas ao mesmo tempo em que instala outras, pois aquele que escreveu já não é mais aquele anterior à escrita. A poética do itabirano apresenta insistentemente a heterogeneidade do personagem e as lacunas que o compõem, revela a identidade *gauche* por meio da qual o poeta pode se deslocar entre as descrições objetivas e os devaneios subjetivos mantendo o posicionamento de “estranho”, tanto em relação ao trabalho artístico, quanto em relação aos comportamentos e considerações do mundo agrário e oligárquico em que viveu. Mundo que se faz presente como modo se de organizar diante

¹⁷ A economia da confissão que herdamos no ocidente, segundo Derrida, é estabelecida pelas confissões de Rousseau e Agostinho, “Ali onde os dois autores de *Confissões* falam a linguagem da desculpa, um, do 'indesculpável' (*inexcusabilis*), o outro de 'desculpar-se a si mesmo', eles inscrevem suas confissões na profundidade de um imenso arquivo cristão, e principalmente pauliniano. Com as *Confissões* de um e de outro, nós herdamos: mais uma cena de sucessão, herdamos um palimpsesto de citações e quase-citações. (...) o mesmo palimpsesto confia na linguagem do intercâmbio entre *acusar* e *desculpar*. Retornar a si, ser igual a si mesmo, ser o que se é, como um todo indivisível, é superar, pela confissão, (...) a divisão que consistiria em descarregar sua falta sobre um outro em si.” (DERRIDA, 2004, p. 62-63). Tal economia consiste, em resumo, na divisão da subjetividade no momento confessional porque esta pressupõe, já, o discurso culpado e as desculpas, e torna o sujeito réu e juiz de si mesmo.

do que ainda resta dele.

A condição amorfa e evanescente na representação dos ancestrais se faz paradoxalmente ao legado deixado: a lei instaurada por estes que distancia o menino antigo dentro da própria casa que habita e a torna “assombrada”, desconhecida, não familiar. A identidade estabelecida pelo eu da escrita o exclui da genealogia assim como a “moça” do poema “Reunião Noturna”, e a culpa indelével se instala insistentemente produzindo a poética confessional:

Jamais ficou comprovado
que aqui habitam fantasmas.
Entretanto eles circulam
mesmo sem comprovação.

Não são duendes estranhos,
forasteiros indiscretos.
Têm um traço de família:
todos de nossa nação.

A moça trágica e antiga
quis vir com eles: inútil.
Não pertencendo à família,
foi barrada no porão.

Se teve um caso com o avô,
merecia ser dos nossos.
Insiste, implora. Recusam-lhe
direito à incorporação.

(...)

Já grita seu grito de ouro
o galo da madrugada.
Os aéreos visitantes

assim como chegam, vão.

Mas fica no dia claro
um sabor de assombração. (ANDRADE, 1979, p. 26)

A temporalidade da casa é suspensa. O espaço físico apresenta-se fugidio. O que define o lugar como a casa da infância é a presença de fantasmas, que “têm um traço de família”. As leis ditadas pelos antepassados e sua influência são tão marcantes que o menino sente a presença dos parentes, “mesmo sem comprovação” em si, pois como foi observado, a casa torna-se metáfora do sujeito. O eu da escrita compõe os versos na terceira pessoa, o que lhe garante certa distância daquilo que está contando, como se a presença desses entes fosse uma verdade, todavia, tais fantasmas existem dentro do menino, compõem a heterogeneidade travando o diálogo interno de identificação e diferença que exclui. Assim como a casa, que é também o sujeito, é destruída, desfeita, parte do sujeito também o é. A interdição e rigidez das leis de família aqui são colocadas por meio dos versos: “a moça trágica e antiga / quis vir com eles: inútil. / (...) / Recusam-lhe / direito à incorporação”. Versos que interrompem sutilmente, por meio de leve ironia, a atmosfera de afirmações e o silêncio do ambiente, já que instauram a posição de questionamento e de “defesa” da “moça” por parte do eu lírico, pois “Se teve um caso com o avô, / merecia ser dos nossos”, afirma. O sujeito textual identifica-se com ela em sua exclusão e a atitude de defesa marca tal identificação. É o momento de retorno ao mundo concreto dos acordos de família, “das portas cerradas”, das obrigações familiares, da sujeição, da incompreensão e do silêncio.

As memórias dos antepassados quase sempre surgem nos *Boitempos* expressando a interdição. Nesse poema, ela é colocada simbolicamente pela recusa dos “fantasmas” ancestrais que determina a coesão do grupo comparada a uma “ordem” secreta, propondo o olhar do eu lírico em relação a esse grupo assim como a diferença dos valores de um e de

outro. Discordância e interdição que permitem a presença em sua diferenciação porque ambos são indissociáveis.

Em seu percurso, percebemos que o personagem mineiro vai estudar em um colégio de padres, o que aumenta o contato e a inadequação às normas da figura religiosa, tão marcante em sua escrita. Na escola, outras atitudes de rebeldia encontram a punição, já que o espaço era controlado por sacerdotes que exerciam o poder de vigiar e punir. O poema “Figuras” insere-se no conjunto referente ao período vivido no internato dirigido por Padres da ordem do Verbo Divino. Por ele passaram também José Guimarães Rosa, recém chegado de Cordisburgo, Pedro Nava, Gustavo Capanema e Afonso Arinos de Mello Franco. A história do colégio é tratada por José Maria Cançado (2006) em *Colégio Arnaldo: Uma Escola nos Trópicos*, que conta que em 1917 a instituição fora fechada por causa da denúncia de castigos severos aos alunos. O eu lírico compara-se a outros alunos e reflete:

O completo vadio,
— ignoro se sou. Sei que não sei
estudar, e isso é grave. Jamais aprenderei.
Vou rasgando papéis pelo pátio varrido.
Todos riem baixinho. Volto-me,
presentimento.
Atrás de mim Padre Piquet vem, passo a passo,
pousa em meu ombro a punição. (ANDRADE, 1979, p. 90)

Na comparação, percebe, então, sua inadequação ao sistema educacional e religioso “jamais aprenderei”, reconhece, entretanto, que tal fato “é grave” para a vida madura. Mas há algum esforço de sua parte, “O completo vadio, / ignoro se sou”, pois, na verdade, seu problema é a hierarquia de aptidões a que tem que responder e da qual não participa, apesar de reconhecer que isso torna-se “grave”. A sequência de significantes referentes ao

desconhecimento, como os vocábulos “ignoro” e “não sei”, apontam para o posicionamento também de dúvida relativa ao sentimento de impotência diante do poder das instituições, pelas quais sempre nutriu desconfiança, o que ocorre pela força dos argumentos que afirmam sua incapacidade como aluno daquela instituição. O quarto verso acompanha a movimentação ditada pelo poema e liga-se ao movimento do personagem através da aliteração do fonema /p/, movimentação que o padre também acompanha. Ele “vem” de encontro também na aliteração, no penúltimo verso, ligando os dois movimentos, o do padre e o do menino. O conteúdo e a forma do poema, a dúvida quanto ao próprio valor intelectual mediante a contestação por parte de hierarquia externa, constroem o texto demonstrando o domínio da língua e o trabalho alcançado pelo “menino antigo”: a aliteração do fonema /s/ no primeiro verso remetendo à incerteza, à inexatidão; a rima em “sei” e “aprenderei” reforçando a certeza da afirmação negativa; assim como a aliteração do /r/ que remete ao som do papel rasgado que chega aos ouvidos dos outros alunos presentes, e por fim a repetição do fonema /p/, explicado anteriormente, culminam na já pressentida e talvez perseguida punição.

O olhar sobre o personagem das memórias em “Figuras” é de si, naquele duplo ato de rebeldia, de rasgar o papel em público e deixá-lo cair no “pátio varrido”, ações não contingentes que determinam implicitamente o desejo de punição de si para si. No entanto, essa punição e inadequação também nos remetem à consideração subjetiva de incapacidade, inabilidade de viver naqueles modelos. Segundo Castelli,

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

Apesar de o poema colocar o “desconcerto” em relação à ordem educativa, ou ao

segundo ambiente externo onde passou a viver, a auto-punição encenada e o ato provocativo, mais uma vez colocam a culpa que pertence ao sujeito e que não se justifica nos significantes que enseja. Isso ocorre porque podemos perceber ao longo dos *Boitempos* que os primeiros contatos com o literário suscitavam uma aptidão especial do poeta com as letras. O contato com o mundo da escrita delineado nos poemas indica a vocação artístico-literária inata como fruto da auto-descoberta da infância, como já observado no poema “Primeiro Conto”; “O menino ambicioso / não de poder ou glória / mas de soltar a coisa / oculta no seu peito”. Também nos versos de “Iniciação Literária”, “Leituras! Leituras! / Como quem diz: Navios... Sair pelo mundo / voando na capa vermelha de Júlio Verne.”, “Assinantes”, “Somos os leitores do *Tico-Tico*. / Somos importantes, eu e Luís Camilo.”, e “Primeiro Jornal”, “Amarílio redige e ilustra com capricho / o jornal manuscrito: é conto, é poema, é cor, / que ele tira de onde? Incessante criador, / de si mesmo é que extrai esse mundo de coisas. / Nutro por Amarílio invejoso respeito”, percebemos o caminho literário do personagem que revela o universo em que está inserido, que difere de modo contundente daquele meio rural em que se inseria.

A descoberta, a imagem de si encontrada na poética das memórias o excluiu de seu meio, o isolou na rural Itabira, na medida em que o dom o desenraizou das origens do clã. O menino é o responsável pelo rompimento de uma geração e carregará esse estigma. O dom concedido transforma-se em maldição, no destino *gauche*, (“Meu passo torto / foi regulado pelos becos tortos / de onde venho” — poema “Ruas”).

Por meio do texto, o eu autor representa para si mesmo, é público e ator da cena da escritura que apresenta. Nesse percurso, as implicações do olhar que possui se reformulam com o outro trazido pelas memórias. Com ele o “rótulo” de menino tonto e fraco apresenta a aguda auto-crítica, o tombo do cavalo é repetido como marca da incapacidade,

Cavaleiro que cai de cavalo
parado

e tibur! ralo o corpo no solo,
magoado...

Foi por artes, talvez, de escudeiro
culpado?

Não. Destino é o seu, para sempre
traçado:

Cai de costas ou cai de catrâmbias,
coitado.

Deste jeito é que dá o seu triste
recado,

de saber cada dia seu sonho
frustrado,

e, no barro do chão, recompô-lo
maior. (ANDRADE, 2003, p. 751)

A cena categórica e singular, ao mesmo tempo alegórica, introduz, em parte, a problemática contida nos livros de memória, mas aqui surge a conclusão, enquanto na trilogia, ela mesma é a recomposição do sonho literário que vai se realizando e não se conclui, pois o movimento incessante da escrita é o próprio sonho. A estrutura do poema, ao modo da poesia concretista, ilustra o caminho guiado. De “frustrado”, o sonho passa a “maior”, na medida em que vai se concretizando por meio da escrita, que é também o “barro”, metáfora do renascimento do homem. A capacidade artística confere-lhe a alteridade e a realização do destino sem culpa, o que não ocorre nos poemas da trilogia.

Nestes, o personagem “observa” o passado revivendo e declarando a culpa subjetiva, ao mesmo tempo em que justifica como a auto-afirmação causou o desenraizamento desse mundo. Mas é por meio do objeto dessa “falta” cometida na origem, a atividade literária, que a reconciliação é buscada. Escrita como veneno e antídoto, condena e “salva”.

O poeta enfrenta as implicações do retorno na repetição quando, no espaço textual, são tratados fatos relevantes para a constituição tanto da linguagem poética como da expressão do íntimo, do particular e cotidiano, pois o autor deseja reconstruir a “vida besta”, que não se traduz por “simples”. As memórias reunidas e documentadas compõem o lugar de libertação para caminhar em sua própria via, na qual o sujeito expõe suas vivências mais íntimas primeiramente a si, em busca de redenção.

Apesar de não existirem leis patriarcais nas margens dos espaços das vivências do menino, as leis estavam bem presentes dentro do eu, ou não comporiam importante parte do tecido textual dos *Boitempos*, como afirma Silviano Santiago, “Drummond não quer passar ao leitor uma visão dos fatos pessoais ou históricos da perspectiva de heróis. Interessa-lhe tudo aquilo — o quase nada e o quase tudo da história cotidiana — que escapa ao olhar dos heróis” (ANDRADE, 2003, p. 9), e nessa trajetória percebemos que a iniciação amorosa, as primeiras experiências sexuais acontecem num espaço de individualidade, à margem do ambiente social, familiar, como já mencionamos.

Na descrição da cena em que revive o primeiro contato com a sexualidade podemos perceber o espaço marginal em que o fato é dado, os arredores da casa-grande. Como ocupavam espaços da casa e da fazenda em que os parentes não circulavam muito, como o quintal, o porão, a cozinha e a horta, as mulheres descendentes dos antigos escravos representavam para o personagem a possibilidade de viver suas fantasias sexuais.

O contato com a casa paterna e as imagens evocadas compõem o retorno a um tempo

mítico da origem. Mítico porque inalcançável, mas que num sistema de recorrência, em que, utilizando um termo de Othon Garcia, “palavra-puxa-palavra”, as lacunas são preenchidas num jogo de anacronia e acoplagem para a formação do retrato do eu por colagem e anexação. Essa construção perfaz o enigma do texto poético na economia do “*Esquecer para Lembrar*”, título do último livro que, como os outros dois, *Boitempo* e *Menino Antigo*, comporta a idéia da escrita complexa também nesse movimento de anexação pela diferença. Ao retomar o passado nos prefácios, assim como ao retomar o processo da escrita metalinguisticamente, renova o “pacto autobiográfico”, denunciando o desejo de rompimento com a tradição, o sentimento de solidão resultante desse desejo e o “princípio-corrosão” (utilizando um termo de Luiz Costa Lima) do tempo que transforma tudo em pó. O próprio sujeito vai se desgastando junto àquilo que rememora, num caminho de morte/vida e, por isso, “sai para ver / o tempo futuro”, o que restou de si. Quando afirma, no curto poema “Livro”, presente em *Viola de Bolso III*, que “Boitempo, ou seja, aquele vago boi / imóvel na planura do passado, / a ruminar o verde-azul-dourado / silêncio do que é de quando foi”, comunica que o “lembrar” na poesia é semelhante ao “ruminar” — estado que sugere a transformação de algo, a mudança de estado a partir do movimento de retorno para nova trituração e transformação — incansável que torna legível o “silêncio” do sujeito. O poeta não é contemporâneo da “realidade” inaugurada, está sempre “em atraso”, persegue sua sombra no caminho órfico atravessando a temporalidade e os textos que compõem a imagem de si, pois está inserido no conjunto de forças dispersivas da linguagem de rememoração que promete algum modo de reconciliação, visto que nesse passado, como Orfeu, o eu lírico não cumpriu a condição imposta e teve que vagar sozinho (“o poder, o brasão, o vasto isolamento / da terra, dos parentes sobre a terra” poema “Conversa”).

A linguagem utilizada no drama poético das memórias é a do mundo dos fazendeiros, da Itabira da infância, o que indica a necessidade de tornar plena a realidade retratada.

Naquilo que nomeia, promove a existência de espaços, objetos, personagens e acontecimentos. Compõe sua linhagem única e insubstituível, mesmo quando afirma que “Com tinta de fantasma escreve-se Drummond. / É tudo quanto sei de minha genealogia”, já que é a partir de cadeias temporais mais imediatas e não lineares que o discurso poético se constrói. A linguagem de fazendeiros e mineradores expressa a contaminação de temporalidades, a presença do menino no homem, assim como o conteúdo também o faz. Mas este se contamina pela “mais-valia” deixada pelos processos de reconhecimento e diferença, de assimilação e distanciamento, ou seja, pelo próprio trabalho de escrita de si que engendra nova identidade e novo posicionamento, (“O que ele vê / vai existir na medida / em que nada existe de tocável / e por isso se chama / absoluto.” — poema “Memória Prévia”). Entendemos, em nosso estudo, que o que produz a “mais-valia” é aquilo que está sendo realizado no presente, é o que resta da relação entre o passado e o presente, entre as subjetividades e temporalidades inauguradas. É o vínculo com o passado: a dívida contraída pelo distanciamento imposto pela tradição familiar, uma força desagregadora que faz parte da formação da imagem que constrói de si.

A importância do externo especialmente para questões sexuais e o que ocorre tanto no externo como no interno (culpa, tensão, não identificação com o espaço — da escola, da casa) compõem a poética que busca a redenção purificadora.

Diferentemente de Vagner Camilo (2001), que defende que a culpa em Drummond é fruto de sua condição de intelectual munido de consciência social e política que nunca conseguirá se aproximar do proletariado, defendemos que o fundo dessa culpa é da ordem da moral religiosa defendida pelos significantes do discurso patriarca.

2.3. Memória da Casa-grande

Na medida em que a escrita recaptura as cenas do passado, re-apresentando a cena do clã familiar ligado a terra, liga-se também à história dos grupos sociais com os quais estabeleceu relação. Nesse caminho, percebemos que a postura lírica diante dos acontecimentos históricos não é de aceitação ou apenas encenação, compõe-se de denúncia, contestação e reflexão. Em *Menino Antigo*, encontramos o tema social da história dos escravos no Brasil de forma marcante. As experiências de testemunho apresentam as injustiças narradas em forma de recordações da infância. Os relatos descritos de modo impessoal e distanciado funcionam como mediadores no arranjo histórico-literário em que o sujeito rompe o silêncio sem colocar falas que poderiam adquirir caráter panfletário. O eu textual afirma que por mais que se tente esquecer o passado, ele estará sempre presente, uma vez que as relações de exclusão se perpetuam e, como previu Joaquim Nabuco, geraram uma classe de proletários. O poema “Mancha”, apresenta o rastro desse história:

Na escada a mancha vermelha
que gerações seqüentes em vão
tentam tirar.

Mancha em casamento com a madeira,
subiu da raiz ou foi o vento
que a imprimiu no tronco, selo do ar.

E virou mancha de sangue
de escravo torturado — por que antigo
dono da terra? Como apurar?

Lava que lava, raspa que raspa e raspa,
nunca há de sumir
este sangue embutido no degrau. (ANDRADE, 1974, p. 35)

A história é poeticamente apresentada no poema Mancha. Coloca a superposição de temporalidades que nos remete não só à escravidão, mas a todo processo em que esta se deu, desde o rapto dos africanos de sua terra natal, cultura e família, até a chegada no Brasil dos

navios negreiros. Compreende um período relativamente extenso da história, conotando a preocupação em estabelecer a violência do processo. A mancha da madeira, presente em quase todos os ambientes, fora impressa pelo vento: “selo do ar”. O “antigo dono da terra” não mais pode ser responsabilizado, mas deixou a herança, a assinatura, a marca pela participação. A marca alcança muitas gerações, a do pai, do avô e a sua própria. A repetição dos vocábulos na última estrofe nos remete à impossibilidade de esquecer o passado do qual faz parte. O questionamento do eu poético assinala a necessidade de “apuração”, a preocupação em marcar que existem culpados que precisam ser punidos por seus crimes. A emergência do tema inclina os poemas para a relação de reflexão e enfrentamento entre o sujeito lírico e o ambiente escravocrata.

Se em “Mancha” observamos o aspecto coletivo da preocupação social, que no entanto toca na subjetividade por meio do substantivo “gerações”, ou mesmo da afirmação de que o acontecimento histórico está impresso em todos os espaços, no poema “O ator” o tema escravocrata parte do particular rumo ao coletivo, como se o “caso” acontecido com o avô fosse o microcosmo e sustento daquela estrutura maior. O ato de relembrar torna possível ao sujeito reproduzir acontecimentos sob sua rubrica, e o sujeito no presente da escrita não só demonstra a preocupação social, mas assume a culpa familiar e própria em relação ao acontecimento histórico. O eu da escrita se coloca como responsável pela genealogia em sua caracterização na medida em que expõe as contradições e foca o tema por um episódio intratextual:

Era um escravo fugido
por si mesmo libertado
Meu avô se foi à Mata
vender burro brabo fiado
(...)
“Dormir tão cedo meu amo?”
(...)
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.
 (...)
 De noite, à luz de 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
 (...)
 Metade luz e metade
 mistério, a peça caminha
 estranha. (...)
 “Que ouço? Que fuça é essa?”

Meu avô salta do banco.
 O fidalgo enxuga a testa
 que a luz devassa, mostrando
 a estelar cicatriz
 do seu escravo fugido
 bem por cima do nariz.
 Empurrando a uns e outros,
 meu avô acode à cena
 e brandindo seu chicote
 (...)
 Acaba com esta papeada
 senão sou eu que te acabo
 (...)
 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.
 A tropa vai caminhando
 pelo Segundo Reinado. (ANDRADE, 1973, p.12, 13, 14)

A construção das memórias em poesia possibilita a negociação dos signos articulada com a liberdade que o verso comporta. As redondilhas aqui expressam o triste contexto da escravidão. O poema em estilo dramático comporta outro drama em si — a representação teatral a que o avô assiste — que apresenta uma carga simbólica significativa como narrativa histórica que extrapola o Segundo Reinado, e cujo exame social propõe a discussão que

parte do patriarcado para as relações de poder mais amplas. O acontecimento descrito mostra a tensão estabelecida na relação tanto entre senhor e escravo quanto entre o sujeito textual e suas raízes. Um terceiro drama aí se encena: o título da peça, “*A Vingança do Passado*”, remete ao passado da genealogia do eu lírico que o persegue até o presente, e determina a culpa originária, o legado que carrega desde tempos imemoriais. Há a identificação do avô, homem severo e violento, e da linhagem escravocrata da qual o “menino antigo” é proveniente. Severidade que se perpetua, contamina as relações familiares condenando o sujeito a uma “missão sem gosto e sem graça / de funcionário da família”. A reconstituição da genealogia não se apresenta com nobreza de caráter. Os cacos reunidos pelo intérprete da história/memória do clã expressam um passado em que “à letra antiga / outro valor se juntasse”, porque o drama propõe “outra face” aquela que se sobrepõe ao “caso” ocorrido com o avô: o envolvimento afetivo no texto-memória com aquilo que é encenado recria o espaço em que o eu da escrita não se isenta das mazelas do passado comum, pois faz parte da linhagem de senhor de escravos manifestada no episódio quando descreve: “Ficou a noite mais triste / na tristidão do calado”, pois a tristeza da noite é afirmação do poeta e pertence a ele também. O tom irônico no jogo com as palavras nos versos “a estelar cicatriz / do seu escravo fugido / bem por cima do nariz” coloca o escravo em superioridade pela esperteza em burlar o controle. A última estrofe expressa a amplitude que a cena ganha. A imagem proporcionada pelos versos “A tropa vai caminhando / pelo Segundo Reinado” sugere uma imagem conhecida tanto dos livros de História quando de novelas de época: a tropa do senhor de engenho, seguida de escravos descalços acompanhando os animais. Sugere também o acontecimento da escravidão que se estabeleceu intensamente no Segundo Reinado.

A escravidão está presente na memória como um espaço vivo e intransferível da história interna. A vivência do corpo e da carne ao ser representada no papel nos fornece

uma imagem da sociedade agrária. Percebemos em tal processo poético uma temporalidade delineada pelo sujeito textual, que vai desde os tempos mais remotos da infância, quando vivia em Itabira, até o presente. O poeta remonta ao tempo dos avós e emenda um no outro através da memória, da herança memorialística da qual restou, talvez, somente “este pigarro”. A forma do poema apresenta a tentativa do sujeito das memórias de garantir as “verdades dos fatos” e aproximá-los da História. Por meio do fazer poético, a rememoração ganha em realidade subjetiva e torna-se um documento temporal, histórico, por carregar uma “verdade subjetiva”.

Este recorte na poesia de memória de Carlos Drummond de Andrade revela mais uma faceta da obra do poeta que marca a poesia por seu lirismo e suas construções poéticas únicas ao tratar da poesia de cunho autobiográfico. O texto do itabirano apresenta o olhar capaz de reconhecer aspectos culturais, políticos e históricos do país, convertendo-os em material que constrói a subjetividade, compõe o caminho irreduzível da anterioridade e articula a condição que carrega a culpa da origem.

O sujeito textual presente nos *Boitempos*, pela via da construção poética, relembra fatos, caracteriza os comportamentos da elite fazendeira itabirana, recompõe o ambiente pueril e constrói a imagem de si. Tenta a impossível identificação com aquele outro que se formou por meio da escritura. Tenta inutilmente refazer um caminho linear que o torne aquilo que é hoje. Seu passado poderá servir mais como forma de reflexão do presente, do que como um tranquilo cenário de harmonia pueril. A constituição da identidade é impossível de se fazer como um todo único, homogêneo. No processo de iterabilidade, o sujeito revela sua condição cindida que se dá por meio da tentativa de identificação que permanece distante e heterogênea. Este é um aspecto valioso do ato de rememoração, já que no movimento de retorno são outros olhos, outro ser que “pensa” sobre tal passado. O poema “O Ator”, apresenta o “velho” que escreve reorganiza as informações sobre o avô,

registradas outrora e projeta-as no rastro do retorno poético. É quando os questionamentos são colocados na ordem da escritura que produz simultaneamente “outro drama” no interior de si. Todavia, tal drama não se guia pela oposição binária — memórias do menino sobre o avô *versus* memória do velho escrevente; “isto ou aquilo” — e sim pela economia da iterabilidade, que faz emergir um outro que desestabiliza a noção de identidade única. Assim, é na dispersão dessa subjetividade que está sempre chegando que a linguagem poética se constrói.

A vida vasculhada traz para o leitor as experiências do narrador, suas constatações pessoais acerca do mais vasto material que compõe a existência humana. Acontece uma tentativa de encaixe daquilo que é lembrado com a imaginação, com a criatividade e com as considerações do sujeito atual. O escritor compartilha suas vivências, suas opiniões, seu processo de criação de uma verossimilhança fictícia com o leitor. Isso garante um depoimento não só embasado na realidade da formação do sujeito em seu mundo mais interior, mas também do mundo exterior, dos acontecimentos históricos sociais como o processo escravocrata.

A força do dizer poético subverte e desaliena a cena da escravidão, descortinando o universo do particular. Esse universo interpõe-se ao do estereótipo e ao da banalização que, ignorando a realidade antagônica e agonística do cotidiano escravocrata, não coloca seu questionamento. A força do dizer poético, aliada à revisão do processo de rememoração — revisão de um eu da escrita inserido em determinado tempo histórico-social — gera tais questionamentos, assim como um percurso biográfico do eu. No contexto histórico desse percurso o sentimento de culpa e de dívida é remarcado.

Cercado pelos negros, o poeta então dá voz ao espaço oculto de antagonismo social. Ele valoriza a experiência na medida em que há um investimento afetivo-agonístico em sua representação. Na tentativa de recuperar a si mesmo, regressa às vivências de menino e

resgata as relações familiares. O poeta descreve o mundo rural ainda preso aos costumes do século XVIII. O latifúndio era o representante de sua força que superava a da Igreja e a do Estado. O espaço de dominação senhorial, submetido economicamente pela industrialização, aparece na poesia como a representação de uma época pessoal.

Época que determinou o futuro diverso: a trajetória do escritor filho de fazendeiro e a dos escravos alforriados caminha em direções diferentes. A constatação ilumina as contradições da sociedade patriarcal, revela uma realidade social. Enquanto o menino tornou-se funcionário público, os ex-escravos continuaram numa posição de subalternidade.

O autor tenta renegociar sua culpa, se redimir do passado, denunciando aspectos da escravidão — ou de sua perpetuação mesmo após a Abolição — através da articulação de fatos acontecidos com seus antepassados, o que nos faz observar a face privada e pública da escravidão.

O que reforça nossa hipótese sobre a presença de significantes que denunciam a situação do negro no período pós-escravidão é o fato de Drummond ter sido um escritor que sempre se preocupou com as questões tanto do ambiente que o cercava quanto do país em que vivia e com o mundo. Tal fato é observado em suas poesias sobre a Segunda Guerra, “Visão de 1944” e “Com o russo em Berlim”, presentes em *A rosa do povo*. Também na preocupação com o voto feminino presente no poema “Primeira eleição”, cuja quarta estrofe diz: “Toda a cidade / se apaixonando. / Mas das mulheres / o voto, quando?”, ou ainda mais recentemente à sua morte, a denúncia poética da submersão das Sete Quedas do rio Paraná e de vasta área de terras férteis do sul do Brasil presente no poema “Adeus a Sete Quedas”, publicado no *Jornal do Brasil* durante os anos de 1970.

A escrita memorialista, autobiográfica, como as do autor aqui estudado, traz em si descontinuidades e rupturas que estabelecem os caracteres próprios ao gênero, e a poesia de

memória, com as peculiaridades inerentes à sua constituição estrutural associada ao estilo do poeta, recria a escrita fragmentária e descontínua, questionando e abalando outra questão, a de sua responsabilidade. Há o desejo de transportar para a palavra escrita toda a carga emocional trazida pelas lembranças da infância. Percebemos nas memórias a existência de um rememorador que atravessa presente, passado e futuro trazendo o remorso que se significa no presente, “na tristidão do calado”.

A postura do poeta não é somente de crítico do regime pretérito, pois a responsabilidade é sua também. Ele assume sua parcela de culpa e, nesse movimento, a culpa torna-se própria porque há também o reconhecimento dessa situação de sujeição escravocrata no ambiente da casa grande em que cresceu. Encontramos no poema “Negra” a denúncia à exploração que fez parte de suas vivências:

A negra para tudo
 a negra para todos
 a negra para capinar plantar
 regar
 colher carregar empilhar no paiol
 ensacar
 lavar passar remendar costurar cozinhar
 rachar lenha
 limpar a bunda dos nhozinhos
 trepar.

A negra para tudo
 nada que não seja tudo tudo tudo
 até o minuto de
 (único trabalho para seu proveito exclusivo)
 morrer. (ANDRADE, 1974, p.23)

Apesar de o poeta haver nascido após o período escravocrata, a descrição do dia-a-dia da negra é bem específica. Indica a perpetuação do regime escravocrata, a situação servil que se perpetua. A expressão “A negra” generaliza e determina o tratamento da mulher negra e suas funções diárias. A disposição dos versos, a ausência de pontuação e a repetição — “tudo, tudo, tudo” — denunciam o ritmo do trabalho, ininterrupto e constante. O corpo da mulher negra é literalmente seu instrumento de trabalho. É importante notar como se dá a representação da vida diária da negra por meio do poema. O sujeito textual realiza a significação, a interpretação do acontecimento, assim como na história dita oficial, o que proporciona ao leitor um ganho na representação de um período histórico e o retrato da condição humana pela ótica do artista. A negra, destituída de qualquer vontade própria, ainda serve sexualmente, pois nem a relação sexual é em seu proveito, uma vez que somente a morte é.

A escrita memorialista provoca uma interferência em noções criadas por um discurso de dominação, como é o caso do estereótipo. Ele é utilizado ao converter a diferença em anomalia. Na repetição “tudo tudo tudo”, assim como na falta de pontuação, podemos perceber o ritmo de trabalho e a ênfase dada pelo autor ao significá-lo. A descrição da cena não é um mero registro, mas uma atitude objetiva que nos coloca diante do fato de modo contundente e revela o domínio que o escritor possui sobre o assunto. O eu lírico não se isenta das mazelas colocando de modo direto a cena para que não possa passar “despercebida”. Está incluído no “todos”, e desse modo, a denúncia é auto-acusativa. A representação do espaço externo assinala a tensão íntima que vai além do tema e remete a uma culpa não apenas de estrutura psicológica, ou religiosa, mas como estratégia de salvamento da subjetividade na medida em que pressupõe o processo de endividamento como modo de confissão que poderia incluir a desculpa em relação ao passado.

A lembrança desagradável proporcionada pela escravidão é a presença da infância, do pai, da casa e do regime pós-escravocrata. O acontecimento íntimo, particular, se relaciona com o período histórico em que está inserido e envolve uma série de afetos. Aspectos internos e externos se articulam. Os espaços da casa abrigam lembranças e fantasmas, mas são ao mesmo tempo a referência do sujeito textual, sua raiz. Um campo vasto de significações a que outros significados se agregam. O sujeito lírico, pela inserção social da qual se distanciou e agora tenta se aproximar, expressa, nesse movimento poético ambivalente, o conflito identitário movido pela tentativa de redenção pelo remorso de sua condição de filho de fazendeiro escravocrata e participante do regime.

Ao se incluir na cena típica que destaca a ama-de-leite, figura muito presente e importante na vida dos filhos dos senhores e que perpetua a condição de serva do regime escravocrata, reconhece a distância cultural e social entre os dois mundos. Tenta se desculpar pelo posicionamento ao identificar esse processo. A figura maternal assinala sua importância para a formação da personalidade: “Sá Maria” aparece em toda a miscigenação simbólica afro-brasileira, e o medo da condição de *diferente* se articula no poema ao reconhecimento da integridade de sua culpa assumida. Por meio do episódio lírico-afetivo que separa e une as duas “classes”, o poeta tenta equilibrar o auto-endividamento:

Subir direto à cozinha e embalar no colo da preta velha a consciência pesada.

Travando o caminho em breu, a coisa imóvel na escada.

É ela! pressinto. Veio esperar-me no degrau do meio, cúmplice e camarada.

Acaricio-lhe o pescoço, que tilinta de medalhas bentas, e o som familiar soa

[diverso, abafado.

Sá Maria! chamo baixinho, como no escuro se chama. Dá um jeito de não ser

[castigado.

Não secunda. Apalpo as carnes murchas, doces, de uma doçura cansada.

(...)

É o Diabo postado em pé no negrume da escada.

(...)

A talha fria me acode, já posso ir à cozinha, onde imperialmente sentada,
 Sá [Maria cachimbando desde a eternidade me espera.
 — Que Diabo mais [parecido contigo acabei de encontrar na escada!
 Ela cospe no borralho — Cruiz, credo — e na fumaça do cachimbo a do
 [Diabo vai sumindo.

(ANDRADE, 1974, p.

80)

A negra se confunde com o Diabo na mente do menino, torna-se um ser dúbio: ao mesmo tempo em que dá medo, também protege do poder paterno de punição pelo atraso. Sentada, “cachimbando desde a eternidade”, espera por ele como uma figura mitológica, insólita. Espanta a fumaça do Diabo com a sua, tão poderosa quanto a do anjo mau. A preta velha protege e é fonte de carinho e conforto, mas também é sujeitada a intensos trabalhos domésticos, “Apalpo as carnes murchas, doces, de uma doçura cansada. O jogo da criança é reproduzido na linguagem que reflete o olhar do adulto e afirma a preocupação ética em restaurar o espaço social antagônico. O medo e prazer em relação à Sá Maria a quem se ligam significantes como “breu”, “negrume” e “escuro”, nos remetem tanto à cor de pele da negra, como ao desconhecido, ao obscuro lugar em que a aproximação possa acontecer. A aproximação é colocada para que a desculpa possa se realizar. Tudo seria simples se houvesse outro “princípio”, se o passado não houvesse colocado diante do menino o acontecimento segregador, mas como não é possível que isso aconteça, o escritor tenta negociar o “erro” inicial por meio da escrita para tentar a “expição” da culpa.

Dessa forma, na poesia drummondiana a presença do negro, muitas vezes, vai se relacionar com a escrita como redenção, como purificação do sujeito e do passado cujo resultado híbrido não pode ser desagregado da origem que tenta reconstruir. O esfacelamento do eu presente em relação à experiência da escravatura vivida pelos familiares, força o trabalho de “pilar lembranças”. Aspectos que constituem a subjetividade embora não tenha participado efetivamente da época da escravidão. O rastro deixado na

escrita das memórias é o vestígio da escravatura percebido como memória daquilo que não foi vivido pessoalmente, mas que o constitui, por ter a força da experiência familiar.

Os processos multiculturais estão presentes para o escritor e não cessam, estão em constante transformação e movimento.

TERCEIRO CAPÍTULO

A Retórica da Confissão Auto-imunitária

Cada troço, cada objeto do sótão,
quanto mais obscuros, mais falam

Carlos Drummond de

Andrade

3.1. As marcas da religiosidade: o fundo que subsiste

Do estudo realizado até aqui, observamos que os *Boitempos* inauguram uma experiência singular na obra do poeta porque ao longo dos poemas, de uma forma não linear, vai-se construindo uma identidade contraditória fundada na recusa e no reconhecimento das tradições do círculo rígido do passado familiar da provinciana Itabira a partir da irrupção da linguagem que descreve afetivamente o cenário da infância. A tensão entre a linguagem objetiva e coloquial e a linguagem subjetiva dos poemas oculta o eu lírico complexo, que se nega, se tiraniza, mas que se busca incessantemente.

O processo de reconstituição da identidade traz a voz que critica de forma contundente as estruturas de poder (patriarcais, religiosas e culturais) num movimento de negação do próprio passado no qual não consegue se encaixar. A partir desse contexto de “desencaixe”, o sujeito lírico passa a se anular e recriminar, como percebido nos poemas “O Viajante Pedestre”, “Estrada”, “Queda” e “Figuras”. Isso acontece porque os dois “personagens”, o que deseja o “encaixe” e o que nega o passado da genealogia estão presentes no eu lírico formando a identidade controversa que clama pelo retorno. Entretanto, nesse caminho, encontra a rispidez paterna, o catolicismo castrador, a dissolução do tempo (“efeito corrosão” proposto por Luís Costa Lima) e o provincianismo.

Nesse caminho poético de revisita ao passado, o discurso, como já estudado, apresenta insistentemente, ao descrever os acontecimentos diários do mundo itabirano da infância, as cenas de frustração que desencadeiam o reposicionamento do personagem quando tenta corresponder às exigências do mundo habitado por homens da terra. É então que a subjetividade volta-se para o discurso de culpa e redenção diante do desajuste redescoberto, que passa a ditar o modo de expressividade com o qual tenta negociar o

sentimento de separação e desejo de reunião por meio da escrita memorialista (“que nem sabes teus carreiros! / Que mais sabes? / Foge o tropel da trompa na poeira.”). Ponto dos mais importantes na autobiografia poética, o discurso da desculpa pela inaptidão do menino num mundo tão distante e tão próximo ao adulto que narra é o traço marcante da subjetividade lírica. A linguagem da des-culpa acontece porque o autor antes se culpa, a culpa é dada de si para si. Esse “a si” não retorna porque, na verdade, sempre esteve presente como traço da subjetividade desde o poema “Infância”, no primeiro livro do autor,

há pelo menos duas vozes que se devem ouvir simultaneamente. A primeira, explícita, é a do menino, em seu tempo antigo que se convoca sempre no presente da enunciação; a segunda, inteiramente sugestiva e subterrânea, nasce paradoxalmente com o poder de silêncio do velho poeta, que se cala para ouvir o menino, sem deixar, no entanto, de se oferecer como perspectiva futura para o presente da infância (VILLAÇA, 2006, p. 120)

No “presente da infância”, a voz do “velho” contamina a escritura que se torna confessional na medida em que busca a reconciliação. O desejo de retorno e reconhecimento é identificado pela variante de temas que ora supervalorizam o tempo pretérito, ora realizam a crítica em relação a ele demonstrando a tentativa de integração contraditória. Todavia, essa tentativa de reconciliação coloca-se sob o olhar do débito para com o passado. À luz do que percebemos no capítulo anterior, esse débito impulsiona a produção poética que passa a se desenvolver sob a retórica do testemunho da confissão das culpas, ou seja, um discurso culpado de tentativa de salvação, de redenção ou libertação. A subjetividade lírica, no discurso das memórias, se engaja, antes de qualquer decisão, numa cena de confissão apologética¹⁸, pois “*fazer* saber não se reduz a saber, mas, sobretudo, fazer saber uma *falta*

¹⁸ Continuaremos, nesse capítulo, a utilizar as considerações que Jacques Derrida (2004) faz, sobre o estudo de Paul De Man, em *Papel-Máquina*. Segundo o autor francês, as conclusões de De Man sobre as *Confissões* de Rousseau são, na verdade, sobre todo o texto confessional e, por isso, também as adotamos em nosso estudo. Diante da afirmação de De Man, “o interesse do texto de Rousseau é que ele funciona de maneira performativa tanto quanto cognitiva de uma maneira explícita, e assim dá indicações sobre a estrutura da retórica

não se reduz a fazer saber qualquer coisa; é *já* se acusar e engajar-se num processo performativo de desculpa e de perdão” (DERRIDA, 2004, p.75). É sobre o ato performático da confissão que encontramos na poética drummondiana que trataremos nesse capítulo, com base nas conclusões derridianas sobre as características do texto confessional.

Entendemos com Derrida que aquilo que move o ato confessional é a falta e o sentimento de culpa, e que “não há somente acusação e julgamento na confissão ou na desculpa mesma, há já o carrasco, a consumação da pena — mas da pena suportada no prazer mesmo da escrita, no gozo ambíguo, no coração do júbilo terrível e severo da inscrição” (p.69). Os poemas drummondianos que expressam a culpa pelo desencontro com o passado colocam o personagem, sobretudo, confessando a culpa e, ao mesmo tempo, se culpando pelo desajuste e distanciamento. O que ocorre porque no caminho de auto-identificação as memórias constroem cenas em que o sujeito lírico propõe de modo contundente sua incompetência e incapacidade, como nos poemas “Campeonato de Pião” e “Final de História” que veremos no próximo item.

Mas qual é a origem dessa culpa cultural e religiosa? Para percebermos o fundo dessa culpa no ocidente, faremos uma breve passagem pelo trabalho de Nietzsche em *Genealogia da moral* (2006). A escolha se deve ao fato de o filósofo alemão caminha na mesma direção crítica de Jacques Derrida no sentido de análise da genealogia dos conceitos que utiliza. Outra justificativa é o fato do sentimento de culpa e o de perdão estarem estreitamente ligados a uma moral religiosa de pecado e de endividamento, elementos estruturais no trabalho de análise da retórica de confissão auto-imunitária — confissão como movimento discursivo de auto-proteção que na verdade retoma e reproduz aquilo mesmo do

performativa; isso já fica estabelecido nesse texto quando a confissão fracassa, em sua tentativa de resolver um discurso que se sente obrigado a passar do modo confessional para o apologético” (DE MAN *apud* DERRIDA, 2004, p. 77), Derrida coloca: “decerto. Mas me pergunto se o modo confessional não é já, sempre, apologético. Na verdade, não há dois modos dissociáveis, nem dois tempos diferentes, de maneira tal que devesse “passar” de um a outro. Nem mesmo creio que o que De Man nomeia “o interesse do texto de Rousseau”, portanto sua originalidade, consista em dever “passar” do modo confessional ao modo apologético. Todo texto confessional já é apologético. Toda confissão começa, por definição, apresentando desculpas ou se desculpando.” (p. 77).

qual tenta se proteger, a falta, o sentimento de dívida, fazendo essa dívida “render” ao invés de exonerá-la pelo gesto confessional — que nos interessa aqui.

Nietzsche afirma que o conceito moral de culpa teve origem no conceito de dívida, dívida material, comercial. Já o castigo seria a forma de reparação, também por motivos comerciais e que não visava a melhoria de conduta do sujeito, mas que seu castigo representasse um exemplo para que outros não cometessem o mesmo “erro”. A idéia de que o criminoso merece castigo porque teria a liberdade, a escolha de ter agido de outro modo e que o castigo o conduziria a outro comportamento é uma maneira tardia e refinada do raciocínio humano. A relação entre pecado e castigo, portanto, é proveniente de uma idéia muito antiga, talvez inerradicável, uma relação tão antiga quanto as relações comerciais entre os homens, a relação entre credor e devedor. O castigo não vem do ato de pecar, de causar dano ou dor, mas de restituir o lesado de alguma forma.

A poesia dos livros memorialistas se insere nesse contexto, na medida em que enxergamos na subjetividade cindida o credor e o devedor a partir dos acontecimentos externos que estigmatizam essa dívida porque são eles que estabelecem tal relação. Ocupam o mesmo espaço articulando a tensão que produz a poesia de memória.

Através da história, as relações comerciais de direito foram se reafirmando e criando raízes em todos os patamares de relações humanas: jurídicos, sociais, religiosos e políticos, entre outros. Mas o que nos interessa aqui é o que o Ocidente cristão fez com tais relações entre devedor credor.

A palavra “religioso” é o adjetivo de religião (do latim *religio*, *-onis*: re-ligar) e compreende o conjunto de manifestações do sobrenatural, de Deus. No ocidente, o judaico-cristianismo, segundo Nietzsche, impregnou o religioso de uma moralidade ascética que trouxe para o homem o sentimento de culpa. De acordo com o pensador alemão, a falta de sentido e finalidade para a existência do homem sobre a terra gerou nele um sofrimento, mas

o que realmente incomodava esse homem não era o sofrimento, constitutivo do ser, mas a falta de sentido para o sofrimento gerado pela falta. Dessa forma, o ideal ascético adotado pelo cristianismo lhe deu um sentido: o da culpa, “A interpretação – não há dúvida – trouxe consigo novo sofrimento, mais profundo, mais íntimo, mais venenoso e nocivo à vida: colocou todo sofrimento sob a perspectiva da *culpa*...”

Podemos perceber tal acontecimento em uma produção que marcou a instauração do gênero das confissões no Ocidente, as *Confissões* de Santo Agostinho. Nelas, o autor afirma:

Ainda me parecia que não éramos nós que pecávamos, mas não sei que estranha natureza que pecava em nós; por isso minha soberba se deleitava em me ter como isento de culpa, e portanto de todo desobrigado a confessar meu pecado, quando agia mal, para que pudesses curar minha alma, que te ofendia. Antes, gostava de me desculpar, acusando a não sei que ser estranho que estava em mim, mas que não era eu. Na verdade, eu era tudo aquilo, embora minha impiedade me tivesse dividido contra mim mesmo. (AGOSTINHO, 1999, p.111)

A fala do autor nos serve na medida em que desnuda a interioridade cindida que buscamos para apresentar como se dá o processo interior da culpa/desculpa. Esse processo ocorre porque a “impiedade” de “um” em relação ao “outro de si” julga e condena à culpa esse “eu”, culpa da qual é preciso se redimir, se justificar, num movimento circular de culpa/desculpa/culpa por meio da “divisão que consistia em descarregar sua falta sobre um outro em si” (DERRIDA, 2004, p. 63). No texto memorialista drummondiano, o processo de iterabilidade revela a subjetividade cindida que corre por meio da fragmentação e reunificação dos “eus”. A fragmentação e a reunificação ocorrem justamente no ponto em que esses “eus” (a voz do personagem “menino antigo” que revive as experiências e a do “velho” que rememora) se engajam na relação de credor e devedor. Quando o sujeito das memórias descreve a cena de inabilidade nos ambientes nos quais circula e confessa a culpa pelo exílio destes ambientes, ele é o próprio credor de si, ele cobra a si mesmo pela

desagregação e condena-se culpado.

A intenção do eu escritor nos *Boitempos* antes de iniciar a escrita é uma das forças que interage num processo maior de iterabilidade, que vai inscrever a marca, o rastro, o vestígio da subjetividade proposta no drama das vivências que se tornam cada vez mais próximas e presentes. A iterabilidade, que consiste na reiteração da relação com o nome, com o personagem do drama, com o antagonismo ligado à identidade, com o sentimento de incompletude, com a *gaucherie*, articula a tentativa de determinação cambiante que pode ser transformada, já que se trata de uma cadeia de signos na qual nunca poderemos obter “o nome exato que una em definitivo um nome a uma única coisa” (NASCIMENTO, 2000, p. 160). Dessa forma, a linguagem, por meio das negações, dos silêncios, dos questionamentos, da tensão entre a objetividade e a subjetividade, do ritmo e das imagens que produz, inscreverá a incomensurabilidade da existência humana, a confissão, o pecado e o perdão, como devir, negociando as vivências em cada poema.

Dentro do universo das memórias drummondianas, na caracterização das experiências e dos antepassados, percebemos a força dos significantes relativos à religião. As considerações acerca da formação das famílias e de suas leis nos fazem notar que a religião é vista como punição dos pecados, como mecanismo de controle pelo medo e estará sempre presente, principalmente condenando qualquer forma de manifestação dos desejos mais íntimos. Tal modo de interpretação da religiosidade é específica daquele que apresenta a forma bastante ortodoxa e moralizante do fenômeno religioso na escrita das vivências ao longo de toda obra poética. É interessante notar que dois outros memorialistas mineiros, Murilo Mendes e Pedro Nava, contemporâneos de Drummond, apresentam, em suas memórias, vivências diferentes em relação ao senso religioso em seu meio social, aspecto que distancia o conteúdo desses livros dos *Boitempos*, na medida em que não há o peso da culpa nessas narrativas autobiográficas como fio condutor da descrição das experiências.

Murilo Mendes (2003) no livro *A Idade do Serrote*, memórias autobiográficas em prosa poética, descreve a religião sob o olhar humanista herdado do pai:

Que me legou meu pai de grande e permanente? Sem dúvida a religião católica, apresentada por ele, ao invés de certos padres, mais na sua flexibilidade do que na sua rigidez, incluindo o respeito pelas crenças ou descrenças alheias; o interesse pela pessoa espantosa de Jesus Cristo. (MENDES, 2003, p. 175)

Além disso, o padre que marca a infância do poeta juizforano, possui uma visão peculiar da função da religião:

O padre Júlio Maria (no século Júlio César de Moraes Carneiro) é um dos personagens mais presentes à memória reconstituída de minha infância e adolescência. Amigo de meu pai, encontrei-o várias vezes na nossa casa. (...) oficiava a missa; mal esta acabava, ainda revestido dos paramentos litúrgicos, dirigia-se às beatas que permaneciam ali a escandir o rosário, gritando-lhes energicamente: “Chega de reza, vão para casa trabalhar, vão tratar de seus maridos, de seus filhos, de quem precisar de assistência: esta é a melhor maneira de servir a Deus. Rezar quer dizer ajudar o próximo. (p. 56, 57)

A religião se apresentará nas memórias murilianas com seu aspecto humano, de união dos homens e das raças, como um lugar em que a compreensão do mundo se dará através do relacionamento com as pessoas, que compreenderá a aceitação da diferença e o perdão. O “padre Júlio Maria” é construído de forma diferente. O sacerdote possui um comportamento que transgride aquele encontrado nos padres da época. Sua forte presença na “memória reconstituída” corresponde à importância que tal figura adquire no *eu* atual. Já Nava, em *Baú de Ossos*, entende a religião como instituição castradora que não carrega nenhum significado transcendental e é colocada junto às demais instituições que também provinham da cidade de Juiz de Fora:

a Câmara; o Fórum; a Academia de Comércio, com seus padres; o Stella Matutina, com suas freiras; a Matriz, com suas irmandades; a Santa Casa

de Misericórdia, com seus provedores; (...) toda uma estrutura social bem pensante e cafardenta que, se pudesse amordaçar a vida e suprimir o sexo, não ficaria satisfeita e trataria ainda, como na frase de Rui Barbosa, de forrar de lã o espaço e cair a natureza de ocre. (NAVA, 1972, p. 14)

A instituição religiosa é descrita como a política ou a jurídica, sem uma significação espiritual, o que faz Nava diferir da caracterização do itabirano. O menino antigo carrega em si o peso da religião, vive e sofre em função de seus preceitos, carregando-os eternamente. Mas os autores se aproximam na medida em que reconhecem o aspecto punitivo e a luta moral para padronizar os comportamentos de acordo com os de uma certa elite branca. Nava e Drummond observam como os dogmas católicos são utilizados para estigmatizar a sexualidade como algo impuro e que deve ser contido, ou mesmo “suprimido”. Tendo em vista que as cores significam, assim como as formas, o médico utiliza essa propriedade para representar, por meio do texto alheio, de Rui Barbosa, a neutralização da vida desejada pelas instituições: “forrar de lã o espaço e cair a natureza de ocre”. Sendo, como Drummond, um memorialista que refletia sobre a sociedade, o juizforano criticava também a estrutura eclesiástica e suas arbitrariedades, ao falar das freiras do demolido Convento da Ajuda no Rio de Janeiro:

Estas se ocupavam de Deus e da Virgem, mas também do mundo. Até demais porque tempo houve de tanto luxo em suas celas que foi preciso que uma superiora severa as moderasse e corrigisse — tirando-as dos jacarandás e das louças da Índia, para reconduzi-las à capela e à cozinha (p. 120)

Ao longo do *Baú de Ossos*, a igreja e a religiosidade não se apresentam ao leitor como algum tipo de experiência da infância, nem passarão por uma análise mais profunda quanto a sua constituição ideológica. Muitas vezes a presença do religioso estará vinculada a

um lugar de nascimento ou de batismo, complementando a história de algum antepassado ou ainda caracterizando uma construção artística e nos dando a dimensão do número de devotos do catolicismo dentro da família mineira. A descrição das construções aparece como a necessidade de representação dos espaços materiais que habitam o narrador.

A religião é um tema sempre renovado através dos tempos, ligado ao social, ao político, ao familiar e ao étnico. O tema religioso apresentará suas particularidades de acordo com o sujeito que o representa. Complexo por natureza, tal discurso expressa significativamente as profundas e complexas manifestações da cultura e das experiências humanas. A representação do fenômeno religioso sempre se marcará por um movimento de busca da revelação e, ao mesmo tempo, de ocultação, de clareza e obscuridade, um impregnado pelo outro. Isso torna possível sua adequação a estruturas de poder. O mal, inerente à religião, torna-se assim renovável de acordo com a época e os interesses e vai se personalizar naquilo que a sociedade deseja que seja contido: na sexualidade e na rebeldia. Ou seja, é necessário que se reprimam os desejos sexuais e que se obedeça às leis sociais, familiares, paternas. Sendo o cristianismo, segundo Nietzsche (2000), a única religião moral e por isso busca sempre uma boa condução da vida segundo modelos pré-estabelecidos, sua essência utilitária e a relação com as instituições torna-o profundamente intolerante (fato que é extensamente comprovado pela história, como figuras da Inquisição e das Cruzadas) e a figura de Deus torna-se a de um pai cruel “o sentimento de dependência, a ignorância, a angústia e o temor são a fonte das representações divinas” (DERRIDA, 2007, p. 194) Nos *Boitempos*, quando o poema se refere aos significantes da religião, percebemos também, paradoxalmente, a presença de vocábulos de conotação negativa que remetem à sombra do pecado, da punição e do inferno (“Hóstia de fogo / boca de inferno / na in / na ex / comunhão” — poema “A Impossível Comunhão”). Assim como o poder paterno, a religiosidade, representada na cidade de origem pelo padre, negava os “instintos

irreprimíveis, diante do erotismo mental” (SANTIAGO, 1976, p. 121) da infância, forçando os meninos para que logo atingissem a idade adulta em que perderiam, aparentemente, comportamentos “libidinosos”.

Além disso, a noção do poder divino de tudo saber e tudo ver, garantia o sentimento de culpa pelo delito, uma vez que este era conhecido por Deus antes da confissão, no momento mesmo do ato ou pensamento pecaminoso. A religião é um fardo pesado a carregar e sua influência e poder vão além do tempo da infância e além do ser e de suas escolhas, apresentando-se como a agonística entre a culpa e o desejo, no paradoxo: “Deus de trigo / que tens na boca / e fere e arde / em ferro e brasa / torna mais viva / tua sujeira / de criminoso / sem nenhum crime. / (...) Ai Deus, que duro / usando o corpo / salvar a alma” (ANDRADE, 1974, p. 146, 147). A presença do religioso serve mais para atormentar sua existência do que torná-la humanista.

A caracterização de Deus presente na lírica drummondiana nos remete ao Deus de ira e punição. Deus que pune e, muitas vezes, como afirma Derrida (2002b) numa leitura filosófica do momento da escolha da oferenda animal de Abel, ao invés da vegetal de Caim, afirma seu desejo pelo sacrifício¹⁹. Segundo Derrida, o Deus do Antigo Testamento desejava sacrifícios de vidas animais. Quando Caim matou Abel, não deixou de cumprir o desejo do Deus que era o do sacrifício. Na verdade o assassino não foi punido. Punido seria quem o tocasse. Deus, dessa forma, o estava protegendo.

Na escritura autobiográfica o *eu* recorda e recorta os fatos que são mais representativos em sua personalidade. Por mais que os fatos demarquem certo desconforto

¹⁹ Nas palavras de Derrida (2002) “Deus prefere o sacrifício do próprio animal que deixou nomear por Adão — *para ver*. (...) O assassinato que se segue data uma espécie de segundo pecado original, mas esta vez duas vezes ligado ao sangue, pois o assassinato de Abel segue, como sua consequência, o sacrifício do animal que o mesmo Abel soube oferecer a Deus. (...) Após ter caído na armadilha e ter matado Abel, Caim se cobre de vergonha, ele foge, errando, caçado, acossado por sua vez como um animal. Deus promete então a esse animal proteção e vingança. *Como* se ele se arrependesse. *Como* se tivesse vergonha ou confessasse ter preferido o sacrifício animal. *Como* se ele confessasse assim um remorso. (...) Deus promete então sete vinganças, nem mais nem menos. Ele se compromete a vingar sete vezes quem quer que matasse Caim” (p. 80, 82).

ou lhe remetam a lembranças indesejáveis, há também a constatação de que não há como negar tais acontecimentos na medida em que fazem parte da construção da identidade. É assim com a religiosidade nos *Boitempos*. Sua apresentação será sempre na forma de como esta religiosidade está presente nas memórias e na subjetividade: longe de algum ordenamento, acontece como máquina, como desejo maquinal cujo obscuro motor é inapropriável.

Neste sentido, o lugar de onde se fala é o espaço do individual/coletivo, é o “sentimento do mundo”, que podemos observar também em “O Relógio”:

Nenhum igual àquele.

A hora no bolso do colete é furtiva,
a hora na parede da sala é calma,
a hora na incidência da luz é silenciosa.

Mas a hora no relógio da Matriz é grave
como a consciência.

E repete. Repete.

Impossível dormir, se não a escuto.
Ficar acordado, sem sua batida.
Existir, se ela emudece.

Cada hora é fixada no ar, na alma,
continua soando na surdez.
Onde não há ninguém, ela chega e avisa
varando o pedregal da noite.

Som para ser ouvido no longilonge
do tempo da vida.

Imenso
no pulso
este relógio vai comigo. (ANDRADE, 1973, p. 22)

O destaque dado ao único verso formador da primeira estrofe apresenta a individualidade e a excepcionalidade do objeto descrito que metaforiza a experiência do narrador em relação ao medidor do tempo, tornando-se parte do sujeito. A comparação consecutiva da “hora” do relógio da matriz com as outras que existem à sua volta: “no bolso”, “na parede”, “na incidência da luz”, atesta a originalidade e diferença deste símbolo gerador de conflito interno, pois os adjetivos utilizados, “furtiva”, “calma” e “silenciosa”, implicam formas serenas cuja percepção é suave e não atuam ativamente no sujeito, são exteriores a ele, não carregam os significantes que o relógio da Matriz carrega. Nele, o tempo é diferencial e possui marcadores religiosos e morais. Não marca somente a hora, mas traz consigo um sentido que vai além, articula-se com a religião católica e o comportamento que determina, presentes no “menino antigo” e no sujeito atual. O Relógio da Matriz é o símbolo dos valores religiosos, afirma a identidade e expressa o pertencer por meio da repetição da experiência religiosa na rede das remissões. O símbolo religioso proposto pelo “relógio” tem, em princípio, no horizonte de sentido, o aspecto sagrado e transcendental. Entendendo o símbolo como o define Eugenio Trías em “Pensar a Religião”:

Com isso, entender-se-á o sentido original e etimológico do termo. (...) ação mediante a qual “lança-se ao mesmo tempo” (*sym-balein*) dois fragmentos de uma moeda ou medalha dividida, que formam, em sinal de reconhecimento, uma aliança. Um desses fragmentos pode ser considerado disponível (o fragmento que se possui). O outro, por sua vez, encontra-se “em outra parte” (2000, p. 117)

O relógio da Matriz constitui-se como matéria simbólica, a parte simbolizante que remete a uma cadeia de significações. Num primeiro momento podemos dizer que no

poema, o relógio, medidor do tempo, de sua inexorabilidade, é também o guardião, e aprisiona menino. O relógio que nos interessa aqui está preso à igreja, à Matriz e alcança toda a cidade, toda a vida.

A impressão que o poema apresenta é absolutamente particular, e está ligada ao religioso, ao sagrado, a tudo que a Matriz representa, e como já vimos, a religião nas memórias assume a tarefa de vigiar, de “castrar” o sujeito, tyrannizar suas vontades — vale lembrar que a igreja está associada aqui ao tempo que na mitologia grega é o do Titã Cronos, aquele que castra o pai e depois devora os próprios filhos. Nesse espaço ilimitado que o relógio domina, a hora marcada é comparada à consciência, num movimento de dentro para fora, de ruminação dos acontecimentos. Na consciência daquele que produz o texto poético habitam remorsos, dores e culpas, o que acontece devido ao fato de os parâmetros católicos estarem gravados na memória. O tempo pesado da religião se manifesta a cada momento re-significando aquilo que o poeta deseja apresentar, pois está “fixado no ar, na alma”. O símbolo religioso com toda sua carga densa e pesada busca a união final como promessa, marcada pela separação que engendra na medida em que a separação entre carne e espírito é sua condição de existência. O sentido do símbolo religioso é a culpa e o remorso em relação ao passado, que perpassam o sujeito e seguem além dele no tempo. Relógio, metáfora e metonímia, que compreende o sujeito e vai além, no “longilongo”. O paradoxo da religião é apresentado pelos versos, “Impossível dormir, se não a escuto. / Ficar acordado sem sua batida”. O relógio existe por si mesmo e realiza seu trabalho. Não há como separá-lo do ser, o sujeito do drama terá que carregar esse marcador “imenso” até o fim, até a morte, pois é “a dor bíblica intemporal” (ANDRADE, 1973, p. 17-19), e o persegue, em todos os momentos, até na cidade grande, “É a hora que o sino toca, / mas aqui não há sinos; / há somente buzinas, / sirenes roucas, apitos / aflitos, pungentes, trágicos, uivando escuro segredo; desta hora tenho medo” (2003, p. 122).

A lírica drummondiana buscará a forma de articular na retórica confessional o discurso de culpa instaurado pelo processo rememorativo. Por isso, o meio de se relacionar com a sexualidade é permeado por sentimentos de culpa e de possível punição, mesmo onde as leis patriarcais se faziam de forma menos contundente. Ao mesmo tempo, num processo de interiorização e iteração, o desejo prévio de escritura (o autor e seu projeto) é associado à capacidade do texto de acontecer como máquina de confissão. Tal movimento traz em si o sujeito da escrita, aquele outro que surge no momento da transcrição. Nesse trabalho de *différance*²⁰, acontece um deslizamento do *eu* autor para o *eu*/outro do texto que propõe a possibilidade de integração entre os “perdões” — o da escrita e o do desejo do autor.

O futuro se renunciava para o menino antigo como um tempo de destruição da alma, um tempo de pecado previamente certo, em que tudo dentro e fora de si permaneceria em pecado: “beijo a mão do medo / de ir para o inferno / o perdão / de meus pecados passados e futuros / a garantia de salvação / quando o padre passa na rua / e meu destino passa com ele / negro / sinistro / irretratável” (ANDRADE, 1974, p. 144). O padre era o algoz, garantia o futuro de danação. Mas por meio do “beijo” isso poderia mudar, mesmo que o beijo fosse falso, beijo de Judas. No texto drummondiano a angústia religiosa está ligada à figura do padre que se estende à figura do pai. Ambos representam a interdição, cada um em seu âmbito, mas ao mesmo tempo.

Essa concepção ironicamente realista nada tem de ingênuo no sentido corriqueiro do termo; antes revela uma aspiração que vai além da realidade imediata, que o poeta se recusa a aceitar e cujo aspecto melancólico denuncia pelo próprio movimento interior do desejo insatisfeito que o leva a ultrapassá-la em busca de um bem maior, a que em geral não dá lugar a vida madrastra. (ARRIGUCCI, 2002, p.54)

Desse modo, tomando de empréstimo as considerações de Davi Arrigucci, feitas em

²⁰ Retomando o conceito: diferir e adiar ao mesmo tempo. Iteração como movimento entre o autor e suas representações no texto como parte do mesmo eu.

outro contexto, podemos dizer que o tom de “brincadeira” com que o poema inicia, escamoteia a reflexão do sujeito a respeito do impacto do catolicismo na infância além da extensão de seu pensamento até a cena familiar, como veremos adiante, no desfecho do poema. Se não há a aceitação dos valores religiosos e sim, pelo contrário, seu questionamento, não havia motivo para realizá-los: “A missa matinal, obrigação / de fervor maquinal” (ANDRADE, 1979, p. 98). Torna-se algo mecânico, pois o não cumprimento da tarefa religiosa acarretaria outra punição: “Não vai? Pois não vai à missa? / Ele precisa é de couro. / (...) Ó coronel, vem bater / vem ensinar a viver / a exata forma de vida” (1973, p. 95). O ensino da forma de vida, que consiste no cumprimento da obrigação, é alcançado por meio da violência paterna, a autoridade intervém no pretense desejo ingênuo de brincar. Por meio da apresentação de um fato corriqueiro da vida, o poeta expõe a negatividade do vínculo familiar com a tradição religiosa.

A experiência religiosa é recriada e re-sentida nas memórias, surge como o retorno daquilo que talvez estivesse recalcado no sujeito escrevente, mas que o relato traz à tona. É matéria de poemas irônicos, “brincalhões”, melancólicos e também daqueles que refletem o estar-no-mundo. Negociações que o poeta utiliza ao transformá-los em densa matéria poética. Tal movimento constitui-se em uma via de mão dupla, pois enquanto o texto poético é um modo de mediação para o desejo de contar sobre si, ele se volta contra a subjetividade e inaugura a própria realidade.

Diante da percepção da perplexidade inevitável e próxima da presença da moral católica, o poeta comunica em seus poemas o incomunicável de sua experiência. O caráter de reflexão que sempre assumiu na poética garante a ausência de ingenuidade com que compõe. Nas memórias não seria diferente, e podemos dizer que essa é sua verdade, o movimento questionador que sempre acompanha os temas. Quando o eu escritor expõe os parâmetros da religião católica por meio da construção poética coloquial e não a apresenta

por meio de questionamentos profundos a respeito de seus dogmas, há o descolamento destes parâmetros do ambiente das verdades universais e transcendentais num primeiro momento. As proibições católicas passam a ocupar a existência subjetiva em suas experiências diárias, culpando-o e condenando-o. O discurso questionador é então a saída e se instala no movimento de jogo como tentativa de negociação que critica os valores religiosos da genealogia, ao mesmo tempo que afirma-a na constituição da subjetividade. Dessa forma, é possível buscar a ausência, na presença, e é o que Drummond tenta realizar na medida em que reimprime nas memórias o eterno retorno daquilo do qual tenta se distanciar: a força da religião católica e seus pressupostos morais na constituição da visão de mundo.

3.2. O movimento confessional

A escrita poética drummondiana carrega um impasse fundamental: o desejo de identificação apresenta a própria suspensão, a própria irrealização. O contar a experiência pretérita não se coloca como um acerto de contas como ocorre em “Os Bens e o Sangue”, poema importante no conjunto de *Claro Enigma* (1951) e que de certa forma inaugura um movimento mais específico em direção ao universo mais íntimo da infância, já que o poeta passa a se “distanciar” dos grandes acontecimentos do mundo — em *Sentimento do Mundo* (1940) *José* (1942) e *A Rosa do Povo* (1945) o poeta trata de temas universais como a guerra, o amor e a liberdade, entre outros — como indicado na epígrafe do livro pela citação de Paul Valéry “*Le événements m’ennuient*”²¹. Apesar da origem comum, a relação com os ancestrais, a culpa apresentada em “Os Bens e o Sangue” localiza-se num tempo marcado, “Às duas horas da tarde deste nove de agosto de 1847”, no passado, e há o diálogo entre os

²¹ “Os acontecimentos me entediam”.

algozes e o “coro” de defesa; não há um silêncio constrangedor e afirmativo em relação à culpa como encontramos nos *Boitempos*. Na trilogia, a economia geral do espaço íntimo e familiar articula-se no movimento circular da confissão. As metáforas que remetem a representações aparentemente ingênuas tentam ocultar a estratégia retórica complexa de vergonha e remorso que a confissão engendra.

A oposição e a crítica constantes às relações pretéritas podem ser entendidas como uma força dirigida ao impulso também poderoso de aproximação. Nesse espaço antagônico, o discurso confessional se estabelece significando o desejo de retorno ao estado inicial, ao estado de união entre as individualidades que o habitam: a que abriga os significantes do passado agrário e provinciano e a que articula esses mesmos significantes para moldar o *gauche* urbano. Porém, a linguagem confessional também traz a fragilidade dessa tentativa de união na medida em que a “coleção de mins entrelaçados” é determinada pela própria condição de tensão estabelecida entre eles.

Nas memórias do itabirano, a confissão, que só pode ocorrer no nível da linguagem e por isso já é uma ficção, não é uma reparação, mas somente um ato performático, que na verdade engendra a culpa quando realiza a des-culpa, uma vez que assume o sentimento de dívida e torna-se realidade poético-textual. A evidência da culpa é dada pelo texto, pela representação do ato discursivo de confissão projetado na relação estabelecida entre os personagens. No processo de representação da interação social do sujeito infante, sempre deslocado, a rede semântica do discurso volta-se para si mesma, afirmando o sentimento de dívida que coloca em cena a sobrevivência da interioridade cindida. Fazendo ecoar essa dinâmica, percebemos na cena de interação social, proporcionada pelo jogo no poema “Campeonato de Pião”, o vínculo do “menino antigo” com o *gauche* que intervém e atesta a desagregação:

Bota parafuso no bico do pião.

Bota prego limado, bota tudo
 pra rachar o pião competidor.
 Roda, pião!
 Racha, pião!

Se você não pode rachar esse colégio
 nem o mundo nem a vida,
 racha pelo menos o pião!
 (Mas eu não sei, nunca aprendi
 rachar pião. Imobilizo-me.) (ANDRADE, 1979, p.112)

O coloquialismo e a objetividade da primeira estrofe, associados à efusão das falas “Roda, pião! / Racha, pião!” contrastam com a construção da segunda, que transcende a cena de jogo e passa a significar a subjetividade lírica. Diante da voz narrativa acusatória, do “outro” de si, do “velho”, o menino se justifica atestando o desconhecimento de tal habilidade e a fala, entre parênteses, sugere até mesmo o medo da revelação, a vergonha. A imobilização do eu lírico traduz-se como desajuste, fracasso por não se adequar ao grupo, não realizar o mínimo esperado, “racha pelo menos o pião!”. Entretanto, a revelação é feita, e o poema autobiográfico realiza a confissão dessa vergonha remarcando-a e assumindo o sentimento de dívida. O débito com o passado torna o sujeito melancólico, sem utopias. O movimento de ruminação diante do ambiente social pretérito que o acua também no espaço escolar coloca o menino sob a atmosfera da separação e do silêncio, impossibilitando a reconciliação, como podemos notar no poema “A Lebre”,

Apareceu não sei como.
 Queria por toda lei
 desaparecer num relâmpago.
 Foi encurralada
 e é recolhida,
 ao pátio dos pavões estupefados.
 Lá está, infeliz, roendo o tempo.
 Eu faço o mesmo. (ANDRADE, 1979, p.102)

A lebre é a metáfora do sujeito, animal dócil ainda que arredio, e difere dos pavões que se mostram em toda sua plumagem. A diferença entre os animais provoca o choque na

assimilação de uma realidade pela outra e um deles acaba aprisionado e condenado. A fuga, movida pela rejeição e pela recusa das imposições da diferença, é momentaneamente possível pelo sonho. Mas este também encontra o interdito, o não, a porta fechada, a maldição dada pelo pai que é prevista na ficcionalização do momento em que anuncia o desejo de permanecer “objeto de família”:

(...)

Um já roncando. O azul nublado envolve em rendas
de morte vaga os degredados filhos-família.
Fugir, nem penso. Mas fujo insone, meu pensamento
Alcança o longe, apalpo-me egresso do grande cárcere

Vou correndo, vou voando,
chego em casa de surpresa,
assusto meu pai-e-mãe:

— Não quero, não quero mais,
não quero mais voltar lá.

(É tudo que sai da boca,
é tudo que sei dizer.)

— Que papelão!

Se não voltar, te castigo,
te deserdo, te renego.
O dinheiro posto fora,
as esperanças frustradas,
botarei na tua conta
em cifras de maldição.

(...)

Me ponha tangendo gado
Ou pregando ferradura,
me faça catar café,
aos capados dar lavagem,
mas eu não volto mais lá
É bom demais para mim,
é tudo superior,
mas lá eu sou infeliz,
lá eu aprendo obrigado,
não por gosto de aprender.

(...)

Por Deus, não quero voltar
a esse estranho paraíso
calçado de pão-de-ló,
futebol e humilhação.

— Já disse: está decidido.

Some da minha presença.

— Papai!...

(...)

Na noite infinita, por que minha noite ainda é maior?

Fugir não adianta. Não adianta senão: dormir. (ANDRADE, 1979, p. 112, 113, 114)

O texto poético produz duas cenas: uma em que o menino narra o sonho e aquela do sonho em que protagonista e antagonista estão frente a frente. Ao mesmo tempo em que “o primeiro texto” dá voz ao *in-fans*²² aponta a “ausência de voz” do menino diante do pai no drama de suas relações íntimas. Dessa forma, tal como a lebre, o eu poético está encurralado porque sua inabilidade no trato com a terra e a ausência de poder de decisão por força dos desmandos patriarcais impedem a fuga e o desaparecimento “num relâmpago”, que também remete à fuga de si mesmo, do que a subjetividade oculta como verdade íntima; fuga daquilo que é ele mesmo: do poder da herança, das experiências passadas mas não esquecidas.

O texto do itabirano articula o processo auto-imune quando a linguagem confessional das experiências pretéritas inscreve a culpa em busca da auto-purificação, da re-união de si a si prometida pela escrita. A confissão das culpas, o discurso que descreve a desagregação “reage” contra aquilo que purificaria, contra a identificação, pois nesse processo, a aproximação torna-se a sobrevivência de uma auto-destruição pela culpa gerada a partir da impossível semelhança com o mundo de mineradores e fazendeiros representado pelo pai. Luta contra aquilo que protege, protegendo a constituição subjetiva, a não identidade, que, todavia, utilizando uma expressão derridiana, “engravidar” a culpa pela diferença e produz mais texto. A proteção é a ameaça: ela ameaça protegendo, ao mesmo tempo — ameaça e oportunidade. A aproximação com a cena do clã desconstrói a subjetividade, mas tenta protegê-la pelo movimento retórico de tentativa de aproximação. Ele chama o pai ao lembrar-se dele. Vai além do nome: o rastro, que se torna legível, “ao prestar testemunho, ele *permanece*” (DERRIDA, 1995, p. 36), transbordando a linha para o surgimento da diferença.

²² A palavra latina *infans* é formada por derivação prefixal — *in* (prefixo de negação) + *fans* (particípio presente de *for*, *-aris*, *-ari*, *fatus*, *sum*, “falar, dizer, celebrar, contar, predizer, profetizar”) — e o significado do substantivo e adjetivo latino “criança” é aquele que é “incapaz de falar, que não tem o dom da palavra, que tem pouca idade, infantil” (Faria, 1982).

“O rastro dessa escritura ferida que carrega os estigmas de sua própria inadequação: assinada, assumida, reivindicada...” (p. 44).

O texto drummondiano aponta, ao mesmo tempo, a necessidade de reconhecimento pelo passado e de dele se desmembrar. O “lá” do passado está “aqui” na escrita e situa a rejeição, instala o lugar do *auto* da autobiografia que poderia proporcionar o perdão, mas também traz o *outro*, aquele que permanece “esquerdo”, marca da contra-assinatura, “Essa marca acontece depois de ter acontecido, em um leve, discreto, mas potente movimento de des-locação, sobre a borda instável e dividida disso que chamamos linguagem” (p. 44).

O discurso, que produziria o perdão por uma falta, passa a reproduzir a falta na contra-assinatura de afirmações incontestáveis de exclusão e solidão promovidas pelo próprio eu, sem temer a culpa advinda, da qual não se “protege” por meio de afirmações auto-punitivas.

O discurso de afirmações vergonhosas torna-se o lugar do tribunal de si próprio em que as razões, a “Justificativa”, dão lugar à auto-acusação que se torna perversa e irremissível. Ao discurso auto-acusativo de dupla voz do eu, soma-se a crítica do pai e o medo de mais uma vez o filho não corresponder às suas expectativas. Pois se o primeiro fracasso foi movido pela falta de uma aptidão “natural”, o escolar poderia ser evitado mediante um comportamento rígido e dedicado aos estudos. E esse medo novamente ameaça e distancia o filho, “Some da minha presença”, deixando-o na solidão infinita. Nada, nem ninguém, pode contradizer a voz sentenciosa e enraizadora, pois somente o escritor possui sua “verdade”.

As metáforas presentes nos poemas cumprem a significação da multiplicidade de elementos que encadeiam os desdobramentos da identidade. Pelo elo relacional além da ordem frasal, inscreve o auto-retrato descontínuo e sem moldura, em que a voz textual e a temporalidade tornam-se míticas e ambíguas, propiciando o jogo que articula identidade e

diferença, escrita do eu e escrita do outro. Como afirma Fernando Furtado, numa leitura das memórias de Murilo Mendes, *A Idade do Serrote*, e que tomo aqui de empréstimo para a poética dos *Boitempos*, “Trata-se de operar a ocultação e o desvelamento de si nas dobras do narrar/mostrar o *outro*, no mais das vezes sublinhando na sua identidade os desdobramentos de traços de pessoas, acontecimentos e cenários” (2002, p. 40).

As imagens e os símbolos colocam o jogo tenso da luta culposa entre as polaridades da constituição e expressão do eu lírico, que se contaminam em função da sensação de incompletude. Esse sentimento nasce do ônus excessivo que carrega como desafio que vai tecendo como intransponível. A poesia confessional, contudo, nasce do questionamento agudo dessas questões que trabalham, na linguagem, a articulação dinâmica e ao mesmo tempo melancólica da tentativa de re-articulação da identidade *gauche*. Identidade que nasce, de antemão, desviada em relação à ordem tradicional porque esta formulou uma hierarquia de conceitos prévios de “normalidade” que forçam aqueles que não condizem a esses conceitos a se considerarem inferiores nessa hierarquia de valores (“Serei fraco iletrado / pálido mineirinho / o juiz da contenda?”, poema “1914”).

Diante do questionamento, a incapacidade de ajuste entre o eu e o mundo atesta a angústia e o silêncio do personagem, todavia, a negatividade desse olhar alimenta a produção e a qualidade dos movimentos retóricos que revelam a condição de observador angustiado que se paralisa quando as remissões da infância mineira, adiadas, apanham-no desarmado e expõem sua intimidade mais profunda. No poema “Signo”, o escorpião, signo do zodíaco, se torna signo poético do outro de si. A metáfora do inseto, pelo processo de deslocamento de atributos “naturais” comuns, coloca o eu lírico como guardião daquilo que é o mal porque porta o líquido tóxico que é capaz de destruir, mas que, no entanto, é inalienável,

Fugas de escorpião
lá no quarto-de-guardados
como quem foge do Cão

sem perceber que o trazias
 desde o primeiro vagido
 oculto em teu coração,
 e por onde quer que fosses,
 julgando que te guiavas,
 era dele a direção,
 e tudo que amas, iluso,
 de uma ilusória opção,
 é ele que te sugere,
 te comanda, sorrateiro,
 com seu veneno e ferrão,
 de tal sorte que, mordido,
 e mordente, na aflição,
 de nada valeu, confessa,
 fugires de escorpião. (ANDRADE, 1973, p. 77)

A cultura provinciana, a religião católica, a sombra do pai carrasco e ditador, os silêncios, o sentimento de orfandade, de solidão, a culpa pela aproximação/distanciamento da genealogia: esses são, para o sujeito das memórias, o mesmo que o “Cão”, o diabo, mas é também a identidade rejeitada, deixada no “quarto-de-guardados”, que se desdobra em espaço interno/externo, esconderijo de si mesmo e esconderijo em si mesmo. A genealogia projeta-se do passado para o futuro, a origem torna-se destino guiado pela dívida confessada no discurso poético — “*Dis-cursus* é, originalmente, a ação de correr para todo lado, são idas e vindas, ‘*démarches*’, ‘intrigas’” (BARTHES, 1994, p. 1) — que nunca realiza o auto-perdão, somente a auto-acusação circular. O poema narrado em segunda pessoa é construído por uma fala unilateral marcada no tempo presente, no “agora”, e cuja contundência é ressaltada pela rima em “ão”, que garante o ritmo sonoro contínuo. Expressa também o movimento sucessivo de acuação do interlocutor pressuposto, que causa o seu silêncio, atestando a conformidade, a condição do sujeito acuado que culmina na voz imperativa “confessa”. O fatalismo, entretanto, não é lamentado, o “tu” não responde, porém, retoricamente, ouve-se o gemido de dor na rima em ditongo nasal, pois segundo José Lemos Monteiro (2005), “As nasais lembram gemidos” (p.193), e aqui essa combinação expressiva intensifica a força do passado genealógico,

Toda experiência vital parece surgir como um desafio invencível para o sujeito, fadada a se cristalizar em objeto de sua contemplação abúlica; no entanto, o olhar desse tímido é também tão intenso em sua fome de inteireza que o próprio mundo das experiências acaba por se revelar 'torto' nos seus descompassos, excessos, aberrações. (VILLAÇA, 2006, p. 13)

A pressão a que o eu lírico é submetido no poema culmina na exigência a uma confissão não pela culpa em relação aos atos do passado, mas pela presente recusa da identificação, pela negação deste “mal” que o habita, a renúncia a si mesmo. E é isso que o poeta passa a realizar nas memórias: a confissão complexa que se estabelece e reconhece deixa transparecer a trajetória constante, que se deu e se dá, da caminhada na contra-mão da ordem social-familiar. Tal reconhecimento se associa à relação dessa forma de contar sobre si com a responsabilidade do endereçamento, de contar a verdade. Uma verdade primeiramente diante de si, porque o compromisso de dizer a verdade — quando o sujeito escrevente se coloca como personagem e expõe pela via poética as experiências pretéritas — coloca também a sua verdade como potencial crítico. A autobiografia drummondiana torna-se confissão quando o discurso sobre si não dissocia a verdade da revelação, portanto, da falta. Sobretudo de uma verdade que seria devida, de uma dívida em verdade que precisaria ser quitada. A lírica das memórias autobiográficas encarna essa potencialidade ao representar o drama das renúncias em favor da afirmação da identidade no aspecto que apresenta a necessidade de auto-afirmação. Podemos perceber no poema “Final de História”, quando o eu lírico desiste da profissão de farmacêutico para a qual estudara e estaria se formando, que a ironia camufla a necessidade da confissão da culpa diante do juramento quebrado:

Meu Deus, formei-me deveras?
Sou eu, de beca alugada,
(...)
é tudo verdade? Vou
manipular as poções que cortam a dor do próximo
e salvam os brasileiros
do canguari e do gálico?
Não posso crer. Interrogo
O medalhão do Amorim:
Companheiro, tu me salvas

do embrulho em que me meti?
 Dou-te plenários poderes:
 em tuas farmácias Luz
 ou Santa Cecília ou Cláudia,
 faze tudo o que eu devia
 fazer e que não farei
 por sabida incompetência.
 (...)
 Vai, Amorim, sê por mim
 o que jurei e não cumpro. (ANDRADE, 1979, p.173)

A verdade objetiva da confissão criada pela realidade da ficção autobiográfica realiza na linguagem a alternância entre o poder de decisão da subjetividade e a fraqueza ao não dar continuidade à profissão para a qual se preparou. Contudo, num primeiro plano, a verdade declarada também traz a justificativa, propõe que a falta cometida (não se tornar farmacêutico) se dá por “incompetência” e não por escolha. Já num segundo plano, no nível da linguagem, a falta torna-se grave e repete a culpa, aumentando-a, pois o juramento tornou-se falso. O mesmo ocorre com a poesia confessional, pois é no nível da linguagem que as faltas são recriadas, reproduzidas, assim como a culpa e o remorso.

A construção poética que analisamos aqui, que podemos chamar de “enunciado verdadeiro”, é autenticada pelo leitor na fiabilidade jurada e não pelo objeto ao qual se refere, à vida do autor que assina a capa do livro. A mensagem, então, torna-se verdadeira pelo performativo que a sustenta, por sua retórica poético-argumentativa voltada para a confissão dos sentimentos íntimos, para o performativo da verdade, “Mas a ‘verdadeira fala’, ao interrogar o discurso verdadeiro sobre o que ele significa, descobre que a significação remete sempre à significação, não podendo coisa alguma ser mostrada senão por um signo, e portanto, faz com que ele pareça fadado ao erro” (LACAN, 1992, p. 352). A adequação à coisa (discurso verdadeiro) tem seu fundamento na adequação da fala a ela mesma como verdadeira fala: “Eu, a verdade, falo”. Essa verdade é o suporte do endereçamento e é quem garante sua repetição, sua reprodução. Contamos ao outro a confissão que um outro em nós soube extorquir. No caso dos *Boitempos*, as várias máscaras

do *gauche* questionam umas as outras em busca da identidade em movimentos insistentes de retorno ao passado/presente.

Nesse percurso, ao negar a hereditariedade a que não pode corresponder, não deixa de afirmá-la em seu poder, em sua inflexibilidade, propondo também que essa ordem está longe de ser “reta”, completa, perfeita. Aspecto bastante notado pelos críticos da literatura, seja no tocante às relações humanas, como no poema “Sociedade”, às instituições políticas, como no poema “15 de Novembro”, ao próprio povo brasileiro em “Fuga”, à religião, em “A impossível Comunhão”, entre outros. Nas memórias, esse impulso volta-se para si mesmo tanto quanto para a sociedade-família. O oscilar entre os dois pólos apresenta a performance confessional que ora justifica-se colocando o ambiente pueril semelhante ao cárcere dos reais desejos, ora identificando-se culpado como eterno inapto ao ambiente. Resta desta tensão o desejo de conciliação:

Cada irmão é diferente.
Sozinho acoplado a outros sozinhos.
A linguagem sobe escadas, do mais moço
ao mais velho e seu castelo de importância.
A linguagem desce escadas, do mais velho
Ao mísero caçula.

São seis ou são seiscentas
distâncias que se cruzam, se dilatam
no gesto, no calor, no pensamento?
Que léguas de um a outro irmão.

Entretanto, o campo aberto,
os mesmos copos,
o mesmo vinhático de camas iguais.
A casa é a mesma. Igual,
Vista por olhos diferentes?

São estranhos próximos, atentos
a área de domínio, indevassáveis.
Guardar o seu segredo, sua alma,
seus objetos de toalete. Ninguém ouse
indevida cópia de outra vida.

Ser irmão é ser o quê? Uma presença
a decifrar mais tarde, com saudade?

Com saudade de quê? De uma pueril
vontade de ser irmão futuro, antigo e sempre? (ANDRADE, 1974, p. 90)

“Irmão, Irmãos”, guarda um sentido que subjaz à sua escritura. Os questionamentos são na verdade afirmações que o eu poético não se habilita a responder, por isso, deixa o rastro das respostas. A auto-denominação “mísero”, que remete à inferioridade e desvalorização se contrapõe ao universo de nobreza e ao mesmo tempo ao isolamento, “castelo de importância”, do irmão. O questionamento do último verso da segunda estrofe estabelece a diferença comum entre irmãos, mas que é vista pelo poeta como o mote da “dilatada” distância entre eles. Diferença interpretada como inaptidão e que causou o isolamento em relação aos demais. O poema consegue compor o universo mais íntimo da relação que se estabelecia entre o eu lírico e o irmão mais velho e coloca o paradoxo da semelhança e da diferença que compõe esse universo. Todavia, ao descrever o espaço pessoal de cada um, a “área de domínio”, propõe, na verdade, o mistério que o irmão representa, o “segredo” que guarda, “indevassável” ao desejo de aproximação do sujeito atual. O silêncio em relação às características da personalidade desse irmão já antecipa o total desconhecimento, além do desejo de identificação. A oração, “Ninguém ouse / indevida cópia de outra vida.”, apresenta de antemão a necessidade e a desaprovação do eu poético em tal desejo. É como se, usurpando o lugar do irmão, pudesse retornar e tornar-se parte constitutiva e não “mísera” da genealogia. É revelada então a saudade antiga e futura dessa relação. Dessa forma, as construções verbais altamente reflexivas e afetivas colocam a criação poética no horizonte do discurso confessional que promove a articulação do eu poético nas memórias sob a perspectiva do arquivamento produtivo que, ao mesmo tempo, inaugura outro acontecimento indissociável, a declaração confessional auto-imunitária.

Retórica que apresenta o remorso pelo sentimento de não pertencimento ao passado, que nega e assume (“Do lado esquerdo carrego meus mortos./ Por isso caminho um pouco de

banda.”), como o motivo da confissão. Mas esse remorso, essa dívida, por meio da escrita, reproduz a culpa. O eu lírico, ao se desculpar pelo isolamento, mais se culpa do que se desculpa, num movimento circular que a retórica da confissão engendra e por isso ela se torna auto-imunitária, já que anula a própria defesa quando o ato de locução que deveria redimir, absolver, acaba por ratificar e expandir a distância entre o sentimento de desagregação e o de conciliação. A subjetividade afirma-se eternamente *gauche*, e a revelação que se segue é a de aguda compreensão da total incompreensão. Utilizo aqui a observação de Alcides Villaça numa leitura de “A Máquina do Mundo”, mas que coloca o olhar geral sobre a lírica drummondiana,

Quando “toda história é remorso”, (na perfeita contramão da história totalizada que a máquina lhe oferece), o saldo fatal de cada acontecimento é esse remoer culposos, esse remordimento condenado a relembrar pra sofrer de novo; mas também para compreender o valor, para avaliar o ato. (2006, p. 101)

O pronome “toda” assinala o modo de o escritor entender todos os acontecimentos e não só a própria história como remorso. Pois como vimos no capítulo anterior, há a culpa social em relação à história nacional quando descreve o processo escravocrata. Em um movimento de associação com o passado do clã, expõe o remorso e a ligação interna ao contestar a tradição de onde provém. O eu lírico assina a culpa imemorial no remorso *post-scriptum*. Este aumenta a culpa, arquivando-a para além da assinatura, pois, por meio do texto, a inscrição da falta reproduz-se mesmo em sua ausência. A escrita, que seria o meio de auto-purificação, reage contra essa auto-proteção, contra a tentativa de confissão dos erros passados como expiação. “A inscrição da obra, o acontecimento de um texto em seu corpo gráfico, longe de exonerar, eis, ao contrário, uma operação do *opus* que sobrecarrega, gera e capitaliza um tipo de juro (não ousar dizer de mais-valia) de culpa. Ela sobre-produz, essa vergonha, arquiva em vez de apagar” (DERRIDA, 2004, p. 67). Retórica auto-imune porque desconstrói a defesa imunitária, desconstrói a confissão tornando-a remarca da culpa e do

remorso quando coloca o sujeito “inábil”, “fraco”, “mísero”, pois “um perdão não julga” (p. 65).

Na medida em que o anseio pela escrita dos acontecimentos passados acontece por meio da presença da ausência, ou seja, a presença das cenas passadas em função da impossibilidade do acontecimento, do encontro com o ambiente pretérito, o autor, na escrita autobiográfica, envia e recebe a descendência e a herança: a responsabilidade diante de todo o legado das gerações passadas. Nesse caminho, como observado por Antônio Cândido (1977) (também sobre a totalidade da obra), a legitimidade da criação poética torna-se expressão de um eu tirânico que recompõe com a autoridade de reconhecer as próprias faltas punindo-se na medida em que confessa e re-vivencia o sentimento negativo que o movimento traz consigo:

a poesia da família e a poesia social, muito importantes na sua obra, decorreriam de um mecanismo tão individual quanto a poesia de confissão e auto-análise, enrolando-se tanto quanto elas num eu absorvente. (...) o eu é uma espécie de pecado poético inevitável, em que precisa incorrer para criar, mas que o horroriza à medida que o atrai (CÂNDIDO, 1977, p. 96, 97)

Apesar da insatisfação e angústia presentes em sua poética de retorno “a casa”, essa é sua origem e história particular. Esse espaço o habita também compondo o texto cujo hibridismo está marcado tanto pelo conteúdo poético, que oscila entre os espaços externo/interno, entre a personalidade do menino antigo e do sujeito escrevente; quanto pela forma que oscila entre o coloquial e o drama lírico, entre o passado/presente tornado futuro. Tais configurações atestam que o texto vale porque vale mais do que ele próprio, está além dele, e é no campo da suplementaridade, daquilo que o texto revela que acontece a necessidade de perpetuação e sua relação com a finitude, a relação com a morte, a necessidade de auto-crítica para a auto-afirmação que não significa auto-reconhecimento, mas talvez, auto-descoberta a se articular principalmente a partir do encontro adiado com a hereditariedade.

O caminho a ser percorrido pelo viajante do espaço-tempo vai delineando-se a partir da infância ao mesmo tempo em que esta também se constrói à medida que o texto caminha. Por isso, a reunião poética constrói um sujeito único que vai se mostrando no movimento de apresentar aquilo que se ocultava, mas que busca a significação e a busca, a procura torna-se a “coisa” procurada. Essa procura é um traço da poética do itabirano, de sua própria formação no jogo da linguagem, como percebemos em “Procura da Poesia” de *A Rosa do Povo* ou em “Poesia” de *Alguma Poesia*, em que o poeta esclarece o mecanismo de trabalho textual. O projeto vale por si só e inaugura um devir a cada poema que, no conjunto memorialístico, sugere a trajetória lírica do menino/velho que está no espaço interior/exterior do mundo que tenta apreender como modo de apreender a si mesmo.

Em “Coleção de cacos”, percebemos que a coleção é a metáfora da escrita que tenta reunir o sujeito no tempo e o sentimento de impotência na linguagem tensa daquele que coleciona partes singulares, diferentes, não objetos completos:

Já não coleciono selos. O mundo me inquizila.
 Tem países demais, geografias demais.
 Desisto.
 Nunca chegaria a ter um álbum igual ao do Dr.
 Grisolia,
 Orgulho da cidade.
 E toda gente coleciona
 os mesmos pedacinhos de papel.
 Agora coleciono cacos de louça
 quebrada há muito tempo.
 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 deflores não conhecidas.
 Tão pouco: só o roxo não delineado,
 o carmesim absoluto,
 o verde não sabendo
 a que xícara serviu.
 Mas eu refaço a flor por sua cor,
 e é só minha tal flor, se a cor é minha
 no caco de tigela.
 O caco vem da terra como fruto
 a me aguardar, segredo

que morta cozinheira ali depôs
 para que um dia eu o desvendasse.
 Lavar, lavar com mãos impacientes
 um ouro desprezado
 por todos da família. Bichos pequeninos
 fogem de 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.
 Escondendo-a de José, por que não ria
 nem jogue fora esse museu de sonho. (ANDRADE, 1979, p. 44, 45)

O poema é a condensação do trabalho de escrita do poeta, daí sua importância para a trilogia. Wander Melo Miranda estudou-o detidamente estabelecendo as relações entre o poema e a obra memorialística. Diante desse estudo, podemos colocar algumas perspectivas que acrescentam a análise do professor na medida em que percebemos que a separação existente entre os “cacos” e sua diversidade, coloca a contínua significação pelo processo metonímico. Esse processo tenta apreender toda a história da família, desde o período áureo até a decadência financeira, além de apresentar a constituição de ruptura com os afetos constituintes da experiência pueril, mostrando uma fenda entre os sujeitos que compõem as memórias. O sujeito cindido não deseja unir os cacos, mas ajuntá-los numa coleção, “A singularidade do colecionador de cacos delinea o espaço de resistência” (MIRANDA, 2004, 164), resistência à colagem como totalização, o que nos remete novamente à perspectiva da linguagem fragmentária da autobiografia no estilo poético. Cada poema possui seu microcosmo que depois toma lugar no todo para a futura suplementação, *post scriptum*. Entretanto, a tentativa de realização da coleção tem um preço, “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. / Escondendo-a de José, por que não ria” (ANDRADE, 1979, p. 44, 45).

A reunião dos “cacos do passado”, uma acumulação fragmentada, metaforiza a escrita memorialista quando recolhe na linguagem poética o que se considera valioso. As descobertas proporcionadas pelo “garimpo” da memória surgem como a revelação do segredo que precisa ser “desenterrado”. Desse modo, a revelação do “guardado” traz também consigo o recalque e os desenganos, pode também envenenar por causa das impurezas: “a coleção e seu risco de tétano”, como o veneno do escorpião ou da serpente do “timbre espanhol”, que veremos adiante. A coleção engendra o perigo de aniquilamento, de morte, morte de um para o renascimento daquele que surge a partir do texto e reconhece que o próprio poder está ligado ao poder do clã. A justaposição dos três versos que repetem a palavra “coleção” intensificam o sentido do poema que é voltado para o que a escrita das memórias propõe: a genealogia do sangue, o risco da empreitada, já que nesse caminho nota-se “uma subjetividade tirânica” (CÂNDIDO, 1977, p. 96) que carrega o tom de autopunição, e por isso, única. Movimento que, para o outro “José”, precisa manter-se em segredo, pois é possível que não o compreendam, como aconteceu ao elefante em “O Elefante”, uma vez que é absolutamente pessoal, “nenhum outro imita”, como a rosa que rompe o asfalto, “é só minha tal flor”. Apesar de a coleção representar a reunião de elementos de mesma natureza, estes se encontram muito diferentes uns dos outros, o que não impede a tentativa.

O processo metonímico se faz recorrente em poemas como “Bota”, que apresenta o trabalho diário e rude realizado pelo pai, “Salve Ananias”, que fala do coqueiro eterno e de sua imponência, “Mancha”, sobre a escravidão estudada no capítulo anterior e “Nomes”, que trabalha o poder da nomeação dos animais da fazenda e também, metonimicamente, a riqueza da propriedade: quem pasta são os nomes, pois eles são tudo o que o escritor possui hoje, “Assim pastam os nomes pelo campo, / ligados à criação. Todo animal / é mágico.”. Nesse último poema há o reconhecimento do poder da nomeação que remonta ao início da criação, quando o homem recebeu o poder de dar nomes e domesticar os animais, que

passaram a existir em função da autoridade humana. Passagem que remete ao relato da Gênese e faz vir o momento da criação e tudo aquilo que lhe corresponde.

3.3. A transitividade do discurso poético: o valor do passado re-significado

A confissão constante por ter quebrado a linearidade que daria sequência à geração de homens da terra se dá porque há a supervalorização da origem. As estratégias de recuperação da genealogia e das cenas da infância poética sugerem a importância do passado campesino para o eu poético. Partindo do pressuposto de que todo questionamento busca sua orientação na própria questão e a partir disso deduz-se que o sentido já se encontra presente de algum modo no movimento questionador, podemos dizer que há o desejo de poder ter seguido a genealogia e esse sentimento traz insatisfação, pois é impossível a restauração do passado não só porque a escolha já se deu, mas porque o autor reconhece a incapacidade do menino em realizar tarefas simples no mundo campesino.

A polarização sujeito/campo recapitula o jogo das contradições que se estabilizam nas alegorias colocadas pelo texto e acaba por funcionar também como a metáfora da visão de si que o sujeito encena. Tal encenação dramática destaca o crédito dado aos valores ancestrais e atesta a relação estreita entre estes e o eu lírico, mesmo quando a ocorrência passada revela a desvalorização do eu nesse ambiente em que nem os animais o respeitam:

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

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

Num relâmpago
Hermengarda, de heril semblante,

assoma ao rendilhado balcão
 e contempla
 — mau uso de belos olhos —
 minha total humilhação. (ANDRADE, 1973, p. 86)

No poema “Queda”, o título pode ser interpretado tanto em relação ao “tombo”, quanto em relação ao lugar que passa a ocupar na hierarquia do clã pelo fato de ter caído do cavalo: vai perdendo o lugar de futuro patrão e senhor. A primeira estrofe marca agudamente as considerações do eu escrevente sobre a própria incompetência que se une à vergonha de ser surpreendido na “falta”. A fala da personagem Hermengarda, precedida pelo verso “e contempla”, quebra o ritmo do poema e faz uma pausa que traduz a vergonha diante do outro e de si, estabelecendo o procedimento de auto-referência negativa feito em nome de uma certa “justiça” pertencente àquele espaço. É tão nítido e certo o desajuste que acontece sob a iluminação do “relâmpago”, que surge num movimento único dado pela natureza. É a aguda diferenciação do sujeito apesar do desejo de correspondência. Por isso o retorno é uma “faca de dois gumes”, sacrifício que fere, mas determina a subjetividade. A cena alegórica de “cair do cavalo” marca a escrita memorialista atestando a vitória da natureza sobre o personagem que é levado a tentar o destino na cidade, movimento que não tem aprovação “mau uso de belos olhos”. Na segunda estrofe do trecho apresentado, a aliteração do /k/ que “sugere rachadura” (MONTEIRO, 2005, p.183), assim como o movimento realizado pelo animal de “atirar” o menino, indicam rompimento do elo entre homem e animal, assim como entre o sujeito e a genealogia.

Dessa forma, o desajuste é que promove o retorno à “vida besta” antes criticada pelo poeta. O pivô do acontecimento é a desagregação que não se pôde evitar e que passou a significar vários ambientes: o familiar, social, o escolar e até o profissional. A expressão da culpa torna-se o “motor” da confissão. Como dito anteriormente, o sujeito lírico aumenta a culpa narrada quando assume a responsabilidade pelo declínio de uma geração. O declínio

natural da família pelo processo de industrialização e pela compra e exploração das minas pelas companhias estrangeiras, processo tão criticado pelo poeta, é trazido para o baú de culpas e torna-se material crucial de ruminação.

Segundo o vocabulário cristão, religião significa o *religare*, o vínculo entre o dever, a dívida, dos homens entre eles e a verdade. Religião também é forma de ligar a si mesmo, de se reunir, de unir as diferenças de um e de outro (o que saiu da terra natal e aquele que carrega tal culpa), e não deixa de ser, também reação à separação. O próprio título das memórias carrega essa tensão. O boi é a encarnação de um tempo perdido e materializa uma idade campestre que se perdeu, mas que continua viva na lenta trituração da linguagem lírica, leitura possível e, por que não, uma verdade possível. A resposta poética subscreve uma responsabilidade, um juramento, um “eu digo a verdade”. Não há testemunho sem a promessa de dizer a verdade dizendo-a, ela se promete dizendo a verdade, respondendo em verdade. A confissão é um ato de pudor diante daquilo que deve continuar salvo, imune, a subjetividade culpada. Movimento, ao mesmo tempo, imunitário e auto-imune, pois é imunitário na medida em que o sujeito se purifica por meio da confissão, uma vez que esta pressupõe já o perdão, porém também reage contra essa auto-proteção, pois toda confissão é culpada. Drummond, na verdade, se culpa mais do que desculpa no gesto auto-imunitário, “o processo de compensação e a restituição, por vezes sacrificial, que restitui a pureza intata, a integridade sã e salva, uma limpeza e uma propriedade não-lesadas.” (DERRIDA, 2000, p. 36). Só o texto pode abrigar tamanha complexidade, só através dele o sujeito poético pode negociar vida e morte, “capital, juros e mora”.

No poema “A Montanha pulverizada”, a voz do poeta ecoa o sentimento de posse material e não só afetiva sobre as terras e serras mineiras,

Chego à sacada e vejo a minha serra,
a serra de meu pai e meu avô”.

de todos os Andrades que passaram
e passarão, a serra que não passa.

Era coisa dos índios e a tomamos
Para enfeitar e presidir a vida
Neste vale soturno onde a riqueza
Maior é a sua vista a contemplá-la.

De longe nos revela o perfil grave
A cada volta de caminho aponta
uma forma de ser, em ferro, eterna,
e sobra eternidade na fluência.
esta manhã acordo e
Não a encontro.
Britada em milhões de lascas
Deslizando em correia transportadora
Entupindo 150 vagões
No trem-monstro de 5 locomotivas
— trem maior do mundo, tomem nota —
Foge minha serra, vai
Deixando no meu corpo a paisagem
Mísero pó de ferro, e este não passa. (ANDRADE, 1974, p. 42)

Os pronomes possessivos “minha” e “meu”, tão próximos, caracterizam o domínio absoluto dos antepassados e o legitimam: “de todos os Andrade que passaram / e passarão”. O menino reconhece o domínio do clã sobre a região incluindo-se nele e não o lamenta, ao contrário, afirma a propriedade, garante a legitimidade, “Era coisa de índios e a tomamos”. A pausa, mudança do ritmo e de verso em “passaram” e “passarão”, propõe a separação entre os tempos, a previsão realizada a partir do presente/passado do fim da história do clã a partir da deterioração do espaço externo. Se a serra não sofresse os efeitos da “modernidade”, seria perpetuamente dos Andrade e sua história poderia ser diferente. O filho de fazendeiro disfarça esse posicionamento materialista quando coloca que “a riqueza /

maior é sua vista e contemplá-la”. A partir desse verso, tudo se torna evanescente e nos remete ao título, aquilo que é pulverizado espalha-se, perde a forma, como a paisagem mineira da infância e o próprio sujeito que, na terceira estrofe, entra novamente tanto como material poético quanto como eixo da personalidade do itabirano e o tom passa a melancólico, “De longe nos revela o perfil grave. / A cada volta do caminho aponta / uma forma de ser, em ferro, eterna, / e sopra eternidade na fluência”. Materialidade e evanescência se articulam apresentando a tensão interna recorrente na poética do itabirano. O poema seguinte, intitulado “O resto”, dá continuidade ao discurso da decadência familiar, representado pelo abandono da mina de ouro. O ritmo acelerado metaforiza o movimento da lagartixa única proprietária da mina, “herdeira única”, que “grava em risco rápido / no frio, na erva seca, no cascalho / o epíteto-epílogo / da Grandeza”. O resumo conciso e com certa ironia ao colocar o réptil como herdeiro da história pessoal assinala a frustração pelo fim da geração de poderosos, da “Grandeza” do clã e de sua riqueza. O substantivo composto “epíteto-epílogo” revela ainda a inviabilidade do projeto de retorno àquilo que foi breve e já terminou, mas que persegue. O poeta, dessa forma, sente-se responsável pela decadência e a repete, ela faz parte da personalidade que tenta renegociar.

A posição privilegiada ocupada na sociedade itabirana da infância proporcionou ao menino o contato com o conhecimento, com arte, com a música. O poder do pai na região também era utilizado em seu favor. Ao confessar os aspectos positivos do período em que ocupava espaço na elite itabirana sob o regime paterno, denuncia que a posição social do pai também o tornou o poeta que é hoje, um dos maiores da literatura brasileira.

A confissão em Drummond retoma um assunto identificável pelas memórias e, ao mesmo tempo, novo. Revela, produz, anuncia, faz vir e também afasta o sujeito de si mesmo. A voz tem a autoridade de ditar sentenças e produzir vereditos sobre si. Contesta e deseja a tradição internamente, desenraiza e enraíza. Atitude inquieta de uma poesia que

busca a redenção no espaço híbrido como resposta aos questionamentos promovidos pela busca da identidade. Nesse trabalho, utiliza-se da estratégia da representação teatral, como já analisado anteriormente, para tentar dizer o acontecimento tal como é, em sua verdade:

Papai, me compra a Biblioteca Internacional de Obras Célebres.
São só 24 volumes encadernados
Em percalina verde.
(...)
Fica quieto, menino, eu vou comprar.
Rio de Janeiro? Aqui é o Coronel.
Me mande urgente sua Biblioteca
bem acondicionada, não quero defeito.
(...)
Está bem, Coronel, ordens são ordens.

(...)Sou
o mais rico menino destas redondezas.
(Orgulho, não: inveja de mim mesmo)
Ninguém mais aqui possui a coleção

(...)
Agora quero ler figuras. Todas.
Templo de Tebas. Osíris, Medusa,
Apolo nu, Vênus nua... Nossa
Senhora, tem disso nos livros?
Depressa, as letras. Careço ler tudo.
(...)
Mas leio, leio. Em filosofias
tropeço e caio, cavalgo de novo
meu verde livro, em cavalarias
me perco, medievo; em contos, poemas
me vejo viver. Como te devoro,
verde pastagem. Ou antes carruagem
de fugir de mim e me trazer de volta
à casa a qualquer hora num fechar
e páginas?

Tudo que sei é ela que me ensina.
O que saberei, o que não saberei
nunca,

está na Biblioteca em verde murmúrio
de flauta-percalina eternamente. (ANDRADE, 1974, p. 129)

A busca pelo conhecimento, a riqueza de imagens e informações das quais o menino desajustado (segundo os padrões da pequena cidade rural) necessita, é saciada pela compra da coleção da *Biblioteca Internacional de Obras Célebres*. O olhar do menino/adulto, na última estrofe, coloca considerações do escritor presentes na escritura: a percepção da influência eterna daquilo que foi lido, o murmúrio que permeará toda a escritura, todo o ser que se revela agora transformado. O acesso a tantas informações traz para o filho de fazendeiro um universo que ele não imaginava existir, e alimenta sua personalidade. A experiência de leitura modificou-o, não é mais aquele anterior à chegada dos livros. A expressão “ler figuras” nos remete às artes visuais e sua existência como texto aberto, uma rede de signos que formam o campo à interpretação e analogia, compondo um universo maior que vai muito além daquele em que o eu lírico habita. A expressão “Nossa / Senhora”, em meio aos seres mitológicos, nos apresenta o mecanismo de assimilação do novo que acontece por meio da renegociação entre as divindades e que renegociam o conhecimento adquirido. Os verbos indicam os movimentos: “tropeço”, “caio”, “cavalgo” dão ritmo ao poema e não apresentam traço negativo ou de incapacidade, como no ambiente social e familiar. Processo semelhante acontece na produção memorialística: as memórias mostram aquele outro ser que surge através da escrita no processo infindável do conhecimento de si e do objeto que passa a ser “si mesmo”, aquele outro que se revela negociando os saberes e as vivências. A consciência desse poder da palavra está presente nos versos: “A linguagem / na superfície estrelada de letras, / sabe lá o que ela quer dizer? / (...) O português são dois; o outro, mistério” (1979, p. 88).

Em “O melhor dos tempos” a música harmoniosa dá brilho aos casarões, coloca o menino em comunhão com a sociedade itabirana, fazendo parte dela. Coloca-o como

expectador que aprova a manifestação artística típica de um grupo social privilegiado, “Bailes, bailes, bailes / em nossa *belle époque*. / Em casa de João Torres / há saraus constantes. / (...) / a valsa espirala / suas curvas lentas. / Sempre a serenata prateia / o silencio dos casarões altivos” (p. 66). O texto reconstrói poeticamente uma cena vivida na infância, mas que também é parte das vivências da elite burguesa itabirana. O próprio título define o prazer do momento e o que representa para o sujeito atual. Tendo em vista que a repetição em demonstração não mostra, apenas propõe a mesma tese de outra forma e esta é enviada e re-enviada, se transfere para o papel que a torna imortal, podemos dizer que os sentimentos proporcionados pela posição da família na sociedade repercutem no próprio trabalho poético e que os ecos desse tempo no presente (“O eco, no caminho / entre a cidade e a fazenda, / é no fundo de mim que me responde” — poema “O eco”) ensejam extensa história subjetiva de renúncias armazenadas que clamam por significação. O ambiente de música pertencente à *belle époque* mineira, da valsa que dava brilho e beleza aos “casarões altivos”, não possui tom de ironia ou anedota, tem a melancolia das remissões de “Infância”, da dissolução do tempo e dos acontecimentos.

O sujeito textual constrói e desconstrói aquilo que faz parte de si, aquilo que é ele mesmo, confessa que é parte daquela sociedade que critica em toda a poesia autobiográfica. As rememorações, a partir do reconhecimento de certo valor daquela vida vivida nas Minas Gerais, suscitam ao rememorador a perda e a interdição.

A confissão de que parte de sua heterogeneidade valoriza o tempo passado, mesmo com as injustiças cometidas, é uma forma de testemunho que permanece como sobrevivência e explora a capacidade do texto de tudo arquivar. O dinamismo da escrita e a variedade de temas que aborda resultam em deslocamentos de vozes, de perspectivas e espaços. O processo hermenêutico auto-crítico transpõe a vida na Itabira mítica dos livros anteriores para uma outra, íntima, pessoal. Possibilidade da revelação que o acontecimento

textual realiza. Contudo, o que move a revelação não é só um movimento, mas a série deles que a escrita inaugura, como vimos no capítulo anterior.

Existe, há muito tempo, a distância marcada entre o eu e a natureza campestre. O sentimento de orfandade existe não só em relação ao pai e a mãe, mas também ao lugar de nascimento que passa a significar, com o passar do tempo, o mito precário da identidade primeira, original, saudosa. Nesse espaço, o menino tenta se perpetuar para reintegrar sua essência como resistência à destruição temporal e a perda. No entanto, o pessimismo ronda a cena de representação da origem que se camufla em camadas de citações e interrogações que distanciam o profundo sentimento de abandono e de impossibilidade do encontro com o tempo da infância. O poema “Chamado Geral” evoca os animais valorizando o espaço regional quando reorganiza a fauna segundo uma nova ordem:

Onças, veados, capivaras, pacas, tamanduás, da corografia do Padre
Ângelo

[de 1881, cutias, quatis, raposas, preguiças, papaméis,

[onde estais, que vos escondeis?

Mutuns, jacus, jacutingas, siriemas, araras, papagaios, periquitos, tuins,

[Que não vejo nem ouço, para onde voaste que vos

[dispersastes?

Inhapins, gaturamos, papa-arrozes, curiós, pintassilgos da silva amena,
onde

[tanto se oculta vosso canto, e eu aqui sem acalanto.

Vinde feras e vinde pássaros, restaurar em sua terra este habitante sem
raízes

que busca no vazio sem vaso os comprovantes de sua essência rupestre.
(ANDRADE, 1973, p. 53)

O eu poético convoca “corograficamente” os animais para que estes restaurem “em sua terra este habitante sem raízes”. Entretanto tal evocação já é mediada, não são animais

que evoca, mas a representação, o significante, trabalho similar ao da linguagem que realiza nos poemas. O sujeito lírico está confessando a necessidade de inclusão e de conciliação por meio da citação excessiva que o distancia afetivamente, mas deixa transparecer o desejo de retorno à natureza que o rejeitou e por isso se sente desterritorializado. Tudo está consumado, mesmo o que não foi, pois o passado está absolutamente distante, e isso pode ser comprovado pelo fato de muitos dos animais que convoca no “chamado”, já se encontrarem extintos. Já não é possível o contato “direto” com o tempo perdido, apenas com a imagem proporcionada pela escrita da memória; o dolorosamente vivido “se encontra em nós, onde há necessidade equívoca de reconhecê-lo e ao mesmo tempo dele se desfazer” (DERRIDA, 1995, p. 39).

Aquilo que surge do “poço da memória” é a revelação do segredo do eu poético. Revelação que é sem fim, na medida em que a salvação e o resgate de si nunca poderão se completar, “O ser banha o não-ser; a terra é. / Ouvimos o galo do cruzeiro / nitidamente / cantar a ressurreição. / Não atendemos à chamada.” (ANDRADE, 1973, p. 29). O silêncio que se estabeleceu à chamada se deu no passado e impossibilitou a redenção. O verso “O ser banha o não-ser; a terra é.”, indica que é o texto, o referente que remete à significação, mas esta está presa a terra e aos homens, a esse eu textual que carrega dentro de si “domingos, regatas, procissões, / há mitos proletários, condutos subterrâneos” (2003, p. 191).

O discurso poético drummondiano realiza a sobrevida por meio do registro da verdade. A essência da qual a escrita poética tratou como o adeus do envio que realizará o seu trabalho de reprodução do gênio, do estilo que carrega o drama do personagem *gauche*. Nas memórias ocorre a formação e a transformação, o nascimento e a mudança.

Um constante desdobramento de possibilidades engendra o outro e introduz a heterogeneidade que se articula com o grupo, com o sangue, com a biografia dos

antepassados, parte do individual para o coletivo e, deste para o individual novamente, que se perde na errância ou se recolhe na ilha,

Afinal
que é Andrade? Andrade é árvore
de folhas alternas flores pálidas
hermafroditas
de semente grande
andrade é córrego é arroio é riacho
igarapé ribeirão rio corredeira
andrade é morro
povoado
ilha
perdidos na geografia, no sangue. (ANDRADE, 1974, p. 82)

A experiência pessoal aparece como tentativa de definir a experiência de todo o genealogia como resposta ao questionamento. A colocação do sobrenome sem letra maiúscula, transforma-o de substantivo próprio a comum, e designa o espaço geográfico natural da cidade da infância inserido, num processo circular, no sangue, metonímia das tradições, das vivências. A disposição do poema sobre a folha indicando “um caminho”, compõe a trajetória das experiências e conflui naquilo que não pode ser descartado ou evitado, promove o discurso de questionamento de si.

Dessa forma, da busca ainda restará um segredo a ser perseguido sempre, infinitamente. A genialidade dessa escritura identificada pela marca da assinatura deixa caminhos para se percorrer em busca do segredo, o qual transforma a noção de obra e a própria obra escrita que se torna original diante da diferença.

É interessante notar que o texto autobiográfico sempre esteve ligado a alguma forma de auto-reconhecimento e, ao mesmo tempo, a ideais ascéticos. Em “A Escrita de si”, Foucault (1992), se referindo à individualização propriamente dita da memória, remete à Antigüidade para analisar o que seria uma das primeiras formas de escrita de si, a qual buscava principalmente a individualidade e o movimento interior. Uma escrita que possuía

como material os pensamentos, as ações diárias para se evitar o mau comportamento. Ao escrever todos os pensamentos e ações, estes seriam conhecidos. A vergonha de atos pecaminosos diante de outra pessoa passa a ser direcionada à escrita, ela toma o lugar daquele que poderia julgar. Forma textual que pode se aproximar, assim, da confissão, de uma arma que combateria o mal e que provocaria o auto-conhecimento. Esse seria o papel da escrita na cultura filosófica.

A escrita estava ligada ao exercício da formação pessoal, trazendo à memória conhecimentos já adquiridos para serem reforçados, para que se reflita sobre eles, para que o autor converse com eles. Processo que mantinha relação também com o pensamento como função de transformar os discursos considerados verdades em ação: intervenção da escritura, de seus preceitos na vida prática, nas relações pessoais. Esse conjunto de características vai originar duas formas de escrita: os *hypomnemata* e a correspondência, nos séculos I e II.

O narrador mostra-se a si mesmo e, nesse movimento de escrita, mostra-se ao outro pela narrativa dos dias, as banalidades do dia-a-dia e os atos benéficos ou não. O texto torna-se um inspetor de si mesmo, daquilo que lhe passa na alma, no mais oculto; dessa forma, texto e sujeito se libertam,

Os *hypomnemata* são carnês individuais onde se consignam citações, fragmentos de obras, exemplos, ações testemunhadas ou narradas, reflexões, argumentos... Enquanto memória passiva ou memória arquivo, esses carnês desempenham a função imediata de exercício e aprimoramento do *eu*, no interior de uma cultura fortemente marcada pela tradição e pelo valor reconhecido do já dito. (MIRANDA, 1992, p. 28)

Apesar dos *Boitempos* também serem memórias individuais e apresentarem o testemunho reflexivo e fragmentário, além de traçarem os valores duros dos padrões comportamentais segundo uma tradição religiosa (que se estende à genealogia bíblico-paterna associada aos modelos educacionais e de personalidade tanto infante quanto

adolescente e adulta), sua poética não pode ser considerada guia comportamental de uma identidade no caminho de aprimoramento do sujeito lírico. A construção da tradição pretérita, ao contrário dos hypomnemata, desconstrói o “já dito” para apresentar as inquietudes do personagem diante dos acordos de família (“A família decide: essa tia morreu” — poema “A Nova Primavera”), dos paradoxos da religião (“A alma dos pobres vai sem música, / mas a dos grandes é exigente” — poema “Criação”), da autoridade paterna (“O Pai se escreve sempre com P grande / em letras de respeito e de tremor” — poema “Distinção”) e da política educativa arbitrária e castradora (“Abomino a ordem / que confisca tempo, / que confisca vida / e ensaia tão cedo / a prisão perpétua / do comportamento” — poema “A Norma e o Domingo”). A poética confessional auto-imunitária das “coisas que não são, e tremem de vir a ser” no movimento dramático da “impossibilidade da afirmação simultânea do eu do mundo, ou mesmo da negação definitiva de ambos” (VILLAÇA, 2006, p. 52), realiza uma imagem identitária cambiante distante dos fundamentos coletivos superficiais unificadores e de dimensão linear.

A própria escrita poética das memórias é um modo de ruptura com a tradição moderna num estilo particular de dicção cujo impacto sobre a crítica, inicialmente, foi negativo. Como admite o próprio Alcides Villaça, autor que já utilizamos nesse estudo, “Minha reação imediata à publicação do primeiro *Boitempo*, como a de muitos leitores de Drummond, marcou-se pelo sentimento de frustração de quem aguardava um novo movimento de uma grande sinfonia em processo e foi surpreendido com retalhos de música incidental”. (2006, p. 113).

O projeto poético inovador precipitadamente taxado de “música incidental”, realmente mais multiplica do que unifica a personalidade *gauche*, porque o texto pretérito condensa e personifica, num presente/passado que se alarga a cada poema; a fala do pai, da mãe, do avô, das empregadas negras, do padre, dos professores, amigos, escritores, o “coro”

que personifica o povo da cidade de Itabira ou os antepassados. Na contramão da escrita de si tradicional, a poética drummondiana não realiza o exercício passivo ou a confissão ingênua, pois os deslocamentos da escrita poética realizam a tentativa de contorno do caos da identidade, como notamos em “Brasão”: “Duas serpentes enlaçadas / no timbre espanhol de Andrade / em vermelho e ouro decretam / a guerra dentro de teu corpo / sem vitória de qualquer lado. / Ao ataque de duas línguas / bífidas, todo te contrais”, atestando o mistério labiríntico da auto-referência.

Desse modo, podemos afirmar que os *Boitempos* não constituem um “guia” de comportamentos, mas sim o questionamento destes, na medida em que retira deles o poder do conhecimento de uma verdade última.

Considerações Finais

O trabalho de interpretação e análise realizado buscou, inicialmente, estudar a performance da confissão na poética dos *Boitempos* partindo do pressuposto de que nesse conjunto o poeta tenta negociar uma culpa originária. Culpa que se significa à medida que a escrita do passado caminha na direção da representação dos antagonismos da auto-consciência mais urgente. Nesse caminho, a identificação e a diferença traçam a marca da personalidade *gauche* que se re-significa no contexto de recriação do passado descrito nas experiências do menino, a complicada relação com a figura paterna, as relações sociais estabelecidas na antiga Itabira, o catolicismo rijo, o contato com o negro no período pós-escravidão, a sexualidade interdita e o ambiente “carcerário” do colégio jesuíta. Temas que multiplicam e alargam o drama representado poeticamente, identificando os espaços onde o personagem transita e as relações que ele estabelece.

Para empreender o pretendido, foi necessário estabelecer considerações a respeito da escrita de memória: a relação entre o autor, o nome e a assinatura, além da estrutura temporal complexa que parte do presente da escrita e realiza o movimento de retorno com os olhos do “velho” que escreve no processo de iterabilidade. O retorno ao passado torna-se a escrita do presente, que reúne os “cacos” rememorados e preenche as lacunas num processo de rearticulação que faz surgir o mundo desintegrado pelo passar dos anos. A poesia acaba por percorrer os acontecimentos de modo inédito e dessa forma, os caminhos da criação revelam outro ser e outra genealogia no suplemento textual. Apesar de muitos temas estarem presentes nos livros anteriores, o projeto poético tornou-se tão novo quanto seu conteúdo, pois assim como a temporalidade, foram rearticulados e surgem transformados. Há de se mencionar a relação com a hereditariedade que reaparece “como copo de veneno”, mas não estabelece o embate do acerto de contas, pois o veneno também é

antídoto e compõe a identidade buscada por meio da dramatização das experiências do “menino antigo”.

O texto poético metaforiza a viagem robinsoniana em busca de si mesmo e essa aventura é movida pelo desejo de individualidade para o qual é preciso coragem. O texto-ilha das memórias compreende o espaço de liberdade em que o eu poético pode circular livremente para configurar a identidade através do tempo. A escrita das memórias se aproxima também do romance inglês em outro nível: quando revela o olhar pessoal sobre o período pós-escravocrata que passa a industrializado, colocando a mudança do espaço geográfico pela mineração, olhar que, entretanto, não define ou inaugura alguma verdade sobre o período histórico, apenas expressa a condição do personagem diante das mudanças que o afetam no presente.

Mas a liberdade requer o comprometimento com a descoberta, com o outro diverso, com “as duas serpentes enlaçadas”, ou o escorpião com seu “veneno e ferrão”, só definitivamente assumido na trilogia memorialista. O adiamento da comunicação com o passado, presente aqui e ali na escrita anterior aos *Boitempos*, resultou no grande número de poemas encontrados nos livros. Neles, a expressão dos sentimentos de dor e contaminação é metaforizada pelos animais peçonhentos que surgem como integrantes da persona poética e trazem a sensação de dissolução e ausência.

A dor pela perda e distanciamento em relação à origem é parte da subjetividade e passa a determinar as colocações e a expressividade. O tom melancólico e as figuras de dissolução e evanescência (pó, poeira, almofariz, sopro, fantasma, assombração) se associam às descrições da casa, dos familiares e das relações estabelecidas. Sintetizam a subjetividade e a relação das experiências que o texto apresenta no trabalho de decomposição-recomposição cujo sentido vai além das palavras. Tal arranjo lírico é proliferado na variação temática que traçando o olhar crítico e questionador do “*gauche* no

tempo” (expressão de Affonso Romano de Sant’Anna) confirma a “tinta de fantasma” com que tenta estruturar a identidade.

A variedade dos temas revela a diversidade de desafios com os quais o eu lírico terá que se deparar na caminhada de retorno às experiências do “menino antigo”. A linguagem coloquial e objetiva realiza a crítica dos comportamentos políticos e sociais na provinciana Itabira, entretanto, quando o tema se volta para a dissolução daquilo que se constitui como referência da subjetividade lírica, o tom poético passa a íntimo e o lirismo, que denota o sentimento de perda e dissolução, desponta e orienta a poética das memórias. Quando o poema, por meio da citação, da descrição ou da narrativa, volta-se para a evocação dos espaços e seres que não mais existem (a casa, as montanhas mineiras, os animais), percebe que o retorno como busca do tempo perdido reinstala a falta, o silêncio e o abandono. Podemos dizer que outro processo de significação que desponta no texto poético e também desencadeia o expressivo sentimento de rejeição e afastamento, é aquele que apresenta, por meio da alegórica cena de “cair do cavalo”, marcada em toda poética, a incompatibilidade entre as habilidades do menino e as exigidas no meio rural, que é também o familiar.

No texto das memórias, percebemos a problemática das raízes na linguagem descontínua do tempo que coloca os personagens míticos, os discursos dramatizados, os espaços superpostos, as citações, as censuras de toda ordem, os questionamentos, o fluxo ininterrupto dos versos pela ausência de pontuação, além dos processos metafóricos e metonímicos, num tom de confiança, de revelação, mas que não esconde o trabalho do fazer poético, a organização laboriosa, as interrupções, os momentos em que as falas recriminatórias terminam o poema abruptamente e deixam a interpretação e o julgamento em suspenso (“Minha total humilhação” — poema “Queda”).

O julgamento realizado pela voz é baseado na relação de diferença e semelhança e revela a incompletude e a vergonha pela vulnerabilidade do sujeito. Posicionamento que

propõe a capacidade de instituir um conjunto de possibilidades de integração e de separação que perturbam a formação da identidade. A repetição da contradição que revela a ambivalência da persona lírica transforma a linguagem poética no discurso de culpas confessadas. Discurso que nasce do sentimento de erro, de incompetência quando confrontado com os fatos passados. Mas o erro também nasce da linguagem, é reanimado pela memória escrita. O texto coloca e suprime sua realização como tentativa de estabelecimento de alguma auto-referência.

A culpa pessoal e irresgatável é ruminada e dá lugar ao discurso confessional dessa culpa. O impasse e o desencontro são suas marcas mais pungentes. Mas o texto confessional não uniformiza o estilo drummondiano que na verdade cria um leque de outras observações e possibilidades de leitura. Na verdade, os poemas pedem releitura, contrato estabelecido pelos títulos dos três livros: *Boitempo* associa o animal, boi, substantivo concreto e tempo, substantivo abstrato, o tempo parte do sujeito, o animal que ruma os acontecimentos; em *Menino Antigo*, o “menino” identifica o sujeito na escrita, já “antigo” determina aquilo que já estava presente no eu lírico e passa a ser rearticulado com o eu presente; em *Esquecer para Lembrar* o verbo “esquecer” indica o oposto de “lembrar”, mas no texto do itabirano, ambos articulam-se para expressar que a perda é parte constitutiva do resgate de si através do tempo.

O ambiente confessional que retoma as lembranças da infância é aberto em *Alguma Poesia* e retorna em *Claro Enigma*, para confluir na trilogia. É certo que os livros memorialistas não foram bem recebidos pela crítica (desde o lançamento de *Boitempo* em 1968), que num momento de sentimento de “crise da poesia” não desejava o livro de memórias da infância, dos causos da pequena Itabira e das relações com o pai. Assuntos que já teriam sido tratados pelo poeta ao longo dos livros anteriores. Todavia, nosso estudo constatou que a trilogia, não representa uma “queda” desde *Claro Enigma*, mas a criação

de um mundo poético original partindo da dicção *gauche* que explora a linguagem gasta e obriga-a a desdobrar-se no discurso que explora memória, tempo e identidade. Os *Boitempos* apresentam a busca dos três como desconstrução que se organiza num sistema de oposições por assimilação das representações interiores/exteriores e objetivas/subjetivas.

A constituição heterogênea, dinâmica e subjetiva daquele analisa o passado, apresentou os mecanismos que compõem o projeto textual. A escrita retrata o movimento mais íntimo nos desvios, preenchimentos e substituições, e expõe a relação entre o eu e o mundo. A linguagem que retrata o mundo da infância, nos três livros de memória, é carregada de significantes que traduzem o sentimento de perda e dissolução de tudo aquilo que é caro ao sujeito lírico, todavia percebemos também o agudo olhar crítico que questiona valores impostos e coloca a arbitrariedade desses valores. Constitui-se assim, a poética nas idas e vindas, na aproximação e no afastamento e tece a imagem da identidade que se reformula incessantemente em busca da conciliação com o passado antagônico. O que ocorre porque a escrita, por meio de processos metafóricos e metonímicos (o escorpião, as serpentes, o copo de veneno) engendra a subjetividade num movimento de auto-acusação que se repete incessantemente nos poemas que trazem como tema a inaptidão do “menino antigo” nos vários ambientes em que circula desde a infância até a maturidade, quando conclui que não pode seguir a profissão de farmacêutico.

Quando a linguagem auto-acusativa expressa o remorso em relação a tudo que não conseguiu realizar e a dissolução do tempo, perdido para sempre, articula-se com a culpa originária, o discurso passa ser confessional, do “animal autobiográfico” engendrado na dívida presente no ato de falar de si: discurso como dívida entre criador e sua criação,

A autobiografia, a escritura de si do vivente, o rastro do vivente para si, o ser para si, a auto-afecção ou auto-infecção como memória ou arquivo do vivente seria um movimento imunitário (e pois um movimento de salvação, de salvamento e de salvação do salvo, do santo, do imune, do indene, na nudez virginal e intacta) mas um movimento imunitário sempre ameaçado

de se tornar auto-imunitário, como todo *autos*, toda ipseidade. (...) Nada corre o risco de ser tão envenenador quanto uma autobiografia, envenenador para si, de antemão, auto infeccioso para o presumido signatário assim auto-afetado. (DERRIDA, 2002, p. 87)

Percebemos então, que a retórica que compõe o ato confessional de busca de redenção (unificação entre as duas identidades, re-união, retorno), de des-culpa, não acalma sua própria culpa. Mas a repetição é significativa por si e anuncia o fracasso que já estava parcialmente inscrito na própria confissão e governa as repetições e expansões. A cada nova fase da revelação surge uma vergonha mais profunda, uma maior impossibilidade em tornar-se identificável com a origem. A retórica figurativa da aproximação e afastamento é a metáfora da revelação. Um elemento sempre perturba e repõe o que a desculpa parecia ter resolvido. O tecido poético passa a constituir-se como auto-imunitário, pois “As desculpam não apenas acusam, mas também executam o veredicto implícito em sua acusação.” (DE MAN, 1996, p. 327), e o veredito que se repete é o do sujeito lírico culpado pela descendência. O texto reage contra a auto-defesa e o discurso confessional engendra a culpa originária que constrói o movimento circular de culpa-confissão-culpa, novamente com Paul de Man,

Não é mais certeza que a linguagem, como desculpa, existe por causa de uma culpa anterior, mas também possível que, uma vez que a linguagem, como máquina, desempenha seu papel de qualquer maneira, temos de produzir a culpa (...) a fim de fazer com que a desculpa tenha significado. As desculpas geram a própria culpa que elas exoneram, no final há muito mais culpa do que se tinha no início. (p. 333)

A culpa exposta na poética torna-se culpa a expor o que deixa a busca inconclusa, mas propõe a leitura a partir dessa perspectiva. Propõe o olhar desse sentimento como o motor da produção poética das memórias drummondianas.

Entretanto, o discurso das memórias acaba funcionando como o centro de polaridades em tensão: a busca pela identidade revela o desejo de se manter diverso da hereditariedade pelas injustiças que comporta e ao mesmo tempo a necessidade de aproximação e identificação, porque tudo aquilo que rejeita é parte de si mesmo. A

“dialética” identidade/diferença é comunicada nos poemas por meio das estratégias retóricas que oscilam entre a linguagem objetiva e subjetiva, a descrição do ambiente interno e externo, o individual e o coletivo (clã) e ainda entre a metáfora e a metonímia.

Tentamos expor nessa pesquisa as particularidades do discurso confessional e auto-imunitário reprodutor da culpa da origem sobre a lírica das memórias drummondianas.

Pretendemos que esse estudo proporcione outros olhares sobre a trilogia.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo & A falta que ama*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1973.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Esquecer para lembrar: boitempo-III*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Menino antigo: boitempo-II*. 2ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

BIBLIOGRAFIA

SOBRE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

ACHCAR, Francisco. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

ARRIGUCCI, Davi. *Coração Partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CANÇADO, José Maria. *Os Sapatos de Orfeu*: biografia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo, Scritta Editorial, 2006.

CÂNDIDO, Antônio. *Vário escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CÂNDIDO, Antônio. “Poesia e Ficção na Autobiografia”. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2003. p. 51-69.

CASTELLI, Chantal. *Lembranças em conflito: poesia, memória e história em Boitempo*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2002.

GLEDSON, John. *Poesia e Poética em Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

HOUAISS, Antônio. *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

MALARD, Leticia. *No vasto mundo de Drummond*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

MARTINS, Hécio. *A rima na poesia de CDA e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio/SECCT, 1975.

MERQUIOR, José Guilherme. “Notas em função de Boitempo (I). In: _____ *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MORAES NETO, Geneton. *O dossiê Drummond*. São Paulo: Globo, 1974.

OLIVEIRA, Silvana Maria P. As trilhas de uma escrita da memória: Boitempo, de Carlos Drummond de Andrade. *Boletim/ Cesp*. Belo Horizonte, v.13, n.16, 78-84, jul./dez. 1993.

OLIVEIRA, Silvana Maria P. Casas de memória e escrita na poesia de Carlos Drummond de Andrade. *Scripta*, Belo Horizonte, v.6, n.12, p. 109-117, 1 sem. 2003.

PY, Fernando. *Bibliografia comentada de Carlos Drummond de Andrade (1918-1930)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

RABELLO, Ivone Daré e OTSUKA, Edu. *História e esquecimento*. Suplemento Literário. 82 abr. 2002. Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais. p. 9-28.

RÓNAI, Paulo. “Boitempo”. In: _____ *Pois é*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.p. 75-77.

ROSA, Sérgio Ribeiro. *Pedra engastada no tempo: ao cinquentenário do poema de Carlos Drummond de Andrade*. Porto Alegre: Cultura Contemporânea, 1978.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Documentário, 1977.

SANTIAGO, Silviano. “O poeta como intelectual”. In: _____ *Seminário: Carlos Drummond de Andrade – 50 Anos de Alguma Poesia*. Belo Horizonte, Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1981.

SANTIAGO, Silviano. *Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

SCHÜLER, Donaldo. *A dramaticidade na poesia de Drummond*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1979.

SIMON, Iumna Maria. *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo, Ática, 1978.

TEIXEIRA, Jerônimo. *Drummond cordial*. São Paulo: Nankim Editorial, 2005.

TELES, Gilberto Mendonça. “Drummond: retrato”. In: _____ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

VILAÇA, Alcides. “Fases de Drummond”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 21 ago. 1987. Folhetim, p. B-2.

BIBLIOGRAFIA

GERAL

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ALIGHIERI, Dante . *A Divina Comédia: inferno, purgatório e paraíso*. Trad. Ítalo E. Mauro. São Paulo: Editora 34, 1999.

ALMEIDA, Martins de. Pedro Nave e seus baús de ossos. *Suplemento literário*. Minas Gerais,

Belo Horizonte, 26 nov. 1983, n. 895, p. 3.

ALVES, Afonso Teles. *Minidicionário Rideel: Francês, Português, Francês*. São Paulo: Rideel, 2000.

ARRIGUCCI, Davi. Móvel da memória. In: _____. *Enigma e comentário: sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 67-111.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1988.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana de Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Escritos autobiográficos*. Trad. Teresa Rocha Barco. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

BERGER, Peter. *O dossel sagrado: elementos para uma teoria sociológica da religião*. São Paulo: Paulus, 1985.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRUNER, J. W. Eisser. “A invenção do ser: a autobiografia e suas formas”.

In:_____OLSON, D. R. T. Orrance. *Cultura Escrita e oralidade*. São Paulo, Ática, 1995.

BUENO, Antônio Sérgio. *Vísceras da memória: uma leitura da obra de Pedro Nava*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

DE MAN. Paul. *Alegorias da Leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 3ª ed. Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002a.

DERRIDA, Jacques e VATTIMO, Gianni (Org.). *A religião: o seminário de Capri*. São Paulo: ed. Estação Liberdade, 2000.

DERRIDA, Jacques. Circonfissão. In:_____BENNINGTON, Geoffrey. *Jacques Derrida*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: j. Zahar, 1996. P. 11-218.

DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Trad. Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

DERRIDA, Jacques *INC*. Trad. Constança M. Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002b.

DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: De Sócrates a Freud e além*. Trad. Ana Valéria Lessa & Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Papirus, 1995.

DÖR, Joel. *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro: Fename, 1982.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. Antônio Fernando Cascais, Eduardo Cordeiro. Rio de Janeiro: Vega, 1992.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In: _____. Edição standard brasileira das *Obras psicológicas completas* de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 18, p. 17-85.

FURTADO, Fernando Fábio F. A Idade do Serrote: o menino experimenta suas ficções. *Ipotesi*. v.6, n. 1, p. 33-47, jan/jun, 2002.

GARGANI, Aldo. A Experiência Religiosa como Evento e Interpretação. In:____
DERRIDA, Jacques e VATTIMO, Gianni (Org.). *A religião: o seminário de Capri*. São Paulo: ed. Estação Liberdade, 2000. p. 151-188.

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Trad. Celeste Ainda Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1993.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 15ed. rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

HUYSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena F. Ferraz. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

LACAN, Jacques. *O Seminário – Livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise, 1954-1955*. Trad: Marie Christine Lasnik Penot, Antônio Luiz Quinet de Andrade. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

LEJEUNE, Philippe. Entrevista com Philippe Lejeune. *Ipotesi*. v.6, n. 2, p. 21-30, jul/dez, 2003.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria. G. Noronha & Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MAGALHÃES, Belmira. História e representação literária: um caminho percorrido. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 6. Belo Horizonte: abralic, 2002.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. 9ª ed. São Paulo: Editora Cultrix Ltda., 1994.

MENDES, Murilo. *A Idade do Serrote*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: UFMG, 1992.

MIRANDA, Wander Melo. A memória contra morte. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 102-103, p. 69-79, jul-dez. 1990.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos de desconstrução*. 2ª ed. Niterói: ed. EdUFF, 2000.

NASCIMENTO, Evando; GLENADEL, Paula (orgs). *Em torno de Derrida*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

NAVA, Pedro. *Baú de ossos*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1972.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Trad. Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PETERS. F. E. *Os Monoteístas*. Vol. I: Os povos de Deus. Trad. Jaime A. Clasen. São Paulo: Contexto, 2007)

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Rousseau. As confissões*. Trad. Wilson Louzada. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1965. (Clássicos de Bolso – Edições de Ouro – Águia de Ouro –AG 1219). Tradução de Les confessions.

SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. In: ____ *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 25-37.

SISCAR, Marcos. A paixão ingrata. In: ____ NASCIMENTO, Evando; GLENADEL, Paula (orgs). *Em torno de Derrida*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 160-187.

TRÍAS, Eugenio. Pensar a Religião. In: ____ DERRIDA, Jacques e VATTIMO, Gianni (Org.). *A religião: o seminário de Capri*. São Paulo: ed. Estação Liberdade, 2000. p. 109-124.

VITIELO, Vincenzo. Deserto, *Éthos*, Abandono. In: ____ DERRIDA, Jacques e VATTIMO, Gianni (Org.). *A religião: o seminário de Capri*. São Paulo: ed. Estação Liberdade, 2000. p. 151-188.