

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Delci Cristina Martins Alves

ITABIRA NOS VERSOS DE DRUMMOND:
poesia, memória e história

Belo Horizonte
2019

Delci Cristina Martins Alves

ITABIRA NOS VERSOS DE DRUMMOND:

poesia, memória e história

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said

Belo Horizonte

2019

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

A553b.Ya-i Alves, Delci Cristina Martins.
Itabira nos versos de Drummond [manuscrito] : poesia,
memória e história / Delci Cristina Martins Alves. – 2019.
131 f., enc.

Orientador: Roberto Alexandre do Carmo Said.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 123-130.

1. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987. – Boitempo –
Crítica e interpretação – Teses. 2. Andrade, Carlos Drummond de,
1902-1987. – Boitempo II: Menino antigo – Crítica e interpretação
– Teses. 3. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987. –
Boitempo III: Esquecer para lembrar – Crítica e interpretação –
Teses. 4. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 5. Memória
na literatura – Teses. 6. Literatura e sociedade – Brasil – Itabira
(MG) – Teses. I. Said, Roberto, 1971-. II. Universidade Federal de
Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.13



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Dissertação intitulada *Itabira nos versos de Drummond: poesia, memória e História*, de autoria da Mestranda DELCI CRISTINA MARTINS ALVES, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Saíd - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro - FALE/UFMG

Prof. Dr. Romerey Silva Menezes - CEFET/MG

Profª. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 25 de fevereiro de 2019.

Para minha família, com amor e gratidão.

AGRADECIMENTOS

Especialmente a Deus, o Alfa e o Ômega, o Princípio e o Fim de todas as coisas.

Ao meu arguto orientador, Roberto Said, pelo estímulo intelectual que me possibilitou novos “pontos de ver” a obra drummondiana.

Aos membros da banca examinadora, pela leitura atenta e cuidadosa, bem como pelas valiosas contribuições.

Aos meus pais e aos meus familiares, que representam minha base e estímulo na realização de novos projetos.

Ao meu marido, Paulo, e ao meu filho, Bruno, pelo incentivo, apoio e companheirismo incondicionais.

Ao colega Alen, pela amizade conquistada nesse processo de busca por novos saberes.

À Leda, Solange, Edna, Dadá e Marta, admiradoras e divulgadoras da obra de Carlos Drummond de Andrade, pelo apoio e interlocução.

À Otávia Senhorinha de Andrade Müller, sobrinha-neta de Drummond, pela agradável e oportuna recepção.

À Prefeitura Municipal de Itabira, por oportunizar a realização deste trabalho.

ter sabido e ter esquecido o latim
é uma possessão, porque o esquecimento
é uma das formas da memória, seu vago porão
a outra cara secreta da moeda.

Jorge Luis Borges

RESUMO

Este trabalho visa à análise da obra *Boitempo* (1968), que se desdobra em *Boitempo II - Menino antigo* (1973) e *Boitempo III - Esquecer para lembrar* (1979), de Carlos Drummond de Andrade, a fim de estudar os modos os quais o poema memorialístico, representante de uma das linhas de força da poesia drummondiana, permite deslocar imagens do passado, referentes aos signos da província mineira e comunicar-se com a história moderna da nação. A partir de uma formulação assentada no campo dos estudos culturais, segundo a qual a “verdade” da nação moderna está justamente em suas bordas, podemos pensar que o sujeito-da-memória faz de Itabira, cidade natal e palco fantasmático da recordação poética, uma margem de leitura e interpelação discursiva de sua nação.

Palavras-chave: Drummond. Itabira. Poesia. Memória. História. Nação moderna.

ABSTRACT

This work aims at the analysis of *Boitempo* (1968), which unfolds in *Boitempo II – Menino Antigo* (1973) and *Boitempo III – Esquecer para lembrar* (1979), by Carlos Drummond de Andrade, in order to study the ways in which the memorable poem, representative of one of the lines of force of the Drummondian poetry, allows to displace images of the past, referring to the signs of the province of Minas Gerais and communicating with the modern history of the nation. From a formulation grounded in the field of cultural studies according to the “truth” of the modern nation is precisely in its borders, we may think that the subject-of-memory makes Itabira, hometown and ghostly stage of poetic remembrance, a margin of reading and discursive interpellation of his nation.

Keywords: Drummond, Itabira, poetry, memory, History, modern nation

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 UM VENTO SOPRA DE MINAS.....	18
1.1 Memória: conjugação do esquecer e lembrar	25
1.2 Confissão e ficção: paradoxo da autobiografia.....	28
1.3 Deslocamentos da memória: entre o público e o privado.....	30
2 MINUCIOSOS OLHARES NA POESIA MEMORIALÍSTICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE	36
2.1 <i>Boitempo</i> : uma poesia em desvio da corrosão.....	37
2.2 Ironia descausticizada.....	43
2.3 Em busca do tempo perdido	48
2.4 Alimento novo, de novo	52
2.5 <i>Boitempo</i> : um passado reinventado	54
3 QUADROS ITABIRANOS.....	59
3.1 Os quadros de Baudelaire	59
3.2 Memória, modernidade e criação poética.....	62
3.3 Um tempo antes do tempo de relógio	65
3.4 Um clã, uma província, um país	73
3.5 A sombra dos grilhões e da vida servil.....	87
3.6 Itabira: cidade encantada	95
3.7 O lugar do gênero em <i>Boitempo</i>	106
3.8 Paredão	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	118
REFERÊNCIAS	123
Obras de Carlos Drummond de Andrade	123
Obras sobre Carlos Drummond de Andrade.....	123
Referências gerais.....	126

INTRODUÇÃO

Em 1984, atendendo à solicitação do editor do pasquim *O Cometa Itabirano*¹ acerca da elaboração de alguma nota referente ao I Encontro das Cidades Mineradoras, do qual Itabira seria a sede, Carlos Drummond de Andrade enviou ao jornal um poema inédito, que iniciava com os seguintes versos:

O maior trem do mundo
 leva minha terra
 para a Alemanha
 leva minha terra
 para o Canadá
 leva minha terra
 para o Japão

O sujeito-do-poema² que confere ao trem, signo por excelência do mundo moderno, o estatuto de exportador da riqueza de sua terra ao “vasto mundo”, condenando a exploração em escala global da pequena cidade mineira, é também aquele que propagou em seus versos a cidadezinha mineira com alcance internacional. A dissonância da comparação se instaura na natureza da externalização da cidade: enquanto o trem transportava a riqueza mineral, assumindo o signo da exploração e destruição, o poeta, distante de uma perspectiva romântica, fornecia ao mundo seu patrimônio histórico-cultural, “matéria-prima indispensável à civilização”³. A cartografia itabirana, suas montanhas, sua gente de ferro, a vida interiorana e o seu corpo social constituem elementos recolhidos da memória do poeta que emergem, significativamente, ao longo da produção literária drummondiana.

A contingência de nascer e viver em Itabira configura-se em instigação subjetiva de revisitar as cenas do passado evocadas nos poemas, cujas imagens envoltas pela “aura” poética, mescladas às percepções e aos sentimentos do poeta, transformam-se e conduzem, ainda que de forma evanescente, ao tempo pretérito. Ver e reconhecer os espaços descritos no discurso ficcional despertou em mim, leitora, uma comunhão com a sua pauta lírica. O poeta universal, que trata do que me é familiar, estabeleceu por meio da linguagem um vínculo

¹ Drummond correspondia, frequentemente, com os jovens universitários e recém-formados idealizadores do jornal alternativo itabirano da década de 1980, de cunho político e cultural. O poeta colaborava de maneira assídua, enviando textos e opiniões e, ao mesmo tempo, mantinha-se informado sobre sua cidade (ROSA, 2000).

² Adoto a terminologia de Jacques Rancière (2015), “sujeito poeta”, para designar o sujeito histórico, e “sujeito-do-poema”, para designar a voz que se enuncia no poema.

³ Estudo recente de José Miguel Wisnik explora a relação existente entre a obra de Drummond e a história da mineração na cidade de Itabira (WISNIK, 2018).

aurinaciano⁴, alicerçado pelas ressonâncias “no tempo presente”. Esse “nexo ontológico” que se configura “na vida presente” parte do pressuposto de que, apesar da “soberania do eu”, na constituição do sujeito perpassam elementos de uma coletividade que se manifestam em suas relações sociais, culturais, psíquicas, naturais e geopolíticas. Afinal, em consonância com uma visão materialista do mundo, o espaço proporciona a “conexão materialística de um homem com outro”, uma forma de conexão “que está sempre tomando novas formas”⁵. Em convergência a essa motivação, o exercício da função de professora de língua portuguesa e literatura, impulsionou-me a realizar este trabalho, em busca de novos diálogos, novos trajetos e travessias no campo dos saberes literários.

O conterrâneo ilustre que deixou a província natal e se estabeleceu no grande centro do país viveu uma tensa relação com sua terra. A trajetória pessoal do Carlos, filho de fazendeiro que abdicou da vida rural na cidade do mato dentro e ocupou espaços de destaque no cenário brasileiro, ausentando-se fisicamente de sua terra, provocou em muitos a impressão do filho que abandonou definitivamente suas origens. Atualmente, a ambiguidade constituída na relação de orgulho e ressentimento vem sendo dissipada pelas novas gerações de itabiranos, que conseguem compreender o “soluço nostálgico” da fotografia na parede, símbolo da presença na ausência.

Mesmo vivendo distante, o olhar do poeta direcionado à Itabira atravessa sua obra, seja na poesia, seja na prosa, configurando-se em uma notável obsessão pelas origens. De acordo com Marlene Correia, essas obsessões permanentes revelam:

a busca da unidade consigo mesmo e com o outro, autoimposição de definir seu lugar no mundo e de nele integrar-se, a ânsia de superar a fragmentação da consciência moderna e de recuperar a consciência íntegra. E deixam claro o quanto a poesia de Drummond – arraigada na História e impregnada de mito – atende aos anseios do homem contemporâneo de transcender simbolicamente seu dilaceramento interior e de preencher sua aspiração de reconquista perdida⁶.

Sua fabulação da cidadezinha natal revela um conflituoso relacionamento que se manifesta em distintas e contraditórias imagens, nas quais se evidencia uma relação de afeto: “Uma rua começa em Itabira / que vai dar no meu coração”⁷; relação de pertencimento: “Quando vim da minha terra, / não vim, perdi-me no espaço, / Na ilusão de ter saído. / Ai de

⁴ Faço uso desse termo em analogia ao poema “A palavra e a terra”, no qual o poeta faz uma construção mórfica ao fragmentar a palavra francesa “Aurignac” para fundir ao “itabirano”, ao tratar da escavação das origens. Ver: TEIXEIRA, 2005, p. 105.

⁵ MARX; ENGELS *apud* NOGUEIRA, 2007.

⁶ CORREIA, 2002.

⁷ ANDRADE, “América”, *A rosa do povo*, 1973, p. 191.

mim, nunca saí.”⁸; relação de condenação: “Cidade tradicional, Itabira é uma cidade morta”;⁹ ou ainda de desajustamento ao universo rural: “A filho pobre, e descoraçoadado e finito / inapto para as cavalhadas e os trabalhos brutais”¹⁰. Em suas obras, a referência recorrente à cidade permite o poeta transpor as fronteiras que permeiam o tempo e o espaço, possibilitando-lhe “um não-estar-estando”, via palavra literária.

Contudo, é na trilogia *Boitempo*, objeto deste estudo, que Itabira aparece de maneira preponderante, e as lembranças da infância e da juventude revelam o mundo agrário e patriarcal do início do século XX em Minas e no Brasil.

A poesia memorialista de *Boitempo* reterritorializa o sujeito poeta ao espaço geográfico no qual um “menino, uma serra e um clã”, símbolos de um tempo longínquo, emergem e dialogam com o adulto, por meio de lampejos – invenções da memória elaboradas poeticamente.

Os poemas de dimensão autobiográfica da trilogia abordam a experiência vivida entrelaçada ao imaginário, a ponto de confissão e ficção revelarem-se indissociáveis. Considerando-se a premissa de que o real nunca pode ser de fato apreendido, conforme a lição lacaniana, “o trapeiro da memória” toma posse dos restos e se põe a decifrá-los e a interpretá-los, ressignificando os “vazios” por meio de sua lírica. A esse respeito, Correia afirma que:

Mesmo os poemas que podem, enganadoramente, parecer confessionalismo direto, são de fato a construção literária de uma vivência, o “eu todo retorcido” sendo uma elaboração estética e uma criação de um personagem poemático, que não se obriga a um estrito compromisso com o real, porquanto “a face do artista é sempre mítica”¹¹.

Nesse sentido, o artista faz das vivências individuais matéria para sua criação poética, concebendo um campo de fronteiras imprecisas:

[...]
o jogo e a confissão
que nem distingo eu mesmo
o vivido e o inventado.
Tudo vivido? Nada.
Nada vivido? Tudo.
A orelha pouco explica
de cuidados terrenos;

⁸ ANDRADE, “A ilusão do migrante”, 2001, p.1395.

⁹ ANDRADE, “Vila de utopia”, *Confissões de Minas*, 1973, p.769.

¹⁰ ANDRADE, “Os bens e o sangue”, *Claro enigma*, 1973, p.263.

¹¹ CORREIA, 2002, p. 104-105.

e a poesia mais rica
é um sinal de menos.¹²

A poesia simbolicamente representa, mas dicotomicamente também recria a realidade. O jogo se materializa no discurso poético em que os fragmentos do vivido pelo sujeito histórico reaparecem intrincados ao inventado pelo sujeito poeta, em uma criação que conjuga o real e o imaginário.

De acordo com Antonio Candido, “o artista não consegue pôr-se em contato com a vida sem recriá-la”¹³. Nos poemas de *Boitempo*, os vestígios do passado são deslocados da memória e na conjugação entre lembrança, esquecimento e fabulação recebem uma nova configuração, tornando-se “pasto para poesia”, conforme expressão drummondiana.

Ao reconstituir o passado, a trilogia memorialística aborda o contexto sociocultural vivido pelo sujeito histórico na cidadezinha mineira, no entanto, para Candido, a autobiografia revela igualmente a heterobiografia:

A experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, filtro de tudo, o Narrador poético dá existência ao mundo de Minas no começo do século¹⁴.

Nesse sentido, na história pessoal evocada pelo sujeito poético delinea-se a fisionomia do passado de uma cidade, de uma sociedade, de uma cultura local, que dialoga com a história do país. E, assim como a confissão, se funde à ficção, o individual se mescla ao coletivo. Um “eu” poético encontra-se como parte do mundo e revela tramas da história.

Para atingir os objetivos propostos neste estudo, cujo objeto é a série *Boitempo*, este trabalho foi dividido em três capítulos. No primeiro, dá-se ênfase à memória, uma das principais linhas de força da poesia drummondiana, a fim de investigar o jogo sutil entre esquecer e lembrar, bem como o elemento ficcional com o qual o sujeito se apropria dos “vazios (auto)biográficos”, como via para a criação literária. Interessa refletir sobre as “políticas da escrita”, em que o ato de evidenciar, suprimir e deslocar os fatos, por meio de um processo de construção e desconstrução, revela as tramas da escrita e pressupõe perspectivas de significação da história individual e coletiva. Ao rememorar as vivências individuais, o sujeito-do-poema faz emergir atores e cenários do contexto histórico e social, incorporando-os a esse processo de composição textual. A partir desse sistema de correlações, o discurso confessional assume uma dinâmica entre o público e o privado. A memória

¹² ANDRADE, “Poema-Orelha”, *A vida passada a limpo*, 1973, p. 293.

¹³ CANDIDO, 2006.

¹⁴ CANDIDO, 1988.

individual encontra-se imbricada à memória coletiva. Para dar respaldo a esse debate, buscase a interlocução com alguns referenciais teórico-críticos de autores modernos e contemporâneos, como: Didi-Huberman, Hal Foster, Leonor Arfuch, Philippe Lejeune, Jovita Noronha, Antonio Candido, Wander Melo Miranda; além da consulta crítica à já extensa e qualificada fortuna crítica dummondiana: Marlene Correia, John Gledson, Reinaldo Marques, Roberto Said, entre outros.

No segundo capítulo desta dissertação, realiza-se um estudo comparado da fortuna crítica da obra *Boitempo*, conferindo destaque aos seguintes críticos: Luiz Costa Lima, José Guilherme Merquior, Silviano Santiago e Alcides Villaça. Ao analisar a recepção crítica de *Boitempo*, sobretudo a produzida no calor da hora, percebe-se que, de maneira quase consensual, os estudiosos conferiram-lhe um lugar discreto, de menor destaque entre as produções líricas de Drummond. A dimensão autobiográfica da trilogia e o cunho interpretativo que a leu como “crônica em verso” contribuíram para classificá-la como obra de menor “fôlego lírico”. É o caso de Luiz Costa Lima,¹⁵ um dos primeiros a tratar de *Boitempo*, e para quem a obra desvia-se do efeito corrosão, marca de uma poesia articulada à história. O estudioso não avalia *Boitempo* como uma produção lírica comparável às obras anteriores do poeta, mas como um livro que descreve “a misteriosa química do menino antigo”. No final da década de 1980, em nova publicação¹⁶, Costa Lima grafa entre aspas a referência aos poemas e a substitui por “curtos capítulos”, que servem para revelar a rebeldia da criança contra a autoridade do pai, “fonte de seus futuros remorsos”. O crítico não vê formas de articular as memórias individuais do sujeito-do-poema às tramas da memória coletiva e considera a trilogia como autobiografia em versos que “favorece a curiosidade do seu mais fiel leitor, interessado em compreender a engrenagem psíquica de seu produtor”¹⁷.

Para José Guilherme Merquior¹⁸, a “hipertrofia do humor” observada na trilogia promove uma “mutação estilística” pela suspensão da perspectiva problemática e o declínio do estilo mesclado, conceito elaborado por Erich Auerbach. Silviano Santiago¹⁹ por sua vez, interpreta *Boitempo* fazendo uma analogia ao romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, associando a poesia ao posicionamento do sujeito que se volta ao “mito da origem” e passa a comungar com os valores do clã. Já em uma leitura mais recente, Alcides

¹⁵ COSTA LIMA 1968.

¹⁶ COSTA LIMA, 1989.

¹⁷ COSTA LIMA, 1989, p. 316.

¹⁸ MERQUIOR, 1976.

¹⁹ SANTIAGO, 1976.

Villaça²⁰ percebe na trilogia as vozes do menino e do velho que se dialogam com cumplicidade. Nas lembranças do velho, o menino retorna e reescreve a sua trajetória, de maneira distinta, mediada por antigas sensações no ato de reeditar as vivências e atualizá-las numa nova concepção.

Procura-se revisitar esse debate e dar foco, no segundo capítulo, ao cruzamento de olhares de diferentes estudiosos que oferecem uma leitura minuciosa da trilogia drummondiana, evidenciando suas percepções, aproximações e singularidades.

No terceiro capítulo, ensaia-se uma análise crítica, a partir de uma articulação teórico-metafórica do conjunto de poemas “Quadros parisienses”, que integram a obra *As flores do mal* (1857), de Charles Baudelaire, a alguns poemas de *Boitempo*. Esboça-se uma releitura dos textos memorialísticos procurando deslocar imagens do passado, referentes à província mineira, que se comunicam com a história moderna da nação, de seu contexto político e social. Investiga-se a leitura da modernidade realizada pelo poeta, por meio de suas memórias, conferindo lugar privilegiado aos signos e imagens concernentes à cidade de Itabira.

Partindo dessa perspectiva, interessa particularmente em remontar, conjugando perspectivas, leituras da obra divergentes das produzidas predominantemente pela crítica. Para isso, busca-se investigar os rastros da arquitetura do poema, rever detalhadamente as posições consagradas pela crítica a respeito da obra, entendendo suas formulações e identificando seus pressupostos.

Procura-se reinterrogar o texto literário a fim de abrir novas significações, afinal, tal como observa Jacques Derrida, “um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo”²¹. O filósofo recorre à dissimulação constitutiva de todo texto e afirma que compete ao leitor um olhar minucioso, capaz de perscrutar as diversas possibilidades que muitas vezes não se encontram explícitas:

Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no presente, a nada que possa nomear rigorosamente uma percepção... A dissimulação da textura pode, em todo caso, levar séculos para desfazer seu pano. O pano envolvendo o pano. Séculos para desfazer o pano. Reconstituindo-o, também, como um organismo. Regenerando indefinidamente seu próprio tecido por detrás do rastro cortante, a decisão de cada leitura²².

²⁰ VILLAÇA, 2006.

²¹ DERRIDA, 2005, p. 7.

²² DERRIDA, 2005, p. 7.

Ao considerar que, na contemporaneidade, os textos são abordados sob diferentes perspectivas, desconstruindo a ideia de unicidade de sentido de uma obra, propõe-se a inserção de novos desdobramentos referentes à análise da trilogia drummondiana. Como o ato de “retirar panos e encontrar novos panos”, desfazem-se algumas dissimulações do texto, encontrando outras, acrescentando, desse modo, novas leituras. Consoante à proposição dos estudos comparatistas, cuja contribuição inequívoca é a de abertura de horizontes no campo literário, empreende-se uma análise que, a despeito de suas limitações, traça uma incursão teórico-crítica e assenta-se na conjugação de diferentes áreas do conhecimento.

Pautado por uma das formulações presente nos estudos culturais voltados ao cenário da modernidade periférica, segundo a qual a “verdade” da nação está em suas bordas, esboça-se, nesse trabalho, o pensamento de que o sujeito do poema faz de Itabira uma margem de leitura de sua Nação. Considerando essa perspectiva, a ideia de centro e margem presente nos conceitos elaborados por Jacques Derrida contribuíram para a análise da linha de composição dos poemas da série *Boitempo*.

Articulando às contribuições teóricas de Jacques Derrida, procura-se valer do pensamento filosófico de contemporâneos como Gilles Deleuze e Michel Foucault, mas, sobretudo, na seminal leitura que Walter Benjamin empreende do legado baudelairiano, para a elaboração deste estudo. Na análise da produção poética drummondiana, percebem-se alguns traços recorrentes, como se utilizados para expressar uma visão de mundo do poeta de alma “inquieta”. Todavia, o discurso drummondiano é apresentado, em sua vasta produção, sob diferentes faces. Essas observações convergem com a conceituação de Deleuze acerca de “diferença e repetição”. A estratégia do humor, da ironia, inclusive da autoironia, aspectos pertinentes da poesia drummondiana, materializa-se, também na trilogia *Boitempo*, que assume um tom zombeteiro e “jocosos” ao abordar a sociedade mineira. Na fina tessitura de pequenos eventos abordados na obra, que parece tratar de maneira superficial e desinteressada os acontecimentos, o sujeito do poema sugere densas reflexões ao leitor atento, na engenhosa arquitetura dos versos que cria para expressar, poeticamente, o seu incômodo com uma lógica social e política. Interessa perscrutar a “força” que o poeta extrai dos elementos triviais do cotidiano, construindo significado ao provocar sensações e ao fazer pensar a modernidade.

O ato poético de dissimulação do sujeito, aliado às políticas da memória do poeta, sugere imagens provocadoras de sensações e de reflexões. A literatura, assim como em outras manifestações da arte, tem o poder de criar sensações e de propiciar a visibilidade a um determinado estado das coisas. Nas palavras de Gilles Deleuze e Félix Guattari:

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações²³.

Essas sensações apresentam uma íntima relação com a noção de *força*. Pela *força* da palavra poética valorizada pela estratégia da criação, o sujeito-do-poema consegue empreender a elaboração de imagens que deflagram as sensações: “Só o lenço de minha mãe fala comigo / e já se recolheu”²⁴.

Para Deleuze, a tarefa da filosofia é a de construir conceitos e a da literatura é de construir imagens. Nessa perspectiva, pode-se pensar que, assim como Jorge Luis Borges, reconhecido pela crítica como um escritor pensador, Drummond dimensiona um campo de imagens como uma forma de pensar o mundo. No caso da trilogia, trata-se de uma maneira de pensar e de estar-não-estar no mundo. O filósofo atua como aquele que possibilita o engendramento de *afectos* quando permite “ver”, enquanto a arte capta força para “tornar visível”. Assim, *afectos e perceptos* se interpenetram e compõem uma linha de fuga que se reconfigura e torna-se resistente por meio da autonomia da arte.

É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele nos cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com ele, ele nos apanha no composto²⁵.

Ora, se a literatura produz sensações, isso implica um desencadeamento do devir. Segundo Marlene Correia, enquanto operador da linguagem, “o poeta maneja a poesia como instrumento de uma percepção mais aguda do real e como matriz instauradora de uma ordem nova ou uma nova desordem”²⁶.

Ao revisitar o debate concernente à trilogia *Boitempo*, considera-se o contexto histórico no qual a obra foi publicada, uma vez que as memórias são construídas justamente durante o período da ditadura militar, momento de maior repressão e censura no Brasil. As imagens literárias que a obra sugere permitem pensar nas impressões do sujeito do presente que se comunicam com o passado e articulam um *eu* confessional com um *nós*, enquanto marcas impressas de uma coletividade na expressão de uma época.

O sujeito-do-poema, ao conjugar as ferramentas da poesia e da memória, reconstrói uma sociedade conservadora e patriarcal, na qual se encontram bem definidas as instâncias de

²³ DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 217.

²⁴ ANDRADE, “Fim da casa paterna”, *Boitempo III*, 1979, p. 86.

²⁵ DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 227-228.

²⁶ CORREIA, 2002.

poder e os dispositivos disciplinares que parecem assinalar o legado de nossa modernidade. A cidade de Itabira, nessa trama, parece oferecer uma maneira de pensar essa realidade que estabelece relações com o tempo presente da nação, na qual o sujeito poético se encontra submetido às linhas duras do autoritarismo e à “máquina do mundo”.

Michel Foucault elaborou um pensamento acerca da “microfísica do poder”²⁷. Busca-se refletir neste estudo sobre as relações de poder que se estabelecem no campo familiar e no sociológico, utilizando as formulações foucaultianas como fundamento à problematização e à abordagem de aspectos sugeridos pelas imagens literárias.

Para o embasamento da dimensão histórica e sociológica da série *Boitempo*, articula-se uma movimentação crítica que atravessa os campos da literatura, da história e da filosofia. No intuito de melhor estruturar a análise, trazem-se, como aparatos textuais, obras dos autores Raymundo Faoro, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, João César de Castro Rocha, Eric Hobsbawm, Lilia Schwarcz e Heloisa Starling, além de outros estudos relacionados à historiografia de Itabira.

²⁷ FOUCAULT, 1999.

1

UM VENTO

SOPRA

DE MINAS

1 UM VENTO SOPRA DE MINAS

Minha terra tem palmeiras?
 Não. Minha terra tem engenhocas de rapadura, e cachaça
 e açúcar marrom, tiquinho, para o gasto.

Carlos Drummond de Andrade.

Pelo olhar entrevisto do poeta, ressurgem o menino leitor de nuvens e colecionador de cacos de porcelana, seu clã e uma pacata cidadezinha. Foi nesse espaço, nos confins das montanhas de Minas, que o menino antigo realizou seu primeiro encontro com a literatura e com o mundo, por meio da história em capítulos do jornal *O Tico-Tico*, das revistas *Fon-Fon* e *Careta*, que eram tomadas por empréstimo aos amigos, bem como de sua “Biblioteca verde,” trazida no lombo do burro. É de Itabira, também, que procedem as lembranças do doce que somente a mãe sabia fazer, da iniciação amorosa e das moças inacessíveis do sobrado, da dedicação afetuosa de Sá Maria, sua mãe preta, presente na família há mais de uma geração.

No início do século XX, tendo a vida escolar marcada por interrupções, Drummond passou por idas e vindas na província itabirana. Mesmo após o casamento com dona Dolores, em 1925, morou por alguns meses na cidade, conforme relata:

Mas a vida exigia de mim uma definição prática. O pai me sustentava, eu não trabalhava, eu era vadio, e não gostava de nada. Então fui para o interior. Formei-me em Farmácia. Não tendo nenhuma vocação para isso, fui para o interior para ser fazendeiro. No primeiro dia que eu levei minha mulher para a fazenda, ela adoeceu, ficou tão horrorizada de ver aquela vida de fazenda, que voltou para a cidade, manifestando sintomas de uma coisa que naquele tempo se chamava gravidez extrauterina, que hoje se chama gravidez tubária. Foi um processo mental dela, psicológico [...]. Verifiquei que eu também não dava para a fazenda, embora meus pais, meus avós, meus bisavós, fossem fazendeiros, eu não era capaz de dizer o nome, a cor de um cavalo [...]. Era completamente ignorante [...] não gostava da vida de fazenda [...]. E então meu irmão me arranjou um lugar de professor de geografia num ginásio de Itabira²⁸.

Apesar dos “laços de sangue”, a inadaptação com o meio rural e a atração pelo “reino da palavra” conduziram o poeta ao cruzamento de novos territórios. Conforme o relato acima, após trabalhar por um período no Colégio Sul-Americano de Itabira, no mesmo ano Drummond retornou a Belo Horizonte, para, dessa vez, tornar-se redator-chefe no *Diário de Minas*²⁹.

²⁸ CURY, 1998.

²⁹ Jornal de Belo Horizonte da década de 1920, dirigido pelo Partido Republicano Mineiro.

Por mão de Alberto serei teu redator
 No obscuro jornal que em teu nome se imprime.
 (A perfeita ironia: a mão tece ditirambos ao partido terrível,
 e ele me sustenta).

Foi no jornal oficial do Partido Republicano Mineiro, controlado pela elite oligárquica de tradição e poder autoritário, que o itabirano se apropriou das lacunas, para experimentar seus versos livres. De maneira bem-humorada, o poeta faz menção ao conteúdo do jornal, no poema dedicado ao amigo Emílio Moura:

O Diário de Minas, lembrás-te poeta?
 Duas páginas de Brilhantina Meu Coração e Elixir de Nogueira,
 Uma página de: Viva o Governo,
 Outra – doidinha – de modernismo...³⁰

Mesmo sem a pretensão de recuperar a trajetória do poeta, seria pertinente destacar o grande volume de textos, de diversos gêneros, produzidos na década de 1920, que certamente foram relevantes para a “incorpórea face” do poeta. Embora ainda não houvesse publicado seu primeiro livro, Drummond, nessa época, já possuía uma considerável produção textual: poemas em prosa, crônicas para jornais de Minas, bem como para a revista *Para Todos*, de apoio ao modernismo, do Rio de Janeiro. Na revista da faculdade de Medicina foi publicado seu conto “Rosarita” e no “Concurso da Novela Mineira” foi vencedor com a narrativa “Joaquim no telhado”. Esses textos se encontravam, na maioria das vezes, com o uso de pseudônimos³¹.

As resenhas de livros recém-publicados, a crítica literária e as cartas³² revelavam a sua autonomia e a sua densidade reflexiva diante do cenário cultural e político da época. Já era possível observar, também, sua reflexão sobre o panorama literário nacional, a busca pela sua própria dicção poética e estética, bem como a preocupação com o lugar da poesia no contexto histórico-cultural.

As ruas simétricas da recente capital de Minas que incorporavam o projeto de nação das instâncias do poder testemunharam o desejo de renovação cultural do grupo de jovens escritores de que Drummond fazia parte e exercia uma espécie de liderança. No período compreendido entre 1920 e 1925, alguns rapazes de famílias abastadas, advindos do interior, utilizaram o espaço no *Diário de Minas* “como metáfora do espaço cultural da cidade – e gradativamente foram entrando no debate dos temas que mobilizavam renovadores de outros

³⁰ “Poeta Emílio”, em *O poder ultrajovem*, apud GLEDSON, 1981, p. 24.

³¹ A respeito do jovem Drummond, ver: CURY, 1998; GLEDSON, 1981; SAID, 2007.

³² Drummond correspondia, frequentemente, com Mário de Andrade e os jovens escritores mineiros.

Estados”.³³ Desse modo, movimentavam a cidade planejada de “ruas largas” e de promessa de grande metrópole, mas que ainda exalava ares proeminentemente conservadores.

Nas reuniões no Café Estrela e na Livraria Alves, os jovens formados pela tradição europeia discutiam sobre literatura e tendências relacionadas às vanguardas, bem como as artes em geral. A criação de *A Revista* consistiu num passo significativo do grupo como materialidade das aspirações de uma estética autêntica dos escritores modernos mineiros. Foi por meio desses debates que eles veicularam suas ideias em franco diálogo com o modernismo de 22.

Apesar da simpatia demonstrada pelo modernismo e por uma arte que expressasse uma renovação cultural, Drummond demonstra reservas à “euforia nacionalista”, conforme observa Gledson, visto que o escritor não acreditava numa drástica ruptura com o passado, além de se deter na ausência de uma tradição cultural brasileira, o que, em seu entendimento, exigia um longo prazo para se efetivar.

Em 1924, a passagem por Belo Horizonte da comitiva dos intelectuais paulistas, que acompanhava o escritor francês Blaise Cendrars em viagem às cidades históricas de Minas Gerais, foi decisiva nesse processo, ao propiciar a interlocução dos jovens escritores com os ousados idealizadores do movimento traduzido na Semana de Arte Moderna.

O conflito do poeta em relação à tradição e ao nacionalismo revelava sua autoconsciência e inquietação acerca da criação poética. Esse embate interior é aspecto recorrente nos escritores modernos, os quais apresentam como traço comum a análise da própria lírica. A publicação de *Alguma poesia*, em 1930, configura a construção de dicção singular e representa um pensamento mais elaborado das ideias do modernismo dos anos 20. O crítico Tristão de Athayde (Alceu Amoroso Lima) aponta a contribuição de sua poesia à literatura brasileira:

Drummond é considerado como uma espécie de Baudelaire de nossa poesia moderna. Esta fórmula feliz exige desenvolvimento. Pois Baudelaire é, por um lado, o introdutor da sensibilidade moderna, isto é, da experiência existencial do homem da grande cidade e da sociedade de massa, na alta literatura lírica; e por outro, o fundador de uma escrita poética moderna, escrita de ruptura radical ao mesmo tempo com a tradição clássica e com o romantismo³⁴.

Consoante a esse pensamento, José Guilherme Merquior avalia:

³³ CURY, 1998, p. 15.

³⁴ ATHAYDE *apud* MERQUIOR, 1976, p. 243.

Certamente, o autor de *A rosa do povo* e de *Claro enigma* não foi o iniciador do lirismo moderno no Brasil; sabe-se o quanto ele deve à revolução estética dos primeiros modernistas e ao *tournant* capital de 22. Seu papel foi antes o de realizar a promessa literária do modernismo de choque, criando uma poesia rica e substancial, purgada dos três defeitos maiores da literatura acadêmica de antes de 22: o servilismo em relação aos modelos europeus; a cegueira no tocante à realidade social concreta; a superficialidade intelectual. [...] Assim, a primeira grande contribuição do verso drummondiano consistiu em apreender o sentido profundo da evolução social e cultural de seu país³⁵.

De acordo com Merquior, a poesia de Drummond reduzia o distanciamento que a poesia acadêmica apresentava no momento, em relação ao Brasil e ao século. Em sua lírica, o sujeito-do-poema recuperava a sensibilidade existencial moderna decorrente das transformações sociais e culturais em curso no país, as quais, inclusive, eram também experimentadas pelo sujeito histórico.

A partir de 1934, quando passou a se residir no Rio de Janeiro para ocupar vaga no Ministério da Educação e Cultura, ao lado do amigo Gustavo Capanema, o mundo rural e agrário mineiro tornou-se tempo pretérito, uma vez que a então capital do país já trazia em outra dimensão os signos da modernidade. As mudanças decorrentes do processo de modernização se fundem à condição individual do poeta: “Enquanto na Capital um homem diferente, / frio, desdobrando mapas sobre a mesa”³⁶.

Entre o provincianismo e a modernidade, a obra de Drummond revela a leitura desse processo de mudanças na organização social que influenciou a identidade do escritor e o seu processo de criação literária. De acordo com José Guilherme Merquior:

O conteúdo sociológico do lirismo drummondiano é tanto mais rico pelo fato de sua aventura pessoal – o filho de fazendeiro tornado burocrata na grande cidade – coincidir com a evolução social do Brasil. É, com efeito, em torno da década 1920-30 que se inicia a modernização da sociedade brasileira; só nessa época as estruturas sociais e culturais do velho colosso agrário e patriarcal começam a ceder, invariavelmente, à pressão das classes urbanas concentradas nas cidades cada vez mais povoadas e poderosas³⁷.

Nas obras dos modernistas, a apreensão referente às transformações urbanas aparece com frequência, revelando uma oscilação entre a tradição e os elementos do mundo moderno. Esse pensamento remete às contribuições de Adorno em relação à “dialética negativa”, segundo a qual, a despeito da autonomia da obra de arte, sua composição é ambígua, pois sempre estará representando a sociedade, que é capaz de absorver todas as coisas: “Os

³⁵ MERQUIOR, 1976, p. 243.

³⁶ ANDRADE, “As namoradas mineiras”, *Brejo das almas*, 1973, p. 90.

³⁷ MERQUIOR *apud* TEIXEIRA, 2005, p. 44.

antagonismos não resolvidos na realidade retornam às obras de arte como problemas imanentes de sua forma”³⁸. Nessa perspectiva, ao discurso poético modernista se encontram imbricados elementos da vida social, bem como as contradições relacionadas ao período de significativas mudanças.

Antonio Candido, ao discorrer sobre a relação entre o artista e o meio, cita um trecho de Sainte-Beuve:

O poeta não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor, possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade³⁹.

Assim, seria o poeta aquele que, a partir de sua leitura singular da realidade, utiliza-a na criação de sua composição literária? Tomando como base o uso da citação acima, o crítico nos propõe um questionamento relacionado à que medida a arte se apresenta como expressão da sociedade, ou seja, a que ponto ela é interessada nos fatores socioculturais constituídos por elementos de caráter político ou moral. Por outro lado, deixa patente a reflexão a respeito da autonomia da arte, da sua influência sobre o meio, dos agenciamentos da escrita, das suas construções imagéticas, da sua apropriação estética, agindo de maneira inversa daquela na qual sofre influência. Esse debate, sem dúvida, configura-se em ambiguidade de difícil consenso, considerando a imbricada relação entre a arte e a sociedade.

Destaca-se em Drummond, desde o seu livro de estreia, *Alguma poesia* (1930), no poema “O sobrevivente”, uma preocupação com o lugar da poesia diante das novas demandas capitalistas: “Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade”⁴⁰. O sujeito-do-poema instaura uma tensão entre a poesia e o processo histórico: a poesia não se encontra sincronizada ao tempo ditado pela modernidade e pela máquina do mundo. Essa problematização de caráter universal aborda o crescente processo de racionalização nos diversos campos⁴¹, evidencia o utilitarismo e a automação desfavoráveis à sensibilização existencial do ser humano.

Ao empreender uma análise sobre a evocação recorrente do tema da melancolia pelos poetas modernistas mineiros, Reinaldo Marques compreende a temática como uma “metáfora esclarecedora das relações do poeta com o mundo moderno e com o lugar problemático que

³⁸ ADORNO *apud* TEIXEIRA, 2005, p. 43.

³⁹ SAINTE-BEUVE *apud* CANDIDO, 2000.

⁴⁰ ANDRADE, “O sobrevivente”, *Alguma poesia*, 1973, p. 70.

⁴¹ WEBER, 1980.

lhe cabe no espaço da modernidade”.⁴² Nesse sentido, a melancolia seria um modo de o poeta lidar com as perdas do tempo presente, reflexos de um processo de modernização tardia do país na década de 1930, configurado de maneira incompleta, sem um planejamento criterioso, diferente do ocorrido nas nações hegemônicas, sendo concretizado pelo Estado Novo, com o qual Drummond e outros intelectuais mineiros contribuíram por meio de projetos educacionais e culturais.

No ensaio “Minas melancólica: poesia, nação, modernidade”, Marques retoma o tema da melancolia presente nos textos dos poetas mineiros modernistas. Analisada sob uma perspectiva divergente da atribuída a Freud, na qual a melancolia assume o signo de negatividade, a abordagem de Marques defende justamente o contrário – a melancolia expressa uma produtividade positiva, já que não consiste em uma condição patológica, visto ser engendrada por uma experiência de perda que se difere do processo de luto.

Segundo o ensaísta, Freud concebe o processo de luto como reação à perda de alguém ou de algo, dentro de um princípio de realidade que, no decorrer do tempo, o *eu* torna-se capaz de substituir o que perdeu e de retomar a sua relação consigo. Já no caso da melancolia, para o psicanalista, o sujeito melancólico não é capaz de elaborar completamente a perda por desconhecer exatamente o que perdeu. A crítica exacerbada do ego prejudica a ação mediadora do *eu*, configurando um estado patológico.

Reinaldo Marques salienta que na melancolia há uma resistência do sujeito na renúncia ao objeto perdido. Não ocorre essa espécie de resignação, o que Benjamin nomearia coerção diante da perda. A problematização e o ativismo do melancólico se estabelecem por meio de uma “atitude contemplativa” de fantasmagorias do passado, carregada de densidade reflexiva e de talento, na qual a realidade afetiva assume um distanciamento em seu trabalho simbólico. Desse modo, o melancólico luta pela recuperação daquilo que perdeu com o mundo moderno como forma de romper a continuidade da história e de estabelecer o descontínuo. Marques discorre sobre essa concepção:

Minha hipótese, e ponto de partida, é a de que essa Minas literária e seus poetas afeitos à melancolia afirmam um saber melancólico, calcado no fragmentário e no descontínuo, capaz de produzir um distanciamento crítico em relação a uma racionalidade moderna abstrata e totalizante, instrumental e técnica, atuante num espaço periférico. Racionalidade esta que configura e fundamenta o projeto de reconstrução e modernização do Brasil levado a cabo pelo Estado Nacional do pós-30⁴³.

⁴² MARQUES, 1998, p. 159.

⁴³ MARQUES, 2002, p. 15.

Ao avaliar o que determinaria a feição melancólica e problematizadora acerca da racionalidade desse tempo contínuo, Marques se atém a dois aspectos. No primeiro deles, vincula os sintomas da vida moderna a tudo que é reduzido à mercadoria e às “relações mecânicas”, bem como a massificação atuante na perda da tradição, da “aura” inerente ao seu fazer artístico, o que acarreta uma sensação de incompletude, de perda de parte de si.

O outro aspecto diz respeito à participação dos modernistas no projeto do Estado Novo. Apesar da possibilidade de modernizar o Brasil, de acordo com Marques, a incumbência de desenvolver um projeto de nação junto ao Estado e de “dar uma alma ao Brasil”, assimilada por Mário de Andrade e estendida à Drummond, assumia uma ideia pedagógico-nacionalista contrastante com o perfil universalista drummondiano e com suas aspirações literárias intelectuais.

Nesse sentido, a estratégica melancólica dos poetas consistiu em uma postura ambivalente, uma vez que, ao participarem dos projetos educacionais e culturais do Estado Novo, eles contribuía para a modernização do país, ao mesmo tempo que assumiam uma postura crítica a tal projeto. Desse modo, ainda que se atribua à arte uma posição emancipadora, ela revela um estado de frustração de expectativas e o ceticismo em relação à política.

A relação com o Estado Novo teria ainda, segundo Marques, um significado negativo de ordem psíquica, quando se atribui ao governo a representação simbólica do pai no regime patriarcal: ao mesmo tempo autoritário e provedor, já que o Estado Novo favoreceria a criação artística e literária, bem como a estabilidade financeira. Esse deslocamento psíquico teria um efeito melancólico ainda mais exacerbado em Drummond, considerando o seu processo de afastamento da casa paterna, desencadeando uma oscilação de sua criação poética com diferentes movimentos, ora de alegria, ora de tristeza.

A complexidade da obra drummondiana reflete uma poesia que se mantém atrelada ao seu tempo histórico. A realidade que não se apresenta de forma idealizada em sua lírica expõe a concepção problematizadora do sujeito em conflito com a lógica do mundo e a dificuldade de subverter e de transformar o estado das coisas. A dimensão subjetiva recriada esteticamente instiga a reflexão crítica acerca de uma perspectiva universal da modernidade, em uma conjunção entre a arte e o processo histórico. Na resistência ao contínuo da história, o poeta faz uso do sistema da língua, “esse largo armazém do factível / onde a realidade é maior do que a realidade”⁴⁴ via palavra poética. John Gledson destaca a criatividade drummondiana:

⁴⁴ ANDRADE, “Isso é aquilo”, *Lição de coisas*, 1973, p. 358.

A preocupação drummondiana com a língua é inseparável do seu papel de sistema pelo qual o homem se comunica e entende o mundo; é, portanto, apesar das pressões impostas pela civilização moderna, o maior símbolo da unidade dos homens. É impossível separar essa unidade da ordem individual que confessa querer alcançar. Só confessa este desejo com relutância – “em consciência” – mas sabe, e de fato sempre soube, que por mais que tenha que tratar com o caos, ou tema uma ordem arbitrariamente imposta, a descoberta da forma e da harmonia na existência é o objeto da poesia⁴⁵.

Os pressupostos da teoria e da crítica acerca da arte e da sociedade constituem um vasto campo de estudos a serem construídos, desconstruídos, inseridos e deslocados. Todavia, na poesia drummondiana, as sugestões de inquirição do *eu*, ainda que distanciado, bem como o destino do *gauche* anunciado por um “anjo torto”, remetem a uma pauta poética de um sujeito diante do mundo.

1.1 Memória: conjugação do esquecer e lembrar

Portanto: é possível viver quase sem lembrança, e mesmo viver feliz, como mostra o animal; mas é inteiramente impossível, sem esquecimento, simplesmente viver.

Nietzsche

No conto “Funes, o memorioso”, do escritor argentino Jorge Luis Borges, o narrador nos apresenta uma personagem que, após um acidente, fica parálitica e perde, momentaneamente, sua memória. Ao recuperá-la, passa a se lembrar de fatos do passado, nos mínimos detalhes, como se ocorressem naquele momento. Contudo, o jovem perde a capacidade de esquecer, o que desencadeia um excessivo armazenamento de fatos e textos em sua memória, desarticulados à capacidade de pensar: “Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo abarrotado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos.”⁴⁶ Em decorrência dessa situação, a personagem passa a viver solitária, na impossibilidade de ter alguém com quem possa trocar as experiências. Sem o lapso da memória, Funes torna-se incapaz de recordar.

A referência ao conto justifica-se pelo interesse em salientar a necessidade de “esquecer para lembrar” no processo humano de pensar, produzir novos sentidos e agir na dinâmica da vida. Segundo Eneida Maria de Souza⁴⁷, a memória não se opõe ao

⁴⁵ GLEDSON, 1981, p. 279-280.

⁴⁶ BORGES, 1989, p. 97.

⁴⁷ SOUZA *apud* OLIVEIRA, 1991.

esquecimento. Pelo contrário, a memória e o esquecimento são forças complementares. E refere-se à Mnemosyne como aquela que faz lembrar e a que faz esquecer.

Em convergência a esse pensamento, na obra *Borges no Brasil* (2000), Jorge Schwartz discorre sobre a inter-relação existente entre lembrar e esquecer:

O esquecimento – se entendido como contrário e alheio à memória – não existe de fato; a consciência da realidade pode, então, ser completa. Mas tal recusa não implica um pleno desconsiderar da possibilidade do esquecimento; marca, antes, a refutação de externalidade em relação à memória. Afirmar a inexistência do esquecimento como alternativa à memória não impede que haja, internamente a ela, perdas provisórias; faz que se considere o esquecer como contra face da moeda do lembrar, ambos componentes da memória. Negado fora da memória, o esquecimento renasce internamente a ela [...]⁴⁸.

Desse modo, lembrar e esquecer não constituem movimentos antagônicos, mas sim entrelaçados. Não é possível recusar o esquecimento, já que a lembrança se apresenta condicionada ao esquecimento, sendo, portanto, inevitável esquecer para que haja memória. Viver sem memória seria viver somente o instante presente, pois é ela que traz a consciência do passado e o atualiza no presente, a fim de projetar perspectivas para o futuro.

A memória caracteriza-se por ser sempre móvel e composta por traços que nunca retornam como algo pleno. Na direção do pensamento de Freud, Hal Foster afirma que “um acontecimento só é registrado como traumático mediante um acontecimento posterior que o recodifica retroativamente, no efeito a *posteriori*”⁴⁹. Se nunca paramos de esquecer, é justamente com os restos, com as fantasmagorias, que esse passado é reconstruído no presente no complexo movimento de avanços e recuos. No texto memorialístico, o real nunca pode ser totalmente recuperado, já que a escrita consiste em representação e a memória do passado não pode ser deslocada ao tempo presente em sua integralidade. Portanto, na escrita autobiográfica, o passado é reinventado quando articulado à imaginação do sujeito-do-poema.

O ato de rememorar pressupõe impressões e inferências estabelecidas por aquele que relata os fatos ocorridos. Nessa perspectiva, “nossas elaborações do passado dependem de nossas posições no presente, e essas posições são definidas por meio de tais elaborações”⁵⁰. A escrita memorialística de Drummond, em *Boitempo*, pressupõe o deslocamento de fatos no qual se intercambiam as percepções do sujeito do tempo presente com as lembranças do sujeito memorioso. Silvano Santiago comenta essa ressignificação dos fatos que o poeta assume na trilogia, a partir do olhar do menino:

⁴⁸ SCHWARTZ *apud* DURLO, 2018.

⁴⁹ FOSTER, 2014.

⁵⁰ FOSTER, 2014, p.10.

Drummond, ao querer voltar a ser menino não o faz com o desejo de ver a criança que existe no adulto, mas com o desejo de ver a criança que existe na criança, com o desejo de ver o velho que existe na criança, ou, de forma mais definitiva [...] com o desejo de ver a criança que é o velho, ou o velho que é a criança⁵¹.

Assim, as lembranças reconstituídas na perspectiva da criança proporcionam ao adulto revisitar as cenas do passado, desgastadas pela passagem do tempo, sob uma nova configuração que se materializa em sua lírica.

No ato de revisitar o passado, os vestígios conduzem o poeta à paisagem de Minas. Ao se debruçar frente ao espelho d'água no qual *Aquele córrego* reflete seu semblante, indaga: “Que menino é esse aí? / Que menino é este aqui?”⁵² E, por meio desse olhar contemplativo, persiste no intento de re(compor) a sua imagem, ora aproximando-se para obter maior nitidez de algum traço, ora distanciando-se para visualizar os contornos.

Didi-Huberman⁵³ sustenta a ideia que, diante da imagem, se está diante do tempo e, nesse sentido, por mais que uma imagem seja antiga, vê-se o presente a se reconfigurar. Por outro lado, diante de uma imagem recente, por meio da memória, vê-se também o passado que sempre está a se reconfigurar. Ao refletir sobre a anacronia das imagens, pode-se pensar no tempo da escrita da trilogia memorialística drummondiana. Seria pertinente considerar que no período de ditadura militar no Brasil, o sujeito-do-poema sugere imagens do passado que dialogam com o presente, ao remeter a um cenário de repressão estabelecido em uma sociedade patriarcal na qual os indivíduos se encontram submetidos ao poder dos coronéis e aos dispositivos sociais, como sugerem os versos:

Uma cidade toda paredão.
Paredão em volta das casas.
Em volta, paredão, das almas.
O paredão dos precipícios.
O paredão familiar.
[...]⁵⁴

O sujeito-do-poema aborda uma relação de opressão e cerceamento de liberdade. O primeiro verso estabelece uma ideia de limite imposto: “Uma cidade toda paredão”, sugerindo a inexistência de saída. O aprisionamento se configura nas diversas esferas: cidade, casas, almas, precipícios, família, ruas. A interpretação do poema pode ser conduzida por uma associação à memória do poeta na província mineira, mas também à sociedade moderna do

⁵¹ SANTIAGO *apud* MIRANDA, 1995.

⁵² ANDRADE, “Aquele córrego”, *Boitempo III*, 1979, p. 12.

⁵³ DIDI-HUBERMAN, 2015.

⁵⁴ ANDRADE, “Paredão”, *Boitempo II*, 2001, p. 1030.

presente de sua escrita, dados os dispositivos de repressão e censura militar vigentes no tempo da escrita. Desse modo, traços do passado e do presente se comunicam.

Ao considerar que o real não pode ser apreendido, a memória passa a ser composta por vestígios. No discurso memorialista, o sujeito-do-poema estabelece critérios ao selecionar e filtrar os fatos por ele abordados. Desse modo, nenhum texto é essencialmente autobiográfico, já que o sujeito da escrita ocupa um lugar vazio, associando as fantasmagorias do passado à criação poética, por meio de um jogo entre o “vivido e o inventado”. Nessa perspectiva, torna-se possível pensar no uso da memória na série *Boitempo* enquanto mecanismo que promove a reflexão sobre os dilemas sociais do passado que se reconfiguram no tempo presente, o que configura uma perspectiva problemática da obra.

1.2 Confissão e ficção: paradoxo da autobiografia

Na ocasião do lançamento de *Dublinenses*, a primeira obra em prosa de James Joyce, consta como um dos problemas editoriais o fato de o autor fazer referência aos nomes de pessoas reais em seus contos, bem como de estabelecimentos de Dublin. Com a sua publicação em 1914, a obra trazia uma analogia às raízes socioculturais, bem como aos valores morais de seu país, sendo eleita a referida cidade como cenário dessa abordagem crítica.

Em outro contexto histórico e a despeito da distinção concernente à forma e ao tom, segundo Clóvis Alvim⁵⁵, a publicação de *Alguma poesia*, em 1930, também foi motivo de incômodo a alguns membros da sociedade de Itabira: “*Alguma poesia* foi um escândalo para a época, não só por sua forma modernista, como também pelo seu fundo, com personagens de carne-e-osso, tirados do dia a dia itabirano.”⁵⁶

Na produção lírica drummondiana, há inúmeras referências à província mineira e à família, bem como em seus textos em prosa. Vestígios do sujeito histórico são identificados e interpretados, muitas vezes, como uma subjetividade exacerbada, o que remete a uma obsessão narcísica do sujeito.

Contudo, como mencionado anteriormente, as imagens da cidade aparecem de diferentes formas, o que sugere não apenas a tensa relação do poeta com a cidade onde

⁵⁵ Clóvis Alvim foi um médico itabirano que, ao lado de Helena Antipoff, psicóloga e pedagoga russa, dedicou-se ao estudo, assistência e recuperação de pacientes com Síndrome de Down e deficientes mentais. Foi membro da Sociedade Pestalozzi de Minas Gerais, pioneira no Brasil e professor na Fazenda do Rosário, Centro de Educação Emendativa (de surdos).

⁵⁶ ALVIM, 1980, p. 32.

nasceu, mas, também, as estratégias específicas de cada projeto criativo. Apesar do traço autobiográfico, a poesia supera ou subverte os limites da subjetividade. Como afirma Leonor Arfuch: “todo relato autobiográfico remete a um para além de si mesmo”⁵⁷. Na dissimulação de um “eu”, o sujeito coloca em questão os valores de uma coletividade e os elementos da história que se encontram embutidos no texto memorialístico. A palavra literária assume o jogo paradoxal entre confissão e ficção ao detalhar essa realidade que surge reinventada.

Já há algum tempo, o lugar da autobiografia na literatura vem sendo motivo de debate teórico entre estudiosos. Em uma breve retrospectiva, vale lembrar que, com a publicação de “A morte do autor”, em 1960, Roland Barthes promoveu discussões a respeito da autonomia do leitor e do texto, afastando o poder investido ao autor sobre seu texto publicado.

Posteriormente, em 1969, Michel Foucault reavalia o tema, na conferência “O que é um autor”, associando a ideia de autoria, ou seja, a “função autor”, ao contexto histórico e ideológico no qual se sobrepõem os interesses ligados à identidade, ao lucro e à propriedade privada. Foucault faz um deslocamento referente ao papel do autor e do leitor e defende “a abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer”⁵⁸.

Já na década de 1970, em um cenário em que a autobiografia não era legitimada como arte, Philippe Lejeune defendeu “o pacto autobiográfico” e Serge Doubrovsky sustentou os conceitos sobre “autoficção”, retomando e dando novos contornos a essa temática. De acordo com Jovita Noronha:

A autoficção se tornou uma “etiqueta” cômoda para muitos autores que querem falar sobre suas vidas, mas não querem assumir que fazem autobiografia, pois estimam que só a ficção é arte, literatura... Temos, então, de nos lembrar que isso envolve uma “briga” política entre duas concepções de literatura, de arte...⁵⁹

As polêmicas discussões que envolvem o reconhecimento da escrita literária com enfoque no *eu* se reconfiguraram, a partir de um processo de elaboração, revisão e retomadas. Apesar de estar consciente sobre suas contribuições nesse campo, o próprio Lejeune assumiu, em obra posterior, o teor incipiente do seu primeiro livro.

De acordo com Beatriz Sarlo⁶⁰, os estudos sobre autobiografia e autoficção deram abertura para uma “guinada subjetiva” em detrimento da ênfase à estrutura, concernente ao debate teórico da década de 1960. Em consonância com as ideias de Paul de Man e Jacques Derrida, a crítica discorda da possibilidade de um *eu textual* e um *eu da experiência vivida* se

⁵⁷ ARFUCH *apud* KINGLER, 2007, p. 25.

⁵⁸ FOUCAULT, 1992, p. 35.

⁵⁹ NORONHA, 2014, p. 228.

⁶⁰ SARLO, 2007.

coincidirem no relato autobiográfico e compreende a autobiografia como ficção em primeira pessoa.

No caso de Drummond, a trilogia *Boitempo* constrói e desconstrói a experiência vivida. Para Antonio Candido a obra:

narra a existência do eu no mundo; particularizadora, de um lado, na medida em que destaca o indivíduo e seus casos; mas, de outro, generalizadora, porque é simultaneamente descrição de lugar e biografia de grupo.⁶¹

O real é encenado e se torna ficção para ser pensado. Tendo como intermediária a linguagem, o poeta usa o fingir como forma de narrativa da realidade. A escrita literária consiste, então, em uma forma de decifração dos signos da história que se encontram escritos nas coisas do mundo.

Assim como nos versos do poema: “E as memórias escorrem do pescoço, / do paletó, da guerra, do arco-íris; / enroscam-se no sono e te perseguem, / à busca de pupila que as reflita”⁶², o poeta fragmentado que vive uma conflituosa relação com a lógica do mundo e com sua própria identidade, na busca de sua totalidade vai ao encontro do outro, incorporando traços de uma realidade histórica à sua criação poética, como forma de instigar a reflexão sobre os mesmos em uma composição imbricada pela confissão e a ficção.

1.3 Deslocamentos da memória: entre o público e o privado

Meu Santeiro anarquista na varanda
da casinha do Bongue, maquinando
revoluções ao tempo em que modelas
o Menino Jesus, a Santa Virgem [...]

Carlos Drummond de Andrade

A memória da nação é constituída pelo binômio esquecer e lembrar que possibilita compartilhar os índices da história que dizem respeito a uma coletividade. Segundo Wander Melo Miranda:

a comunhão de interesses comuns pelos indivíduos é também partilha de coisas que devem ser esquecidas em conjunto, ou lembradas, quando destrutivas, para que não se repitam, para que sejam constantemente esquecidas⁶³.

⁶¹ CANDIDO, 1988.

⁶² ANDRADE, “Versos à boca da noite”, *A rosa do povo*, 1973, p. 189.

⁶³ MIRANDA, 1998, p. 125.

Assim, por meio da memória, ainda que recalcada, uma nação mantém sua unidade, pois ela garante o bom funcionamento de suas instituições e a articulação da sociedade. As lembranças pessoais se deslocam e se entrecruzam com uma dimensão coletiva, permitindo, por exemplo, que a pessoa se reconheça ouvindo os relatos de histórias alheias, dada a feição homogeneizadora do “Estado-nação hegemônico”. A idealização de um projeto de identidade nacional suprime a existência de uma cultura híbrida e a expressão da diferença individual.

Na mesma direção, a literatura da memória ocupa esse limiar de fronteira entre o público e o privado. Por mais que uma obra apresente o esboço de um traço subjetivo, ela inclui as inscrições de um grupo e exhibe fragmentos da história social que envolve a experiência particular. De acordo com as formulações de Maurice Halbwachs:

Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de admirar que, do instrumento comum, nem todos aproveitam do mesmo modo. Todavia quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social⁶⁴.

A memória coletiva se consolida a partir da “força” e da “duração”, cuja sustentação é proveniente do grupo de indivíduos que mantêm as lembranças das experiências e dos acontecimentos de cunho social. É importante observar que essas memórias comuns atuam de maneira particular, em diferentes níveis nos indivíduos de cada lugar. Contudo, mesmo que se manifestem de maneira diferenciada, essas variações são respaldadas pelas características do meio social de que esse indivíduo faz parte.

Ao considerar que a memória pessoal é envolvida à memória coletiva, Halbwachs as distingue como memória autobiográfica e memória histórica. Para ele, toda história individual é parte integrante de uma história geral e, com isso, as datas bem como os fatos históricos são transmitidos e assimilados pelo grupo social, por meio de registros históricos. Segundo sua concepção:

Se o meio social passado não sobrevivesse para nós a não ser em tais anotações históricas, se a memória coletiva, mais geralmente, não contivesse senão datas e definições ou lembranças arbitrárias de acontecimentos, ela nos ficaria bem exterior⁶⁵.

Por meio das anotações históricas cujos registros são “arbitrários”, uma vez que representam os interesses de uma narrativa nacional, a lembrança individual passa a relacionar

⁶⁴ HALBWACHS, 1990, p. 51.

⁶⁵ HALBWACHS, 1990, p. 55.

os acontecimentos que apresentam significado dentro de seu grupo social. Contudo, tais acontecimentos só adquirem o estatuto de fato histórico após certo tempo que foi produzido, o que permite ao indivíduo somente em um tempo futuro estabelecer a relação de fatos nacionais aos momentos de sua vida.

Antonio Candido⁶⁶ discorre sobre um aspecto singular que inferiu diante da produção drummondiana, mais especificamente nas crônicas “Confissões de Minas” e “Passeios na ilha”: a escrita revela, de maneira tênue, um trabalho prévio de pesquisa acerca dos temas abordados em seus textos. Segundo o crítico, verifica-se na obra do itabirano “a solidez da informação que ele atenua por meio do tom ocasional, como se aquilo estivesse brotando à medida que a pena corre”.

Nos poemas da trilogia *Boitempo* também identifica-se no poeta esse traço característico do prosador, ao comparar os poemas à historiografia de Itabira. A economia da cidadezinha do início do século XX, por exemplo, recebe a forma de imagens na indústria rudimentar de “Censo industrial”⁶⁷. A austeridade dos costumes da sociedade conservadora é expressa na vestimenta das tias viúvas em “A nova primavera”.⁶⁸ A recepção calorosa no regresso de Demerval Camilo de Oliveira, o “Doutor Oliveira”, que concluiu em Paris, no início do século 20, o seu doutorado em Medicina, repercute ao som de foguetes, tiros e aplausos na lírica memorialista, cujo título “Herói”⁶⁹ faz jus à acolhida de seus conterrâneos, representantes da “nata” itabirana. Em *Viola de bolso*, o poema dedicado a Antônio Camilo de Oliveira⁷⁰, evoca o elemento documental ao fazer referência ao ilustre filho da “velha Itabira” que se tornou embaixador do Brasil na França. Os rastros de elementos factuais do passado do sujeito histórico, dos espaços sociais, de personagens que atuaram como simbólicos de uma época parecem ser frutos de uma pesquisa prévia que é inserida em sua pauta lírica e dissolvida, de maneira aparentemente desinteressada. Esses vestígios evocam uma percepção familiar de eventos factuais deslocados do passado e que estão presentes em uma memória coletiva. Contudo, como se trata de lampejos, a composição textual é engendrada por outros elementos que se imbricam, tais como: a criação poética, a percepção do sujeito no presente, os agenciamentos da escrita e um refinamento do conhecimento artístico, filosófico, sociogeográfico e psíquico que atuam na superação de uma identidade, oferecendo uma nova coloração ao texto. Como afirma Wander Melo Miranda:

⁶⁶ CANDIDO, 1993: *Recortes*.

⁶⁷ ANDRADE, “Censo industrial”, *Boitempo I*, 1973, p. 374.

⁶⁸ ANDRADE, “A nova primavera”, *Boitempo III*, 1979, p. 32.

⁶⁹ ANDRADE, “Herói”, *Boitempo II*, 2006, p. 49.

⁷⁰ ANDRADE, “A Antônio Camilo de Oliveira”, *Viola de Bolso*, 1973, p. 593.

A eficácia da escrita não depende, é claro, de sua coincidência com o modelo narrativo construído pela história nacional, mas antes das possibilidades que deixa em aberto para estar sempre articulando as novas relações significantes da nação – fiel ao seu sentido etimológico de *natio*, nascer⁷¹.

Ao abordar os acontecimentos históricos de uma memória coletiva, o poeta não tem como finalidade escrever, literariamente, a história da nação. Por meio de rastros de uma memória fragmentada, insere a subjetividade que resiste à unidade totalizadora e promove o pensamento e novas articulações sobre os fatos.

A constante referência do sujeito-do-poema à província reporta à imagem de um universo rural e patriarcal no qual o direito de *pater familias* encontra-se bem definido. Em consonância com a obra *Raízes do Brasil*, em que Sérgio Buarque de Holanda apresenta o conceito de cordialidade e descreve, a princípio, as relações sociais dos brasileiros de maior poder aquisitivo, os poemas da trilogia *Boitempo* sugerem o universo dos coronéis e o poder invisível da sociedade de controle:

Gente grande não sai à rua,
menino não sai à rua
Sem escovar bem a roupa.
Ninguém fora se escandalize
Descobrimo farrapo vil
em nossa calça ou paletó.

Questão de honra, de brasão.
Ninguém sussurre:
A família está decadente?
A escova perdeu os pêlos?
A fortuna do Coronel
não dá pra comprar escova?

Toda invisível poeirinha
ameaça-nos a reputação.⁷²
[...]

Manter ilibada a reputação do coronel aos olhos da sociedade é dever de toda a família. De acordo com João César de Castro Rocha, “a esfera doméstica impõe a sua lógica afetiva à esfera pública”⁷³ e se manifesta com muita clareza por meio de uma hierarquia marcada: o patriarca à frente, os filhos, a esposa submissa, a ama com a criança no colo, os negros empregados. É “questão de honra, de brasão” que a família se apresente impecável para que “o olho crítico da cidade” não interprete que a escova do coronel tenha perdido os

⁷¹ MIRANDA, 1998, p. 137.

⁷² ANDRADE, “Importância da escova”, *Boitempo III*, 1979, p. 36.

⁷³ ROCHA, 1998.

pelos ou que tenha se esvaído a sua fortuna. Compete à mãe a tarefa de inspecionar para que “a invisível poeirinha” não comprometa a autoridade e a referência de homem afortunado atribuídas ao coronel. O poder investido que se manifesta na “casa-grande e senzala” se estende ao grupo social e se manifesta nas relações cordiais com os compadres e os representantes do poder político e econômico. Luiz Costa Lima, por sua vez, destaca a representatividade da família na transposição da esfera privada à esfera pública e cita a obra de Gilberto Freyre:

A casa-grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, político: de produção (a monocultura latifundiária); de trabalho (a escravidão); de transporte (o carro de boi, o banguê, a rede, o cavalo), de religião (o catolicismo de família, com capelão subordinado ao *pater familias*, culto dos mortos, etc.); de vida sexual e de família (o patriarcalismo polígamo); de higiene do corpo e da casa (o “tigre”, a touceira de bananeira, o banho de rio, o banho de gamela, o lava-pés); de política (o compadrismo). Foi ainda fortaleza, banco, cemitério, hospedaria, escola, santa casa de misericórdia amparando os velhos e viúvas, recolhendo órfãos⁷⁴.

Desse modo, o poder do patriarca se expande à esfera pública e se perpetua. Essa organização familiar rural advinda de nossa herança cultural ibérica, por meio da colonização, interferiu nas relações sociais. Se, para Sérgio Buarque, o homem cordial tenderia a desaparecer com o processo de urbanização, devido ao anonimato do homem da cidade grande, João César de Castro Rocha assegura que ele se estendeu às demais classes sociais e constata que ainda hoje a política brasileira é regida pela cordialidade, colocando-se, talvez, como o nosso maior dilema.

Em *Boitempo*, a ficção nos fornece um panorama da história da nação que se reconfigura na modernidade. As referências à infância e mocidade do sujeito-do-poema nos propõe pensar os dilemas do tempo presente. O projeto poético do escritor, embora interpretado por muitos como “crônicas em versos”, exige novos “pontos de ver” e modos de olhar.

⁷⁴ FREYRE *apud* LIMA, 1989.

2

MINUCIOSOS

OLHARES

2 MINUCIOSOS OLHARES NA POESIA MEMORIALÍSTICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

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

Carlos Drummond de Andrade

A proposição de pesquisa a respeito de uma obra canônica de grande ressonância exige estar imbuído de senso investigativo que permita reunir fios distintos, de diferentes novelos e cores, que engendram esboços e desenhos mais elaborados. A composição da figura nunca está pronta e acabada, sempre permite novos contornos, desde que seja estabelecida uma estratégia para acrescentar esse novo fio, que, a qualquer momento, poderá mudar certo detalhe na figura, a partir de um olhar sob uma nova perspectiva.

O estudo da obra de Drummond exige do pesquisador a disposição de diferentes formas de olhar. O poeta mineiro que experimentou grandes transformações advindas da simultaneidade de tempos, a tradição e a modernidade, utilizou a palavra poética como ferramenta para manifestar a sua percepção do mundo, sua melancolia, sua solidariedade e a tensão do sujeito diante da realidade histórica. Valendo-se de uma expressão utilizada por Antonio Candido, as “inquietudes” do poeta, reveladas na escrita desde a sua juventude na capital mineira, atestam o sujeito atormentado pelo desejo de ação política na modernidade, em convivência com a sensação de impotência e desapontamento que permeiam a sua relação com as esferas do poder. Sua produção literária apresenta ressonâncias do sujeito fragmentado que busca a sua totalização no encontro com o outro, por meio de movimentos distintos na “luta com as palavras”.

Transpassada por diferentes áreas do conhecimento e composta por grandes nomes da crítica, a fortuna crítica drummondiana suscita a indagação pessoal se configura em demasiada presunção o levantamento de novos questionamentos ao que já parece bem resolvido.

Minuciosos olhares se dedicaram à análise da trilogia *Boitempo*. Os críticos Luiz Costa Lima, José Guilherme Merquior, Silviano Santiago, Alcides Villaça, entre outros, elaboraram leituras bem fundamentadas que se confirmam ou se complementam acerca da poesia da memória.

Vale notar que a obra memorialística de Drummond não foi recebida pela crítica com a melhor acolhida, se comparada ao restante de sua produção lírica. A tendência autobiográfica de *Boitempo* foi interpretada a partir de uma perspectiva individual e factual ao dar ênfase à visão de um poeta que busca o seu passado, sem, com isso, considerar o desdobramento de um sujeito que transforma a lírica de caráter pessoal em história coletiva quando insere tramas do contexto social de que faz parte.

O objetivo desta pesquisa não visa a desconsiderar as observações dos críticos. Ao contrário, visa estudá-las a fim de colocá-las em movimento, provocando novas reflexões e deslocamentos que permitam explorá-las sob outros ângulos. Para isso, será tratado neste capítulo da leitura comparada da fortuna crítica da trilogia drummondiana, tomando como referência os pesquisadores supracitados. A compreensão de suas concepções apresenta-se relevante para a ampliação do debate neste estudo.

O tema da memória, recorrente na obra drummondiana, encontra sua plenitude em *Boitempo*, que se desdobra em três volumes. A obstinação do poeta em dar ênfase ao discurso de rememoração de fatos da infância e da juventude instiga a reflexão acerca de suas motivações, das soluções estéticas encontradas, das políticas da escrita que a atravessam, ou seja, de uma proposição diferente daquela fundamentada no lugar confortável do autobiográfico. Afinal, Foucault já dizia que só há memória onde existem relações de força, relações de poder. Partindo desse pressuposto, torna-se possível responder à indagação inicial: a busca por novas configurações justifica a inserção e o entrelaçamento de novos fios.

2.1 *Boitempo*: uma poesia em desvio da corrosão

Bois longínquos, éguas enevoadas
No cinza além da serra, estrume da fazenda,
a colheita do milho, o enramado feijão
e...
Fim.
A raça que já não caça,
Ela em ti é caçada
Carlos Drummond de Andrade

Para estabelecer uma análise acerca da crítica apresentada por Luiz Costa Lima referente ao memorialismo poético de Drummond, toma-se como referência duas de suas publicações: *Lira e antilira* (1968) e *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa* (1989).

Produto de obstinada pesquisa de base teórica, as elucubrações expostas pelo crítico conduzem o leitor na trajetória lírica drummondiana, permeando as diferentes fases que

compõem sua produção. Costa Lima busca situar essa poesia na proposta modernista, cuja motivação artística consistia em desprender-se dos modelos institucionalizados, estimulando um novo olhar para o Brasil, sua cultura, suas raízes e seus ritmos. Inicialmente influenciado pelas vanguardas europeias, que logo se propagaram às antigas colônias latino-americanas, o tom tateante do movimento de 1922, ainda não dispunha de total consciência das possibilidades que esse novo fazer artístico ofereceria à produção nacional.

Em 1930, o livro de estreia do poeta itabirano trazia um amadurecimento que faltava à poesia de seus precursores. Apesar da grande amizade com Mário de Andrade e das influências de Manuel Bandeira, Drummond, assim como Murilo Mendes, destacou-se pela assimilação realista em seus versos, assegurada por meio de uma ironia isenta dos mitos até então adotados por seus contemporâneos. Costa Lima analisa essa inovadora construção poética a partir de um princípio que define como *corrosão*:

Corrosão como empregaremos, não se confunde com derrotismo ou absenteísmo. Ao contrário, no contexto drummondiano ela aparece como a maneira de assumir a História de se pôr com ela em relação aberta. É deste modo que a vida não aparece para o poeta mineiro como jogo fortuito, passível de prazeres desligados do acúmulo dos outros instantes. Ela não é tampouco cinza compacta, chão de chumbo. Ao invés dessas hipóteses, a corrosão que a cada instante a vida contrai há de ser tratada ou como escavação ou como cega destinação para um fim ignorado. Em qualquer dos dois casos – ou seja, quer no participante quer no de aparência absenteísta – o semblante da História é algo de permanente corroer. Trituração. O princípio corrosão é, por conseguinte, a raiz talvez amarga, que irradia da percepção do que é contemporâneo⁷⁵.

Coincidente com um período de grandes transformações, *Alguma poesia* revelava, simultaneamente, sintomas de tempos contrastantes: tradição e modernidade. Para o crítico, “a própria tensão da vida contemporânea no Brasil do fim dos anos 20 se torna a sua matéria”⁷⁶. Drummond apropriava-se das conturbações do tempo histórico as quais experimentava em seu país e as utilizava na tessitura de sua lírica. Para isso, o poeta fazia uso de uma estratégia verbal na linguagem, no intuito de evidenciar a convivência de elementos distintos: a mescla estilística. Em diálogo com José Guilherme Merquior⁷⁷, Costa Lima lança mão do conceito elaborado por Auerbach, a fim de explicitar a técnica do poeta de conjugar tons prosaicos e elevados na linguagem para destacar a tensão da confluência dos tempos.

De acordo com o pesquisador, nesses primeiros poemas, no intuito de conter o domínio de uma voz sentimental e melancólica incompatível com a perspectiva modernista, o

⁷⁵ LIMA, 1968, p. 136.

⁷⁶ LIMA, 1989, p. 289.

⁷⁷ MERQUIOR, 1976.

poeta fez uso da ironia como estratégia, conferindo certo distanciamento de suas memórias e experiências, embora essas estejam incluídas. Outro recurso inovador também destacado pelo estudioso consiste na formulação de algo que denominou como “técnica de fragmentação”, na qual era evitada a composição contínua dos versos, própria de uma “dicção institucionalizada”, dando lugar à superposição de imagens fragmentadas e díspares, consonantes com a “simultaneidade dos tempos superpostos”.

Semelhante a um seguidor de rastros, o crítico se envereda pela trilha percorrida pelo poeta e aponta evidências do elemento corrosão ao longo de sua trajetória, como meio de articulação entre a história e o corpo individual: “É ele um veio subterrâneo que subjaz e alimenta as mais diversas faces da obra drummondiana.”⁷⁸ Costa Lima defende que a tensa relação entre o sujeito e a história se apresenta decisiva pela orientação da sua lírica ora combatente e de esperança de um mundo melhor, ora desiludida, aparentemente absenteísta, perdendo o seu privilégio de princípio articulador. Sujeito à maneira de o poeta se relacionar com o mundo, o pensamento se vale da ferramenta da linguagem que exerce a corrosão de seus versos, revelando-se em dois polos distintos: a *escavação* e a *opacidade*. “No primeiro, está associado à ideia de luta. A corrosão será ativa. No segundo caso, a trituração das coisas e dos objetos leva a revelar o fundo indevassável, a tampa que dá para um abismo sem fundo.”⁷⁹ Todavia, vale dizer que não se deve considerar essas polaridades como antagônicas. No entendimento do crítico, elas podem sobrepor-se, cruzar-se ou, ainda, uma poderá anular a outra, dependendo da atitude do sujeito diante da “Grande Máquina”. Mesmo na referência à casa paterna, tema recorrente na obra drummondiana, a corrosão se faz presente, destacando um tempo de guerra, ou seja, de conflitos externos e internos:

Ao correr de sua produção, Carlos Drummond de Andrade oscilará diante do problema. Em uma época politizará sua palavra, fazendo-a instrumento de rebeldia contra a ordem-desordem. Depois, mais recentemente, calará, camuflará sua resposta, recaindo no seu velho ouriço individualista. Mas, não haverá silêncio para quem saiba ler por debaixo da impregnação ideológica. A guerra, quando não esteja denunciada, substirá tácita. Poderá inclusive deixar de tratar da guerra-conflito, mantendo-se, contudo, a guerra da corrosão⁸⁰.

Nessa perspectiva, corrosão seja como escavação, seja como opacidade coexiste na obra do itabirano, ainda que em algumas de suas composições líricas ceda à “tentação do arabesco”, da palavra descomprometida que parece sufocá-las. A desilusão e o desencanto

⁷⁸ LIMA, 1968, p. 139.

⁷⁹ LIMA, 1968, p. 162.

⁸⁰ LIMA, 1968, p. 159.

político observadas em obras como *Claro enigma* conduzem o poeta ao uso da dicção mais elevada, de cunho meditativo, sem dar foco aos fatos e cenas e distante da ironia: “A poesia é a pequena porta que o abriga da oclusão declarada do mundo.”⁸¹ Por não dispor de uma inclinação mística ou religiosa, os restos, fragmentos de coisas que alimentavam a tensão do sujeito, agora não se direcionam ao mundo, mas apontam para a própria matéria. A palavra poética e o prazer pelo ato de escrever constituem, nesse momento, sua motivação, sem, contudo, entregar-se ao esteticismo.

Não obstante, mesmo em sua “guinada classicizante”, na qual se verifica a “despolitização da palavra” e se privilegia o tema do amor, segundo Costa Lima, encontra-se, de forma implícita, o alcance de elementos do mundo: “Note-se assim que os ‘fragmentos’ de mundo que penetram são fundamentais à qualidade da composição e ao seu próprio rumo.”⁸² Por meio de poemas como “Amar” e “Campo de flores”⁸³, representantes dessa face do poeta, o crítico reconhece uma “presença revivificada, ainda que em campo restrito, do princípio corrosão”, como se pode perceber nos seguintes versos:

[...]
 Amar solenemente as palmas do deserto,
 o que é entrega ou adoração expectante,
 e amar o inóspito, o cru,
 um vaso sem flor, um chão vazio,
 e o peito inerte, e a rua vista em sonho, e uma ave rapina.

Este o nosso destino: amor sem conta,
 distribuído pelas coisas pérfidas ou nula,
 doação ilimitada a uma completa ingratidão,
 e na concha vazia do amor a procura medrosa,
 paciente, de mais e mais amor.

Amar a nossa falta de amor, e na segura nossa
 amar a água implícita, e o beijo tácito, e a sede infinita.
 [...]

Os versos atestam a resistência do amor mesmo diante das decepções com o mundo. Sua capacidade de renovação apesar das frustrações e desgastes revela a possibilidade inesgotável de se reconfigurar, numa atitude de “doação ilimitada a uma completa ingratidão”, que reinsere o sujeito na história. Fornece pistas da existência de tensão e problematidade características de sua obra.

⁸¹ LIMA, 1989, p. 304.

⁸² LIMA, 1989, p. 207.

⁸³ ANDRADE, *Claro enigma*, 1973, p. 247-250.

Partindo para o ponto de interesse desta reflexão, destaca-se que a mesma avaliação não se repete quando Costa Lima aborda o memorialismo poético de Drummond. Sua recepção da série *Boitempo* não é positiva como ocorre nas produções líricas anteriores: refere-se à obra de maneira completamente distinta, interpretando-a como uma autobiografia em forma de poemas. O crítico considera “enganosa” a apresentação da obra em forma de versos e busca justificar essa atitude do poeta como estratégia de sua natureza recatada, além do interesse em se resguardar da exposição de sua imagem, ao optar pela forma fragmentada de contar suas memórias, sem estabelecer uma cronologia dos fatos.

Nessa direção, o estudioso aborda a concepção da literatura contemporânea na qual ocorre o rompimento dos critérios fixos e prévios quanto à diferenciação entre poesia e prosa. Tal liberdade literária seria responsável por oferecer “armadilhas” ao leitor de Drummond e ao próprio poeta quanto ao gênero das composições. A série *Boitempo* seria, ainda, motivo de decepção para os leitores mais exigentes do poeta, já acostumados ao alto nível de sua produção poética.

José Guilherme Merquior, em obra citada anteriormente, na qual dedica um capítulo à análise de *Boitempo*⁸⁴, também compara a lírica com “contos em versos”, tendo em vista a característica narrativa da infância do poeta em Itabira. A presença marcante da família não é evocada na obra com a dramaticidade lírica das obras anteriores, mas como forma de “ludibriar os fantasmas itabiranos”⁸⁵. Todavia, o tom depreciativo aparece mais incisivo em Costa Lima, que chega a mencionar a decadência do poeta, não efetivada, contudo, pela qualidade da obra subsequente, *As impurezas do branco*.

Partindo de uma visão da hermenêutica, o crítico cita o teólogo Schleiermacher, para quem o conhecimento biográfico assume importante papel ao lado das obras do escritor, contribuindo para a sua interpretação. Apesar de haver outras concepções acerca desse método, Costa Lima concentra o interesse em *Boitempo* na validade das memórias de Drummond, quando se busca o conhecimento das experiências do menino antigo que tiveram um grande significado na “produção adulta”. Nessa perspectiva, a obra não é prestigiada como uma produção lírica com qualidade estética, mas como o livro que descreve “a misteriosa química do menino antigo”. Grafada entre aspas, a referência aos poemas é substituída pela expressão “curtos capítulos”, que servem para revelar a rebeldia contra a autoridade do pai, “fonte de seus futuros remorsos”.

⁸⁴ MERQUIOR, 1976.

⁸⁵ MERQUIOR, 1976, p. 224.

Essa análise apresenta convergência com a interpretação da série memorialística elaborada por Silviano Santiago, em seu livro *Carlos Drummond de Andrade*, obra de 1976. Por um viés autobiográfico, ambos os críticos dão ênfase à vida individual do poeta que retorna ao passado para resolver suas contradições com o pai e com sua genealogia. Trata-se de uma interpretação que desconsidera a criação poética de dissimulação do sujeito na qual o factual se encontra imbricado ao ficcional.

Nessa direção, Costa Lima prossegue a análise psíquica do sujeito a partir das memórias do menino, relatadas na obra. Partindo dessa premissa, a rebeldia que se transforma em remorso não impede o desvio em relação à religiosidade nem tampouco à indignação contra a situação social dos descendentes de escravos. Mais tarde, o remorso é convertido em culpa em função do rompimento promovido na linhagem de fazendeiros, quando o herdeiro de terras opta pela poesia. No entendimento do crítico, o sentimento de culpa também se revela nas lembranças relacionadas ao desejo sexual, as quais “se cristalizam na obsessão de pecado, de sujeira de que não há meio de livrar a mão, e na de sofrimento”⁸⁶.

Consciente da disparidade, ao comparar a análise que realizou das produções anteriores do poeta, o estudioso comenta a constituição da série *Boitempo*:

Encarnando a derradeira metamorfose da corrosão, seu resultado se afasta de uma estrita pauta poética, favorecendo, no melhor dos casos, a curiosidade de seu mais fiel leitor, interessado em compreender a engrenagem psíquica de seu produtor⁸⁷.

Costa Lima não leva em consideração, aqui, que as memórias individuais absorvem tramas da memória coletiva. Para o crítico, *Boitempo* se configura como uma obra menor do poeta, uma vez que, ao observar seu percurso produtivo, constata nas obras anteriores, um processo criativo inovador, seja por meio da técnica da fragmentação, da ironia, da preparação da corrosão, da ênfase à experiência amorosa. Na obra memorialística, na qual verifica a ausência da corrosão, o leitor estaria exercendo essa função conectora, antes engendradora por esse processo criativo. E ele faz questão de ressaltar que não se trata de um leitor abstrato, mas daquele acostumado às suas crônicas de jornal, nas quais se encontram “as preocupações ordinárias da classe média dos profissionais liberais”. Recorre à afirmação de Flora Süssekind, em nota publicada após o falecimento do poeta, para sustentar a sua argumentação:

⁸⁶ LIMA, 1989, p. 316.

⁸⁷ LIMA, 1989, p. 316.

“Drummond progressivamente se afastou da linhagem do poeta-crítico, personagem-chave da poesia moderna, em prol do poeta-cronista.”⁸⁸

Por meio dessa afirmação, é possível supor que um poeta cronista possui como foco um leitor menos exigente, não afeito à poesia, que não tem como expectativa a realização de um grande exercício literário.

Para Costa Lima, ao escrever a trilogia memorialística, Drummond estaria acomodado a uma posição confortável, considerando o renome já conquistado no mercado. Estaria a serviço de uma sociedade de consumo que pouco cultivava o prazer pela reflexão. E ainda ressalta: em *Boitempo*, o poeta já não está.

2.2 Ironia descausticizada

[...] O cavalo mordeu o menino?
Por acaso o menino ainda mama?
Vamos rir, vamos rir do cretino,
E se chora, que chore na cama.
Carlos Drummond de Andrade

José Guilherme Merquior, em sua tese de doutorado⁸⁹ defendida na França em 1972, posteriormente traduzida e publicada no Brasil, procurou analisar a obra drummondiana de maneira ampla. Na introdução, adianta ao leitor sua proposta de interpretar e mostrar como o poeta trabalha com a palavra, apresentar o significado ideológico e sociológico dos poemas, além de relacionar o lirismo drummondiano à literatura ocidental moderna, tanto no sentido da técnica como no das questões ideológicas.

No capítulo em que trata sobre “O último lirismo de Drummond”, dedica uma parte à análise de *Boitempo*. O estudioso tece comentário à originalidade do título da obra e estabelece sua referência à memória do poeta, na associação do tempo vivido à vida na cidadezinha rural. Assim como o boi, no ato de ruminar o alimento, o sujeito poético retoma a memória do passado e a utiliza como matéria para a composição de sua lírica. O escritor que se serviu do memorialismo como uma de suas principais temáticas desde a sua produção lírica inaugural, agora escreve como o habitante que deixou sua terra e estaria em diálogo com suas origens, revelando Itabira em suas várias dimensões. Merquior confere ao discurso poético um olhar de destaque às evidências do regime patriarcal, seja por meio das instituições, seja por meio das relações sociais que abordam o poder dos coronéis, a rigidez da sociedade, a

⁸⁸ LIMA, 1989, p. 316.

⁸⁹ MERQUIOR, 1976.

herança da escravidão, além das lembranças da infância e adolescência vividas na terra mineira.

Para o crítico, esse caráter sociológico dos textos se revela por meio dos acontecimentos apresentados nos poemas, num cuidadoso detalhamento dos fatos, como é possível notar nos versos em que faz alusão a um importante marco histórico, a proclamação da República, que, sob o olhar da província, não provocou consideráveis repercussões:

A proclamação da República chegou às 10 horas da noite
Em telegrama lacônico.
Liberais e conservadores não queriam acreditar.
Artur Itabirano saiu para a rua soltando foguete.
Dr. Serapião e poucos mais o acompanhavam
De lenço incendiário no pescoço.
Conservadores e liberais recolheram-se ao seu infortúnio.
O Pico do Cauê ficou indiferente⁹⁰.

Consta em sua análise, a referência irônica no último verso que sugere impassibilidade e ausência de transformações significativas na estrutura social, apesar da mudança de regime no país. A montanha de ferro, símbolo da cidade interiorana, permanece tal qual era antes, sem sentir os efeitos da nova ordem vigente.

Merquior menciona, posteriormente, outro importante evento histórico na perspectiva do cenário itabirano: o fracasso do reformismo liberal em “Primeira eleição”⁹¹, quando Rui Barbosa é derrotado por Marechal Hermes da Fonseca. Segundo o crítico, o tom lírico do relato e a descrição das personagens compõem um quadro de grande humor.

Para o crítico, *Boitempo* retrata os elementos da conjuntura provinciana, das instituições sociais da cidade mineira rural, distante da agitação dos grandes centros e das tormentas de um mundo que vivia as tragédias da primeira guerra:

[...]
Estranha guerra estranha
Que não muda o lugar
De uma besta de carga
Dormindo entre cem bestas
No Rancho do Monteiro⁹²
[...]

Em Itabira, onde “a vida passa devagar”, os efeitos da guerra não se faziam notórios. As notícias do combate mundial chegavam “pelas fotos e títulos vermelhos” do jornal,

⁹⁰ ANDRADE, “15 de Novembro”, *Boitempo I*, 1973, p. 369.

⁹¹ ANDRADE, “Primeira eleição”, *Boitempo I*, 1973, p. 404.

⁹² ANDRADE, “1914”, *Boitempo I*, 1973, p. 393.

mantendo-se invisível aos habitantes do longínquo território. “Sem nostalgia histórica”, as imagens da cidadezinha aludem ao ritmo lento, pacífico, na costumeira tranquilidade concernente aos signos e imagens do interior mineiro.

O crítico aborda em *Boitempo* o estilo de vida itabirano no qual “pairava certa graça no viver”, sem, com isso, outorgar ao sistema patriarcal a condição de modelo ideal. Todavia, ele não percebe na obra a postura crítica problematizadora do poeta em relação a esse sistema, que se revela na seleção de determinados contextos sociais. Procura dar ênfase à comicidade de *Boitempo* expresso nos poemas sobre a infância fazendeira do poeta e ao provincianismo, evocado em imagens de uma cidadezinha distante da metrópole moderna. Essa abordagem, ainda que expresse uma lembrança apaziguada, difere-se da elaborada por Silviano Santiago, que vê na obra memorialística drummondiana a identificação do sujeito com a sua ascendência. Merquior realça a inadaptação do sujeito à vida rural e a sua condição de *gauche* desajustado aos costumes de seu clã:

[...]
 Oi neto de boiadeiros
 Oi filho de fazendeiros
 Que nem sabes teus carreiros!⁹³
 [...]

Os versos colocam em evidência a ruptura na tradição familiar. O descendente que se desvia da vida na fazenda e não se adapta ao caminho trilhado por seus antepassados dos “bens e do sangue”, também não se identifica com os costumes e tradições sociais: “ir à missa, que preguiça”. Entretanto, o crítico dá ênfase ao tom distinto das obras: enquanto o sujeito do poema de *Claro enigma* revela tensão e dramaticidade, em *Boitempo* destaca-se um caráter satírico que desfaz a maneira rigorosa como o sujeito do poema costuma referir-se a si mesmo nos versos, como em uma espécie de autoanálise.

Por outro lado, as referências à *gaucherie* ou às inadequações aos preceitos sociais convertem-se em estratégia poética também em *Boitempo*. Ao explorar a natureza contemplativa e triste do sujeito, sua lírica assume um caráter filosófico e/ou metafísico. Vale dizer que tais poemas representam um número ínfimo na obra e encontram-se bem mais sucintos, se comparados às obras anteriores, como se pode notar nos seguintes versos:

O sol incandesce
 mármore rachados.
 Entre letras a luz penetra

⁹³ ANDRADE, “Estrada”, *Boitempo I*, 1973, p. 384.

nossa misturada essência corporal
 atravessando-a.
 O ser banha o não-ser; a terra é.
 Ouvimos o galo do cruzeiro
 nitidamente
 cantar a ressurreição.
 Não atenderemos à chamada.⁹⁴

O tom filosófico do poema remete à pauta lírica de outra face drummondiana. Merquior estabelece uma correspondência entre as lembranças do tempo pretérito ao retorno às obras anteriores do poeta. O “habitante sem raízes” percorre caminhos previamente conhecidos ao longo de sua trajetória. Contudo, ao contrário de uma composição mais extensa, com a inserção de maiores reflexões, a concisão em *Boitempo* estabelece uma nova perspectiva na criação poética.

Ao dar prosseguimento à análise dos poemas, o crítico volta o seu olhar atento aos aspectos formais dos textos. Revela a percepção de um “alto grau de maestria”, já confirmado em suas outras produções estéticas. A obra composta, em sua maioria, por poemas curtos de verso livre, mantém assegurada a riqueza dos valores rítmicos. O constante uso de figuras de linguagem e de jogos de palavras atesta a observância aos recursos poéticos peculiares da escrita drummondiana. Algumas expressões utilizadas na obra remetem ao prosaísmo, contudo, o tom coloquial e regionalista não se estabelece como aspecto predominante.

No entendimento de Merquior, “a Itabira da memória é antes uma imagem meio irônica”⁹⁵. No entanto, o lirismo em *Boitempo* configura-se em “ironia descausticizada”. O tom da obra sugere serenidade, distinta da tensão presente em obras anteriores. O humor presente nos versos chega a ser caracterizado “por um ludismo jocoso”, sem estabelecer, com isso, uma compatibilidade com o grotesco.

O eixo central da análise de Merquior acerca da obra *Boitempo* refere-se à ideia de mescla estilística. O tema desdobra-se em outra publicação⁹⁶, na qual o crítico faz explanações acerca das estratégias utilizadas por Drummond em sua obra memorialística. Para isso, fundamenta-se no discurso elaborado pelo filólogo e crítico literário Erich Auerbach, que corresponde ao conceito de estilo mesclado, no qual são apresentados padrões contrários ao classicismo.

Segundo Merquior, o estilo mesclado é considerado “impuro”, uma vez que acontecimentos ou situações trágicas, sérias ou problemáticas são apresentados por meio de

⁹⁴ ANDRADE, “Cemitério do Cruzeiro”, *Boitempo I*, 1973, p. 373.

⁹⁵ MERQUIOR, 1976, p. 222.

⁹⁶ MERQUIOR, 1997.

uma linguagem prosaica ou “vulgar”, diferindo-se completamente do princípio da norma clássica, na qual era estabelecida uma hierarquização dos estilos (nobre, médio, vulgar) destinados aos gêneros da tragédia, da épica e da lírica.

A destituição da hierarquia dos estilos era considerada por Auerbach como alta poesia e teria em Baudelaire uma representação emblemática. O poeta de *As flores do mal* (1857), em sua sensibilidade à vida moderna, adentrava-se à crítica da cultura ao utilizar a palavra poética para questionar o estilo de vida de uma sociedade urbano-industrial e sua condição problemática, desviando-se, desse modo, da poesia de nível filosófico.

O estilo mesclado teria sua entrada na poesia brasileira a partir da vanguarda de 1922, por meio do verso livre, tendo como propósito o rompimento com as convenções literárias exercidas naquele momento. Segundo Merquior, Manuel Bandeira teria avançado nessa proposta ao adotar um novo gênero de dicção em seus versos. Contudo, uma pauta lírica de maior complexidade psicológica só teria sua efetivação na segunda fase do modernismo, na produção poética de Drummond e de Murilo Mendes.

A lírica drummondiana superou o discurso dos seus precursores em relação à adoção da mescla estilística, ao apresentar o que Merquior chama de uma “cáustica intensificação da ironia modernista”. São notáveis em seus primeiros versos um elevado tom de humor e o uso do prosaísmo característicos desse estilo.

Por outro lado, o estudioso reconhece uma “metamorfose de tons” empregados nos distintos projetos poéticos da lírica drummondiana, sendo que em alguns deles não se observa o emprego do estilo mesclado.

Em se tratando de *Boitempo*, o crítico sublinha como característica marcante o caráter narrativo dos poemas, chegando a compará-los a “contos em versos”. Outro elemento determinante corresponde à forte presença de comicidade na obra. Apesar de o humor constituir uma grande marca de sua produção lírica, na obra memorialística encontra-se com tamanha intensidade que chega a destituir o que o crítico nomeia “ângulo trágico-problemático”, previsto na alta poesia ocidental e também na obra drummondiana. Em decorrência disso, ocorre um comprometimento à reafirmação do estilo mesclado, provocando sua considerável redução: “o estilo mesclado se alimenta da visão problemática; com o desaparecimento desta em benefício de uma ótica bufa ou gaia, só pode esmorecer”⁹⁷.

O resultado desses procedimentos empregados pelo poeta, conforme avaliação de Merquior, é que a poesia de *Boitempo* não se configura como um “lirismo de alta voltagem

⁹⁷ MERQUIOR, 1976, p. 234.

emocional”. O acentuado humor engendrado na narrativa memorialística se sobrepõe à carga dramática dos versos. O sujeito poético ora tenso com suas raízes permite em *Boitempo* uma pausa quanto à problematidade da vida e prefere contemplar, de maneira complacente e sossegada, o tempo pretérito.

2.3 Em busca do tempo perdido

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

Em *Carlos Drummond de Andrade* (1976), livro de título sucinto, Silviano Santiago se propõe a uma cuidadosa análise da produção drummondiana, que, segundo ele, já vem carregada de significação suplementar. Para isso, respalda-se nos estudos da filosofia, da psicanálise e da própria crítica literária, a fim de sustentar com maior vigor a sua explanação, acompanhada por seleção de recortes de alguns poemas que, na mira de sua exegese, revela modos de olhar.

O poema “Infância”, apesar de constar em sua obra inaugural⁹⁸, aparece na visão do crítico como uma imprescindível chave de leitura para a compreensão de sua produção poética, principalmente a da fase madura. É nele que se revela o descortinar de um mundo particular do menino da província que, através da leitura, apropria-se do mundo da escrita. A expressão criada “ilha da leitura” é comparada à ilha da personagem Robinson Crusóe, de Daniel Defoe, da história em capítulos semanais do jornal *Tico-Tico*, lida e incorporada pelo fascinado leitor que, sozinho nos “espaços sem fim da fazenda”, descobre a liberdade e a autonomia, através da palavra escrita:

O menino, sozinho e com o livro nas mãos, vive como se estivesse numa ilha banhada por mangueiras de todos os lados. [...] O sentimento que experimenta de exclusão da vida-em-família acarreta a necessária e complementar inclusão de sua existência no universo imaginário do Livro, onde encontrará abrigo e companhia, ao mesmo tempo em que descobrirá a si mesmo, metamorfoseado em outro, mas semelhante, vivendo a aventura que seria a sua, é a sua, caso comece a se inscrever em espaço de fuga e isolamento, idêntico ao do livro, em desejo de individualidade e coragem, idêntico ao da aventura de Robinson. [...] A infância é pois e com

⁹⁸ ANDRADE, *Alguma poesia*, 1930.

naturalidade esse texto que a criança apreende primeiro sob a forma de texto alheio (escritura de outrem, leitura do menino). É uma superposição sutil de escritura e de leitura, de opacidade e reflexo, de desejo e satisfação, de atividade e devaneio. Cada um de nós faz de sua leitura seu texto e se insere na margem como contexto. Muitas vezes isso acontece de tal forma violenta que o ser que quer ser entre os seus familiares, já não é (não pode ser), sendo apenas o complemento e o suplemento da leitura que faz. A criança se encontra mais identificada com a leitura-que-faz, com a aventura-que-vive-na-leitura, do que propriamente consigo mesma, no momento-que-vive⁹⁹.

O crítico recorre aos estudos de Lacan para tratar do processo de identificação do sujeito com a criança, o que normalmente ocorre em uma imagem desdobrada de si, uma “imagem especular”. Silviano faz alusão de que esse reconhecimento estaria ocorrendo com o menino em forma de transferência para o espaço do livro, cuja personagem Robinson Crusoe passa a constituir-lo desfragmentado. Nesse sentido, o sujeito não se encontra em seu espaço real, empírico, mas no espaço criado pela ficção:

Sua capacidade extraordinária para acreditar que o imaginário alheio é mais mágico do que a própria existência que constrói, cria uma espécie de molde que de qualquer maneira que seja analisado é mais do que uma forma, é antes uma força propulsora e modeladora de sua própria existência... Absorvido pela leitura, o menino esqueceu-se de si; e o poeta esqueceu que também poderia fazer uma leitura de si, de sua própria infância¹⁰⁰.

A história da personagem do romance é incorporada à do menino que, na liberdade e comunhão com a natureza, “entre mangueiras”, encontra sua própria ilha, ou seja, a sua forma individual de estar em contato com o mundo. As primeiras experiências literárias do poeta acontecem sob o signo da cidade interiorana e a rememoração dessas imagens da infância subsidiará sua produção lírica, já que a relação imbricada entre o imaginário e o real resultará, mais tarde, em ferramenta na produção escrita, através da qual a dissimulação do sujeito do poema incorpora elementos da realidade histórica.

A introjeção do sujeito no universo da leitura, a inclusão de seu ser no outro, tecido pela ficção, como uma “força propulsora”, dará contorno a sua própria vida e ao seu projeto artístico. A infância de que se trata no poema diz respeito a essa experiência de vivência individual, que se desprende do perímetro familiar, explora sua própria interioridade e cria sua alteridade, o que chama de “espaço da exclusão”. Esse espaço seria, portanto, um lugar particular de rebeldia, de prazer, de aventura, de desligamento das implicações associadas aos “bens e o sangue”, livre dos rígidos valores do clã e da comunidade conservadora.

⁹⁹ SANTIAGO, 1976, p. 48-49.

¹⁰⁰ SANTIAGO, 1976, p. 52.

A partir dessa experimentação, o menino traz consigo uma rica bagagem ao retornar dessa ilha para a realidade familiar. Desenha-se ali um sujeito que busca trilhar novos caminhos e se afugenta do território delimitado pela rota tradicional, ao optar pela margem. Surge um “Super-Robinson” que incorpora a prazerosa aventura tecida na imaginação do outro e a retoma em seu próprio contexto. É como se todos se tornassem personagens do romance e a partir daí seria possível ler, examinar e interpretar essa realidade com diferentes olhos. A “ilha da leitura” oferece o caminho para a “ilha da escritura” que transita entre a experiência individual e sua relação com o mundo. Entre o próximo e o distante, entre o público e o privado. A palavra poética torna-se ferramenta de ação e reação diante dos acontecimentos da realidade.

Em se tratando de *Boitempo*, o crítico a avalia como uma obra que vai além de um discurso poético: como uma espécie de interiorização e ajuste. Fundamenta essa afirmação na tese lacaniana de interpretação e de cura. Faz, também, referência à Freud, tanto em relação ao conceito de posterioridade quanto à interpretação do “Romance familiar”. Para ele, o tom da obra remete ao homem maduro que, agora sossegado, deixa a rebeldia dos espaços da exclusão e da crítica, do engajamento social e político de sua lírica modernista, nega a individualidade e se insere no clã familiar, nos valores conservadores e patriarcais, na palavra e na escritura contraídas pelo sangue. Retorna à origem do valor ou seria ao valor da origem? Ocupa o “lugar vazio” que lhe é destinado. Abre o álbum de família e reconhece a sua pertença. Caminha pelas “mãos da sombra do pai”, da Lei, que não fala, mas que no silêncio permite que se reconheça e o conduz ao seu lugar predestinado na cadeia de gerações, na qual se herdaram os papéis. Torna-se inútil lutar contra a realidade, manifestar sua singularidade. Faz-se necessário o ajuste de contas diante de algo que é mais forte, a escritura da Lei, da nação, aqui representada pela figura paterna. “Mas tanto a aventura-do-mundo, quanto a aventura de Robinson, se dão em signos escritos, em leitura e escritura.”¹⁰¹

Há uma interessante analogia dos termos “branco” e “negro”, presentes no poema “Infância” e naqueles que tratam do período da iniciação amorosa. Trata-se de uma “cadeia polissêmica”, expressão usada pelo crítico, na qual se estabelece uma relação com os elementos do real do sujeito. Nesse sentido, o “negro” corresponde: à palavra escrita na página, à personagem Sexta-feira do romance, à preta velha, ao café, ao Cutucum, ao prazer, ao pecado, ao porão, ao espaço da exclusão onde tudo é permitido. Em contrapartida, o “branco” refere-se: ao papel, à Robinson, ao menino, à família (o clã), ao meio-dia, ao espaço

¹⁰¹ SANTIAGO, 1976, p. 112.

familiar, ao sobrado, aos valores de Itabira. Silviano avalia em *Boitempo* “uma coexistência pacífica e banalizada entre o preto e o branco.” Chega ao fim a aventura de Robinson e ocorre, nesse momento, uma convivência harmônica, possível pela abnegação dos valores individuais, argumentação sustentada ao evidenciar o poema “Fim”, de *Boitempo II*.

Essa postura de abnegação de valores individuais remete à concepção de Luiz Costa Lima sobre a ausência do princípio-corrosão em *Boitempo*, ou seja, do distanciamento do sujeito poético de seu posicionamento diante da realidade histórica. O caráter da obra se configura como “despolitização da palavra” e perde o “alcance dos elementos do mundo”. A avaliação dos dois críticos também se aproxima quando ambos se referem à autobiografia como uma espécie de análise psíquica de cura das memórias do passado do poeta. Nesse sentido, a interpretação da obra é abordada pela vida individual do sujeito histórico e de sua genealogia, sem considerar a criação estética de dissimulação textual.

Em publicação posterior de Silviano Santiago,¹⁰² a cidade de Itabira, em *Boitempo*, é apresentada como o ponto central do olhar do poeta, que se interioriza e vasculha suas reminiscências, abordando o posicionamento do sujeito e as relações familiares sob um novo prisma. Para o crítico, há duas linhas de força presentes na obra drummondiana: a poesia de caráter revolucionário e participativo associada ao “mito do começo”, na contramão da poesia em que o sujeito comunga com os valores tradicionais traduzidos como “mito da origem”. Para o crítico, esse direcionamento revela o posicionamento estético e político do poeta.

A analogia da fase robinsoniana, associada ao mito do começo, no texto memorialístico cede lugar à fase proustiana, ao estabelecer correlação com o romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Em *Boitempo*, o poeta estaria em “viagem de regresso ao País dos Andrades”, ou seja, o fazendeiro do ar assume os bens herdados pelo sangue:

Através do lento aprendizado da ciência do sangue no livro do mundo, recebem-se os bens de família, bens simbólicos. São eles que, em última e derradeira instância, determinam a posição sociopolítica e econômica do poeta no poema de cunho memorialista. O lugar do clã dos Andrades, o lugar do clã na comunidade, na Nação. Inexoravelmente, tradição e conservadorismo invadem as páginas do tardio Proust mineiro. Nos poemas da série *Boitempo*, o patriarcalismo na família se confunde com o mandonismo na vida política local. Patriarca e coronel ressurgem das cinzas pela força da palavra poética: o futuro do passado, pretérito-mais-que-perfeito, o eterno presente¹⁰³.

¹⁰² SANTIAGO, 2006.

¹⁰³ SANTIAGO, 2006, p. 52.

Assim como José Guilherme Merquior, Silviano destaca o “caráter sociológico” dos textos nas cenas dos poemas que revelam signos da cidade interiorana e do patriarcalismo, por meio de imagens da família que se estendem às da província. Todavia, para o crítico, no discurso memorialista o poeta perde a carga de insurgência e carrega consigo uma postura complacente à estrutura patriarcal e à tradição familiar. Para isso, o poeta esquece as implicações de uma singularidade engajada e passa a se identificar com os valores do clã e com a “ciência do sangue”, assumindo o “lugar vazio” que estava a sua espera.

2.4 Alimento novo, de novo

- Você precisa calar urgentemente
as lembranças bobocas do menino.
- Impossível. Eu conto meu presente.
Com volúpia voltei a ser menino.

Carlos Drummond de Andrade

Em obra mais recente, Alcides Villaça, autor do livro *Passos de Drummond* (2006), avalia *Boitempo* em uma perspectiva que se distingue da crítica anteriormente abordada. No capítulo “Poética da memória”, o crítico comenta: “A lírica de Drummond expande-se por muitas formas: o ‘Poema de sete faces’ já dava conta, desde o início, dessa inclinação pluralista [...]”¹⁰⁴.

Para ele, as formas distintas com as quais o sujeito se relaciona com o tempo e com o mundo está diretamente relacionada à variação das formas poéticas. Como se observa na fortuna crítica, a temática da memória atravessa toda a obra do poeta. No entanto, segundo Villaça, os poemas se diferem quanto à qualidade da memória, ou seja, são distintos com relação à “pluralidade de humores” que apresentam formas de lembrar. O crítico segue interpretando as formas de lembrar intrínsecas em diversos poemas produzidos pela lírica drummondiana, em suas diferentes faces e caracteriza essas formas segundo uma alternância da qualidade que expressam: transfiguradora, dolorida, culposa, recapitulativa, idealizada. Com isso, destaca a importância que a série *Boitempo* começa a receber que, em distanciamento, é contemplado “aquele largo armazém das plenitudes buscadas.” E completa:

Talvez esteja nessa tônica memorialística o último empuxe de fôlego da poesia de Drummond, mais forte que as revisitações sensuais ou platônicas

¹⁰⁴ VILLAÇA, 2006, p. 110.

do tema amoroso ou os poemas ocasionais, juntados nos últimos livros da velhice¹⁰⁵.

O crítico avalia a obra memorialística como um novo projeto estético no qual os poemas assumem uma maneira distinta de tratar a temática. O olhar que contempla os acontecimentos é constituído por uma diferente forma de se relacionar consigo mesmo e com o mundo.

O estudioso assume que, assim como muitos leitores, apresentou um sentimento de frustração ao primeiro contato com a obra, uma vez que era aguardada uma produção lírica experimental, surpreendente, que contemplasse um novo movimento. Essa concepção remete às observações de José Guilherme Merquior, sobretudo quando Villaça aborda a perda da carga dramática dos versos que cede lugar ao prosaísmo das crônicas, o que gerou desagrado em grande parte da crítica. Seria, portanto, necessário um tempo para que houvesse maior sensibilidade à composição da arte drummondiana da idade madura que, segundo ele, pede uma “refinação do ouvido”. Para o crítico, a trilogia memorialística não trata do tempo pretérito, e sim do “tempo verbal do presente, no qual é construída com (e para) uma nova percepção”¹⁰⁶. Outro apontamento decisivo do crítico refere-se à percepção de uma nova configuração de padrões estéticos exigidos pela revisitação da memória do passado, que deseja um “re-enraizamento”, agora não pautado pela tensão.

Alcides Villaça faz uma análise dos títulos da série iniciando com o primeiro deles, *Boitempo*, que, em alusão ao boi e a sua digestão, remete à ruminação, à condição do passado como um “alimento novo, de novo”. Já em relação à expressão *Menino antigo*, título do segundo livro, o crítico alude à criança que não sai da infância e que sempre ressurgue. E, por fim, para a interpretação do último da trilogia, *Esquecer para lembrar*, Villaça bebe na fonte da filosofia, para explicar, de maneira bastante simples, o paradoxo: há mais facilidade em se lembrar daquilo que ficou intocado há muito tempo a ter que se lembrar de algo que, apesar de recente, sofreu muitas alterações.

O crítico interpreta duas vozes que se dialogam na obra: “o menino fala pelo poeta, o poeta fala pelo menino”, em uma cúmplice dualidade em que não se distingue os diferentes sons e na sintonia em que “a maturidade se esclarece com a infância, a infância se reilumina na maturidade”¹⁰⁷ e ambas colecionam cacos, apesar da exigência que a tarefa impõe. Nas lembranças do velho, o menino retorna, reescrevendo de maneira distinta a sua trajetória,

¹⁰⁵ VILLAÇA, 2006, p. 113.

¹⁰⁶ VILLAÇA, 2006, p. 114.

¹⁰⁷ VILLAÇA, 2006, p. 116.

mediada por antigas sensações no ato de recordar o passado, porém sob uma nova perspectiva. E conclui afirmando que:

O leitor interessado encontrará em *Boitempo* uma série de poemas em que se cruzam, com grande intensidade, as vozes que falam das matérias vividas e as vozes que revelam temas e processos poéticos estruturais da lírica drummondiana¹⁰⁸.

Essa interpretação da trilogia elaborada por Villaça se distancia das anteriormente apresentadas por identificar a construção de um duplo no discurso poético. A abordagem de uma poética de “reedição de vivências”, por meio da “reavaliação da infância” no tempo presente de quem escreve, inclui não apenas as políticas da escrita, na seleção e percepção do poeta sobre os fatos, mas também entrelaça o ficcional ao factual, a “ficção à confissão”, o imaginário ao real. Interpreta o texto autobiográfico sob uma diferente perspectiva das demais abordadas neste estudo, já que o reconhecimento da criação poética afasta uma avaliação centrada meramente na história da vida individual do sujeito em determinados parâmetros de aferição estética.

2.5 *Boitempo*: um passado reinventado

O cruzamento de olhares dos teóricos destacados neste estudo que arguíram sobre *Boitempo*, à época de sua publicação, desnuda a falta de entusiasmo da recepção da obra pela crítica legitimadora. Luiz Costa Lima comenta que o poeta, comprometido com uma lírica “articulada à história”, escreve, em 1968, uma autobiografia fragmentada em versos, com característica de autoanálise. Essa interpretação não leva em consideração a composição fragmentada e descontínua da memória, a inserção de acontecimentos sociais na obra, bem como a possibilidade recriadora da arte literária expressa no memorialismo drummondiano.

José Guilherme Merquior vê *Boitempo* como um “intervalo” no qual o poeta suspende a problematização da realidade cotidiana, bem como a tensão com as suas origens e segue em direção a uma convivência pautada em um sossego rememorativo. O crítico interpreta na obra um desvio para uma dicção cômica com destaque à narratividade dos versos isentos de densidade.

Já para Silviano Santiago, *Boitempo* marca o fim da fase robinsoniana de rebeldia do poeta que na idade madura assume o seu lugar no clã familiar.

¹⁰⁸ VILLAÇA, 2006, p. 123.

Alcides Villaça, em publicação posterior às dos demais críticos, interpreta em *Boitempo* o sujeito fragmentado que se dedica à tarefa de garimpar na busca dos “cacos da vida” e que examina com rigor cada detalhe de sua valiosa coleção. Em alusão ao processo de criação literária, o crítico observa que o poeta reconhece o prazer que a atividade lhe oferece, contudo se encontra ciente das feridas que ela pode lhe custar. E chega a citar a significativa resistência da crítica à poesia de *Boitempo*, a ponto de provocar a manifestação do poeta, ao esclarecer na epígrafe do último livro da trilogia, que conta o seu presente e que voltou a ser menino. Villaça afirma, também, que na série ocorre uma reconstituição e atualização de experiências pessoais que tornam visíveis os estímulos essenciais, bem como os temas recorrentes da poesia drummondiana. Na interpretação do crítico, a ausência de uma memória plena da infância, materializada na perda das “três compoteiras”, não impede que no “vazio da falta” desapareça o menino. Ao contrário, inspira uma nova percepção na poesia da memória.

A revisão da fortuna crítica da obra *Boitempo* possibilita a visão da extensa produção literária drummondiana, quando a trilogia é comparada às obras anteriores do poeta. Percebe-se que a argumentação teórica dos críticos não prescinde de uma análise criteriosa da lírica de Drummond, desde os seus primeiros livros. Ainda que a série não tenha recebido a melhor acolhida desses estudiosos, a retomada de diferentes obras como fundamentação crítica expõe as diversas faces do discurso poético de Drummond e, ao mesmo tempo, permite o pressuposto de um projeto memorialístico materializado na trilogia. O desdobramento dos textos memorialísticos em três volumes instiga a reflexão acerca da intenção do poeta por um novo projeto poético.

Wander Melo Miranda aponta a “coincidência” do momento da publicação de *Boitempo* (1968) com as obras memorialísticas de seus contemporâneos: *A idade do serrote* (1968), de Murilo Mendes, bem como o início da redação de *Baú de ossos*, de Pedro Nava, no mesmo ano. Em sua interpretação destaca-se, ainda, a semelhança dos “mecanismos literários de enunciação textual” presentes nessas obras. O teórico enfatiza que as imagens predominantes de Minas Gerais evocadas no memorialismo mineiro não assumem uma “pedagogia nacionalista” que busca a coesão, bem como a homogeneização da narrativa da nação, conforme a intenção do projeto de 1930. Para destacar a direção oposta a esse objetivo, Miranda esclarece:

Ao contrário, o que interessa é o estranhamento das representações do nacional dele derivadas, por meio da introdução da “individualidade” da nação, isto é, do deslocamento dos conteúdos sociais e culturais a ele

consignados como um todo pelo discurso histórico. A subjetividade própria ao texto memorialístico exerce aí a função de desregular o tempo autogerador da nação, segmentando-o a ponto de reduzi-lo aos rastros da experiência individual e social rememorada¹⁰⁹.

A presença de um narrador corrobora para a percepção da subjetividade no processo de experiência coletiva da história. Evidencia a existência de múltiplas direções dentro das quais o sujeito está inserido no quadro social. Contudo, essa narrativa não consiste em uma expressão individualista da autobiografia, que reduz o geral ao particular. Pelo contrário, em conformidade com as formulações de Antonio Candido, ela postula uma tendência universalizadora do memorialismo mineiro, ao inserir o *eu* no mundo.

Silviano Santiago, ao dividir a produção poética de Carlos Drummond em duas diferentes fases, observa nas obras anteriores à *Boitempo* a presença de Itabira como margem para a compreensão do mundo:

Na fase robinsoniana da poesia de Drummond, o lugar geográfico marginal (Itabira, Rio de Janeiro, Brasil, lugares de ser) vai pouco a pouco perdendo as suas características subjetivas e regionais para exibir-se como “ponto de ver” o mundo e os homens¹¹⁰.

A província se confunde com a metrópole, a “margem se apropria do centro” na interpretação que faz da lógica do mundo e da humanidade. Assim como nos versos: “Que importa esse lugar / se todo lugar / é ponto de ver e não de ser?”¹¹¹, o olhar particular direcionado à terra natal como ponto de ver é ampliado por uma visão geral como maneira de ver e “orienta um modelo de compreensão marginal e anônima de Minas Gerais, do Brasil e do mundo”, via palavra poética.

Todavia, na trilogia memorialística, Silviano interpreta uma rememoração com foco na busca de si, que remete ao passado do poeta. Embora o discurso da memória assuma feições do vivido, em *Boitempo* os signos concernentes à cidade de Itabira convidam ao pensamento, sobrepondo o âmbito particular. A partir de “um pensamento tramado na genealogia de si mesmo”¹¹², as imagens do poema fornecem um “ponto de ver” as tramas da história coletiva.

A interpretação de um discurso estritamente individual nos poemas da série *Boitempo* não leva em consideração que o processo de criação literária conjuga a existência de um sujeito histórico e de um sujeito textual que interpreta e reconstrói o passado. O poeta assume um olhar *a posteriori* dos rastros de uma memória individual imbricados às percepções de

¹⁰⁹ MIRANDA, 1998, p. 136.

¹¹⁰ SANTIAGO, 2006, p. 36.

¹¹¹ ANDRADE, “A palavra e a terra”, *Lição de coisas*, 1973, p. 325.

¹¹² SAID, 2007, p. 146.

elementos sociais do tempo da escrita, em um jogo entre o factual e o ficcional. Como afirma Leonor Arfuch: “Não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivida e a totalidade artística.”¹¹³ A construção narrativa no texto autobiográfico pressupõe uma estratégia ficcional de representação de si, distinta de uma reprodução fiel dos fatos vividos.

¹¹³ ARFUCH, 2010, p. 55.

3

QUADROS

ITABIRANOS

3 QUADROS ITABIRANOS

Uma rua começa em Itabira,
que vai dar em qualquer ponto da terra.

Carlos Drummond de Andrade

3.1 Os quadros de Baudelaire

Em *O pintor da vida moderna*, o crítico de arte Charles Baudelaire empreende uma análise referente aos desenhos de Constantin Guys, que pintou cenas da vida parisiense do século XIX¹¹⁴. O texto assume elevada importância pelo significado emblemático que representa em relação à concepção do belo e aos padrões de valor artístico preestabelecidos, nos quais a Antiguidade clássica ocupava lugar de referência com seu conceito de eternidade e imutabilidade. Baudelaire aborda a estética moderna fundamentando-se sob um novo prisma, o que configura um novo conceito que chama de modernidade. O caráter inovador dos seus apontamentos se refere à transitoriedade da beleza, ou seja, reconhecer o que há de belo no tempo presente, consciente da fugacidade daquilo que representa, porém percebendo o seu valor naquele contexto histórico. A sua “teoria racional e histórica do belo” contrapõe-se à ideia de “teoria do belo único e absoluto”, sem se opor, com isso, à beleza antiga, já que ela se faz presente na modernidade como forma de seu devir. Nesse pressuposto, compete ao artista reconhecer o que há de belo e passível de destruição em sua época e apreendê-lo em sua obra, permitindo, assim, que o belo sobreviva.

Por outro lado, ao se identificar com o novo e evanescente, a modernidade poderá se direcionar por aquilo que se autoconsume, o que engendrou reflexões na estética moderna sobre a tensão entre o histórico e o eterno. Diante da ininterrupta busca pelo novo, que rapidamente se torna velho, a alienação da vida urbana compromete a experiência estabelecida pela rememoração, compreendida por Baudelaire como a conjunção do reencontro do passado com o presente. Esse reencontro de temporalidades distintas no distanciamento e na descontinuidade produz uma diferença, entendida por Baudelaire como transitoriedade.

Essa configuração que assume a modernidade aparece não somente na crítica, mas também na poesia baudelaireana. Pelo olhar do *flâneur* de Charles Baudelaire, emergem imagens da sociedade moderna de Paris, no conjunto de poemas “Quadros parisienses”, que integra a obra *As flores do mal*, publicada em 1857. A passagem da modernidade, vinculada à

¹¹⁴ BAUDELAIRE, 2010.

Revolução Francesa e à industrialização inglesa, reconfigurou as feições da cidade-luz na administração de Georges-Eugène Haussmann, que transformou o perfil da cidade com a construção de amplas avenidas, praças e prédios singulares.

Segundo Barbara Freitag¹¹⁵, o projeto político e urbanístico idealizado pelo imperador Napoleão III “figurava o modelo de uma cidade de circulação sem obstáculos”. Apesar da proposta de concretizar obras de infraestrutura de base (água, esgoto, gás, luz), as reformas foram consideradas como “embelezamento estratégico”, já que a modificação arquitetônica das construções e a criação de bulevares visavam dificultar as insurreições de populares em barricadas e, ao mesmo tempo, favoreceria o deslocamento das tropas de combate aos movimentos revolucionários.

O movimento que conferia à capital francesa uma roupagem de metrópole moderna permitia, temporariamente, o convívio entre o velho e o novo que, apreendido pela sensibilidade baudelairiana, foi configurado como crítica ao caráter transitório da modernidade. As ruínas surgidas durante o processo das reformas apresentavam a passagem do tempo e despertavam no poeta a sensação de fragilidade e de efemeridade da reurbanização, na qual o que é antigo é substituído quando se torna velho. Concomitantemente, ocorria uma interpenetração, já que tudo que se relaciona ao novo também se relaciona ao velho, afinal, é a partir da antiguidade que se constrói a modernidade.

De acordo com Gilda Szklo¹¹⁶, a passagem para a modernidade provoca resistência, “engendra uma nostalgia do Ser ante os mitos civilização e progresso, uma visão crítica que se tornará a força principal da reação intelectual contra a modernidade”. Para a autora, a “nostalgia do Ser que contesta o triunfo da racionalidade modernizante está na história das origens do pensamento romântico alemão” e assumirá, com frequência, uma crítica antimodernista, referindo-se aos filósofos da Escola de Frankfurt da primeira metade do século XX, que tem em Walter Benjamin um de seus grandes representantes:

Nas Passagens, de Walter Benjamin, as imagens do sonho e do desejo aparecem repetidamente. O capitalismo, em geral, é assimilado ao sonho. “O capitalismo, foi um fenômeno da natureza que trouxe para a Europa um novo sono, povoado de sonhos, provocando a reativação das forças míticas”. Nos *Quadros Parisienses*, vem à tona a inquietação de Baudelaire na sua incursão ao século XIX, aos primórdios do capitalismo da França, ao espetáculo da sociedade industrial – a *Belle-Époque*, o apogeu do segundo Império, com seu luxo, elegância e a sua frivolidade – que traduzia em Paris

¹¹⁵ FREITAG, 2006.

¹¹⁶ SZKLO, 1995.

por uma série de obras gigantescas que faziam da cidade a capital do século XIX¹¹⁷.

De modo quase consensual, entende-se que a leitura da obra baudelairiana implica o conhecimento da sua interpretação dada por Walter Benjamin. Afinal, o filósofo consegue oferecer novos contornos à produção poética, ao desenvolver o seu próprio pensamento referente aos sintomas da nova organização técnica e social advinda da modernidade. Em obras como *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, bem como em *Passagens*, Benjamin articula à obra de Baudelaire uma análise sociopolítica e cultural relacionada ao caráter totalizante do capitalismo.

De acordo com Walter Benjamin, o processo de produção capitalista e o tempo reificado submetem o sujeito moderno a uma experiência fragmentada, distancia os seres humanos entre si e os coloca em contato com a máquina, enfraquecendo a transmissão das tradições de uma coletividade que reelabora o passado. O crítico aponta a capacidade da imaginação poética em recriar a realidade e reconstituí-la em imagens fantasmagóricas e irrealis que conseguem romper o distanciamento e despertar o mundo interior, numa espécie de refúgio às forças míticas.

Benjamin elabora uma análise na qual associa a criação poética de Baudelaire à de uma experiência lírica capaz de interromper a temporalidade contínua e processual submetida pela modernidade. Para o filósofo, por meio de sua estrutura poética, o poeta de *As flores do mal* viabilizaria um mecanismo de defesa dos apelos incessantes de imagens produzidas pela vida moderna, possibilitando uma súbita emersão do passado no tempo presente, ou seja, da antiguidade na modernidade.

A reflexão que Baudelaire faz do *flâneur* é apropriada e ampliada pelo discurso crítico de Benjamin para abordar a reflexão acerca da mercadoria. Em uma de suas diversas elaborações, Walter Benjamin associa o caminhante que circula pelas ruas de Paris à mobilidade da mercadoria que fascina os passantes no espírito da cidade moderna. O perfil anônimo do *flâneur* é atribuído à impessoalidade da mercadoria, que se encontra exposta para se adequar a qualquer que seja seu eventual comprador.

Em suas abordagens, Walter Benjamin faz diversos desdobramentos relacionados à poesia de Baudelaire como forma de crítica à problemática concernente à experiência e à memória, reflexo das transformações da modernidade. Seu discurso também assume um viés econômico e político, alinhado a uma concepção marxista, cuja retórica se respalda no caráter opressivo do capitalismo na vida moderna.

¹¹⁷ SZKLO, 1995, p. 33.

3.2 Memória, modernidade e criação poética

Para Szklo, Baudelaire seria uma espécie de “cronista de seu tempo, um analista impiedoso da burguesia”¹¹⁸. Ainda que distanciados por contextos diversos de tempo e espaço, a autora reconhece e aponta afinidades entre Baudelaire e Drummond. Para ela, um mesmo tema preocupava Baudelaire e Drummond: “a filosofia do progresso na sociedade capitalista”.

Esse pensamento acerca da estética drummondiana sobre a influência das transformações advindas da modernidade, bem como sobre a tensão entre o rural e o urbano, caracterizada pelo pensamento crítico acerca das questões do mundo sociocultural, converge com a leitura estabelecida por José Guilherme Merquior¹¹⁹, inclusive já abordada neste estudo, quando ele aponta que o percurso traçado pelo poeta coincide com o processo histórico de desenvolvimento nacional. As cidades experimentaram profundas transformações de sua condição rural e incorporaram a noção de modernidade, por meio da produção industrial e da urbanização. Merquior observa que o itabirano deixa a província e dirige-se aos centros urbanos do país, nos quais são delineadas novas experiências no âmbito social e artístico que refletem em sua produção literária.

Assim como Baudelaire, Drummond apresenta-se caminhante pelas ruas, sensível ao cotidiano da cidade, extraindo poeticidade de elementos aparentemente triviais, de pequenos eventos ou de temas que não são afins à tradição poética. Seu olhar se volta ao homem comum, à mulher que aparece não idealizada, ao trabalhador, contemplando em sua obra, por meio de imagens poéticas, questões artísticas, políticas e socioculturais.

A tensão entre o sujeito e o mundo impõe ao poeta uma oscilação inquietante entre a agonia de sua impotência na transformação da realidade e a participação nessa luta, já que “em Drummond, a politização da poesia não resulta de mero voluntarismo ou boas intenções: é uma necessidade vital do próprio modo de organização interna da sua poética”¹²⁰. Ele assume um compromisso subjetivo com “o tempo presente, os homens presentes, a vida presente” e, de maneira crítica e reflexiva, faz uma leitura de nossa história contemporânea, entre a sedução do novo e o excludente processo de modernização do país, que amplia as desigualdades sociais.

A relevância dispensada à temática da nação na obra do poeta pode ser respaldada nas correspondências trocadas entre Mário de Andrade e o jovem Drummond, recolhidas e

¹¹⁸ SZKLO, 1995, p. 12.

¹¹⁹ MERQUIOR, 1976.

¹²⁰ ALCIDES, 2002, p. 37.

publicadas em *A lição do amigo* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1982) e, posteriormente, em *Carlos e Mário* (Rio de Janeiro, Bem-te-vi, 2002). As cartas expõem um diálogo que se reduz, conforme “brutal tentativa de síntese” de Alcides Villaça, a três grandes temas fundamentais articulados: o do *eu*, o do Brasil e o da literatura. Apesar do contraste de personalidade entre os amigos, o crítico reconhece um diálogo harmônico, pautado em uma argumentação sincera, na qual “o personalismo responsável e irredutível de Mário acusa todos os ‘sequestros’ que impedem o amigo de algum empenho construtivo”. Segundo Villaça:

O Brasil – centro da paixão problemática, mas inamovível nos projetos e nas realizações de Mário – era para o jovem Drummond um brejo insalubre, que convinha sobrevoar espiritualmente, rumo à Europa. Não tarda, porém, que o criador de Macunaíma transforme as razões de expatriação do amigo em pontos de interrogação, conquistando-o não para o nacionalismo, mas para a investigação dessas problemáticas raízes nossas que, volta e meia, paradoxalmente, se alçam de um desterro consolador. Na trajetória da poesia de Drummond, essa busca traça uma polaridade que aqui, e ali, se apresenta como desejo de chão, de origem, de enraizamento, seja para enfrentar um compromisso histórico, seja para dar fé da condição de uma aporia. Há presença de Mário naquela polaridade.¹²¹

A barreira do ceticismo drummondiano e o seu “individualismo culposos”, a partir da influência de Mário de Andrade, são instigados a uma reflexão e a um posicionamento perante o mundo e a história do país. Como um movimento em espiral, sua produção literária, isenta de uma postura nacionalista e composta em diferentes tons, ocupa-se das questões humanas, dos seus dilemas pessoais e de uma coletividade no fluir do tempo.

Desde as primeiras obras, “as retinas fatigadas” já assinalavam o desgaste de um sujeito em confronto com a lógica do mundo. A tensão que atravessa a sua produção lírica, em um movimento contínuo de um *eu* fragmentado, constitui a busca de sua totalidade, ao mesmo tempo que o texto funciona como pretexto para expressar a alma inquieta do sujeito que avalia um contexto marcado pelas desigualdades sociais.

Na série *Boitempo*, é possível fazer uma leitura na qual as “inquietudes”, tal como observadas por Antonio Candido no jovem poeta, também se manifestam no escritor maduro, ainda que configuradas na dissimulação autobiográfica. Essas inquietudes se revelam na repetição de elementos presentes ao longo de sua criação literária, como traços estéticos que se movimentam e retornam na diferença¹²².

Nos diferentes movimentos de sua obra, até mesmo na “guinada classicizante” de *Claro enigma*, cuja epígrafe toma de empréstimo a frase de Paul Valéry, “os acontecimentos

¹²¹ VILLAÇA, 2006, p. 131.

¹²² DELEUZE, 1998.

me entendiam”, persiste uma particularidade drummondiana: o poeta “cismado” que reflete a sua relação com o mundo e com a família. Na análise de seu fazer poético, o sujeito *gauche*¹²³ persiste no “deserdado”¹²⁴, bem como no “herdeiro triste de um poder antigo”¹²⁵. O poeta, enquanto um ser que vive no tempo, experimenta uma mudança qualitativa dos instantes, ao promover, nas diferentes obras, nova guinada em sua estética, mas conservando o que constitui sua essencialidade. Na série memorialística, para assumir o seu compromisso com a reflexão sobre o “tempo presente”, recolhe os estilhaços do passado e os recompõe no jogo entre “o vivido e o inventado”, reconstituindo a sua própria história, a história de uma província e paralelamente a história da nação.

A partir da formulação de Gilda Szкло, para quem “a cidade de Paris ensinou a Baudelaire uma secreta maneira de flunar e de pensar o século XIX”, esboça-se uma leitura crítica da obra *Boitempo*, na qual, pelo veio poético, as imagens da cidade de Itabira parecem fornecer um modo de ver e, mais importante, de ler a história moderna brasileira, ou seja, de como a cidade natal possibilitou ao poeta pensar a realidade e estabelecer relações com o tempo presente da nação.

O pensamento crítico-filosófico pós-estruturalista do filósofo Jacques Derrida pode aqui oferecer uma grande contribuição à medida que salienta a possibilidade de criar sentidos que se renovam a cada leitura, através dos tempos. O filósofo recorre à dissimulação constitutiva de todo o texto e afirma que compete ao leitor um olhar minucioso, capaz de perscrutar as diversas possibilidades que muitas vezes não se encontram explícitas. Silviano Santiago, no viés desse pensamento, comenta:

Tanto o texto poético quanto o texto crítico são produtos híbridos e inventivos, contaminados aqui e ali por diversos enxertos (mais ou menos visíveis quando aspeados, e menos no segundo caso, quando escamoteados) que indicam novos caminhos, novas cores e perfumes para a floração¹²⁶.

Nesse sentido, na trilogia *Boitempo*, a dimensão autobiográfica estaria assumindo uma contaminação da perspectiva de um sujeito histórico que se configura com o texto presente e estabelece conexão entre o público e o privado. A história pessoal do sujeito se funde à dimensão sociológica da província que se comunica com a história da nação. Inserido em um contexto social, ao abordar no discurso poético a sua história particular, incorpora a família, o meio sociopolítico e as tramas da história. Esse jogo reforça a concepção em que “a

¹²³ ANDRADE, “Poema de sete faces”, *Alguma poesia*, 1973, p. 53.

¹²⁴ ANDRADE, “Os bens e o sangue”, *Claro enigma*, 1973, p. 260.

¹²⁵ ANDRADE, “O viajante pedestre”, *Boitempo III*, 1979, p. 40.

¹²⁶ SANTIAGO, 1976, p. 28.

autobiografia passa a ser uma heterobiografia”, que formata a trajetória de um sujeito e de uma coletividade.

Ao partir de uma das formulações presente nos estudos culturais voltados ao cenário latino-americano, segundo a qual a “verdade” da nação está em suas franjas, distante da perspectiva dos grandes centros, nos confins do interior mineiro, os “quadros itabiranos” apresentados nos textos memorialísticos de *Boitempo* possibilitam o reconhecimento do Brasil, pelas suas bordas. Com base nesse pressuposto, as imagens poéticas que Drummond constrói a partir da autobiografia, dos personagens locais e dos elementos do cotidiano na cidadezinha torna-se possível interpretar que eles remetem e expressam a fisionomia do país em uma dimensão histórica, política e social, constituída ao longo do tempo.

3.3 Um tempo antes do tempo de relógio

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

Na seção “Fazenda dos 12 vinténs ou do Pontal e terras em redor”, do livro *Boitempo III*, encontra-se o poema “Inscrições rupestres no Carmo”:

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

de ouro, gado, café, recobre a terra
 devolvida a seus donos naturais.
 Não o boi: o tapir, nem o sitiante
 nem porteira-limite nem papéis
 marcando posse, prazo, juro, herança.
 É um tempo antes do tempo de relógio,
 e tudo se recusa a ser História
 e a derivar em provas escolares.
 Lá vou eu, carregando minha pedra,
 meu lápis, minha turva tabuada,
 rumo à aula de insípidos ditados,
 cismando nesses mágicos desenhos
 que bem desenharia, fosse índio.¹²⁷

No poema de única estrofe e versos cuja regularidade incerta namora o decassílabo, o sujeito-do-poema evoca um tempo remoto, que surge das “ruínas” em forma de desenhos “tão antigos que nenhum bisavô os viu traçar”. Embora “indecifráveis”, manifestam-se, apresentam suas marcas, falam de si com “esse abafado canto das origens”, um canto de quem veio primeiro, mas, no entanto, foi oprimido, sufocado, dominado por aqueles que hoje lhe são indiferentes e incapazes de compreendê-los.

O sujeito, em seguida, começa a imaginar que à noite esse mundo desaparecido “se destaca da laje fria” e cria vida. Surgem, então, imagens poéticas nas quais os indígenas e os mitos do passado “espalham-se no campo”, livres para celebrar sua cultura, seus ritos, a colheita e a tradição. O mergulho ao passado revela os seres em perfeita comunhão, em uma vida sem o jugo da civilização e do progresso.

Cada linha desdobra-se: arabescos
 sonoros, e uma festa como nunca
 mais se veria em gleba conquistada
 por meus antepassados cobiçosos
 de ouro, gado, café, recobre a terra
 devolvida a seus donos naturais.
 Não o boi: o tapir, nem o sitiante
 Nem porteira-limite nem papéis
 Marcando posse, prazo, juro, herança.

Há, agora, uma comparação entre a terra de festa e os “arabescos sonoros,” com a mesma terra, *a posteriori*, referida como “gleba”, terra para fins de agricultura ou mineração, conquistada por seus “antepassados cobiçosos”. A terra apossada por seus ascendentes tornou-se objeto de interesses materiais, “ouro, gado, café”, e, ao vê-la devolvida, de maneira imaginária, a seus donos naturais, ocorre uma mudança de perspectiva nessa relação: com seu

¹²⁷ ANDRADE, “Inscrições rupestres no Carmo”, *Boitempo III*, 1979, p.15.

povo originário, desaparece o boi para dar lugar à anta, símbolo não carnívoro, de abertura de caminhos. O indígena vivia em uma dimensão social coletiva ausente de burocracias relacionadas ao direito de propriedade, sendo, portanto, desnecessária a existência de porteiras, certidões de posse, inventários, entre outros elementos do universo capitalista.

É um tempo antes do relógio,
e tudo se recusa a ser História
e a derivar em provas escolares.
Lá vou eu, carregando minha pedra,
meu lápis, minha turva tabuada,
rumo à aula de insípidos ditados,
cismando nesses mágicos desenhos
que bem desenharia fosse índio.

O menino do poema segue o seu caminho para escola levando seus materiais escolares e também “carregando” a “pedra” que povoa sua imaginação. Contudo, para a instituição sistematizada que valoriza o que é “insípido” e “turvo”, a pedra remete a um tempo que “recusa a ser História”, uma vez que se trata de um tempo “antes do tempo de relógio”, privado da lógica capitalista na qual *time is money*.

A história de Itabira, imbricada à do Brasil como um todo, revela a percepção de uma humanidade tomada pela concepção da falta: sem fé, sem lei, sem rei, ou seja, assim como no “Descobrimento” do Brasil, em que os colonizadores portugueses dominaram um território sem a fé do Velho Mundo, sem o Estado do Velho Mundo e sem uma suposta chefia¹²⁸, foi perfeitamente natural o processo no qual “a gleba” foi “conquistada” na região de Itabira, já sob o reinado da coroa portuguesa, agora na figura dos bandeirantes que adentravam o país interessados no ouro. A região de Itabira era habitada por seus “donos naturais”, mas na ausência do “sitiente”, da “porteira-limite”, dos “papéis marcando posse, prazo, juro, herança”, foi legitimada a ideia de “conquista” da terra.

De acordo com o histórico de Itabira certificado pela Câmara Municipal, o ano oficial de constituição do povoado foi o de 1720, com a chegada da expedição dos irmãos bandeirantes paulistas Farias de Albernaz, que avistaram um pico ao longe, enquanto mineravam onde hoje se localiza a cidade de Itambé do Mato Dentro e seguiram, então, em sua direção, até chegar à serra que recebeu o nome Cauê, palavra do dialeto africano que significa irmãos. Porém, como atesta o trecho a seguir, já havia registro do conhecimento do lugar:

¹²⁸ SCHWARCZ; STARLING, 2015.

[...] Descobriram-se, em 1698, as Minas Gerais (*sic*) as do Ouro Preto, as do Morro, as do Ouro Branco, as de São Bartolomeu, Ribeirão do Carmo, Itacolomi, Itatiaia, Itabira...”, escreve Rocha Pita, em sua *História da América Portuguesa*, citada por Francisco Inácio Ferreira, em seu *Dicionário Geográfico das Minas do Brasil*, edição 1885.

Os irmãos Albernaz começaram a explorar os córregos recolhendo o ouro de aluvião, por certo tempo, e, diante da abundância do metal precioso, decidiram transferir seus escravos e colonos para o local. Atraídas pela fama de abundância de ouro, a partir de 1737, outras famílias vieram para o local, formando “pequenos núcleos esparsos pelas margens dos córregos”. Assim, as famílias passaram a constituir um povoado:

Essas famílias assumiram a posição de orientadoras da população, agora unificada, mas ainda em sobressalto com a presença de índios e malfeitores que de tempos em tempos atacavam o povoado. Esta situação teve fim com a chegada de um destacamento policial, chefiado pelo Capitão Francisco Procópio de Alvarenga Monteiro, que implantou ordem e tranquilidade. A povoação cresceu tanto que em 1827 foi elevada à categoria de arraial, pertencente à Vila Nova da Rainha (Caeté)¹²⁹.

Como se observa, visando à implantação da ordem e da tranquilidade no povoado, muitos índios foram dizimados na região deixando seus sinais nos restos de utensílios, armas, objetos de cerâmica, machados de pedra, clavas. “No atual distrito de Itabira, em local denominado Conquista, existe uma pedra, conhecida pela designação de Lapa, em que se veem desenhos indígenas” – a pedra citada no poema drummondiano.

No Brasil, a despeito da Lei sobre a Liberdade dos Gentios, de 1570, que limitaria a ação sobre os indígenas, a menção sobre a exceção dos casos de “guerra justa” respaldou as primeiras bandeiras entre 1580 e 1590, tendo maior destaque no período de 1620 e 1630, ao sul e sudoeste de São Paulo, onde, sob a alegação de “guerra justa”, muitos nativos foram dizimados:

O movimento atingiu seu ápice nas décadas de 1620 e 1630, quando, ao arrepio da lei e diante do protesto dos jesuítas, expedições bandeirantes quase pareciam grupos paramilitares, tal era seu tamanho e os recursos mobilizados. [...] Os bandeirantes ficaram tão conhecidos na historiografia nacional que sua imagem, devidamente alterada, seria usada pelos paulistas, no começo do século XX, como um símbolo do “espírito aventureiro e intrépido da região”. Seriam exaltadas, então, só suas benesses, e eles, descritos como destemidos exploradores do “perigoso sertão” e de suas riquezas minerais. Já a violência inerente à atividade bem como a empresa de aprisionamento de indígenas, permaneceria esquecida. O fato é que o círculo vicioso montado nos idos do século XVI e XVII era dos mais perversos: a escassez de mão de obra nativa levava à intensificação e

¹²⁹ Disponível em: <<http://www.itabira.cam.mg.gov.br/detalhe-da-materia/info/historico-de-itabira/5865>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

interiorização de expedições, que faziam novos escravos e expunham as populações indígenas a grande mortandade, por conta tanto das armas como das epidemias¹³⁰.

De acordo com Lilia Schwarcz e Heloisa Starling, na historiografia brasileira, a figura exaltada dos bandeirantes criada pelos paulistas no intuito de atribuir-lhes características admiráveis como a de exploradores corajosos do sertão e das riquezas naturais, não revelava sua outra dimensão, a saber, a de responsáveis por caçar escravos fugidos e aprisionar a população indígena.

Considerando a história recente do país, na década de 1960, com a criação da Primeira Reserva Indígena Brasileira, no Parque do Xingu, e da Fundação Nacional dos Índios (FUNAI), houve grandes avanços na conquista desses povos, como a demarcação de terras, manutenção de tradições e o surgimento de associações que buscam melhorias nas áreas de saúde, educação e meio ambiente. Contudo, a história trataria de revisitar momentos de dor e pavor contra as populações indígenas, na égide da mesma matriz de ocupação territorial:

Mas nada se compara aos crimes cometidos pela ditadura contra as populações indígenas. [...] O resultado é estarrecedor: matança de tribos inteiras, torturas e toda sorte de crueldades foram cometidas contra indígenas brasileiros por proprietários de terras e por agentes do Estado [...] Os índios estavam posicionados entre os militares e a realização do projeto estratégico de ocupação do território brasileiro concebido pelo Ipes e pela ESG, e pagaram um preço alto demais por isso¹³¹.

O documento de denúncia sobre essa violência colossal, o Relatório Figueiredo, foi produzido em 1967, pelo próprio Estado. Após ficar desaparecido por 44 anos, sob a alegação oficial de que havia sido destruído em um incêndio, foi encontrado, em bom estado de conservação, em 2013. A multiplicidade de “antepassados cobiçosos” que persistem na “civilização” do tempo presente perpetua a história em que nativos são tratados como invasores estrangeiros na própria terra.

De acordo com o líder indígena e antropólogo Gersem Baniwa¹³², no propósito de intermediar as relações entre povos indígenas e a sociedade dos brancos, três diferentes tipos de agência, em períodos distintos, organizaram movimentos indígenas contemporâneos no Brasil: a FUNAI, que se mantém atuante desde a década de 1960 e foi reformulada para substituir o antigo Serviço de Proteção ao Índio; os Órgãos Não Governamentais, iniciados por volta de 1970, representados pela Igreja Católica, e as organizações civis oriundas das

¹³⁰ SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 47-48.

¹³¹ SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 463.

¹³² BANIWA, 2012.

academias (universidades); além de outras organizações desvinculadas ao estado que surgiram a partir de 1970, como a Operação Amazônia Nativa e o Centro de Trabalho Indigenista.

Contudo, o momento mais emblemático acerca das conquistas de direitos desses povos, certamente trata-se da promulgação da Constituição de 1988 que configura uma significativa inovação ao estabelecer a nova legislação indigenista: além do reconhecimento da capacidade civil dos indígenas, traduzida na superação da tutela, o Estado passa a declarar sua condição pluriétnica e multicultural, abandonando o pressuposto integracionista e assegurando os direitos territoriais e culturais desses povos.

A despeito de alguns avanços na área de políticas públicas e da influência na reafirmação da identidade dos povos indígenas, de acordo com Gersem Baniwa¹³³, as mudanças na lei ainda não se apresentam efetivas na prática, uma vez que ainda constam muitos desafios a serem superados para garantir os direitos estabelecidos. Segundo o líder, ainda são mantidas políticas tutelares pelo Estado, alinhadas à antiga concepção de “relativa incapacidade dos índios”, além da existência de medidas protelatórias como projetos de lei no Congresso que visam “reduzir ou anular direitos indígenas já conquistados”.

Conforme a observação de Alcida Rita Ramos, na contramão dos interesses do Estado brasileiro, o movimento pan-indígena no continente apoiou as lutas nacionais nos anos de 1970, aliado aos organismos internacionais, como a Organização dos Estados Americanos e a Organização das Nações Unidas, ocupando o ponto nevrálgico das conquistas políticas provenientes da Constituição de 1988. As iniciativas do movimento teriam adquirido foro internacional quando esses organismos “passaram a acolher as demandas indígenas por justiça étnica contra os desmandos dos Estados – Nações a que estão adstridos”¹³⁴.

Em convergência com essa observação, Deborah Duprat¹³⁵, então procuradora da República atuante na defesa das minorias do país, orienta-se por vias jurídica, política e filosófica em seu exercício de análise sobre o direito às diferenças no Estado nacional, que “passa a ser imperativo ético, inseparável ao direito ao respeito da pessoa humana”, assegurado pela Constituição.

Duprat recorre à filosofia do sujeito transcendental kantiana para fundamentar o conceito de identidade associada à indistinção entre *alter* e *ego*, no qual o outro na unidade assume uma extensão de mim mesmo, em um estado de pura consciência, compreendendo uma grande síntese homogeneizadora. Nessa perspectiva, o Estado-nação seria inspirado pelo

¹³³ BANIWA, 2012.

¹³⁴ RAMOS, 2012, p. 8.

¹³⁵ DUPRAT, 2012, p. 228.

racionalismo construtor kantiano, sendo o conceito de nação constituído nos pressupostos da Revolução Francesa, que tem como um de seus fundamentos “uma identidade cultural e integradora, fundada numa continuidade biológica de relação de sangue, numa abrangência espacial de território, e em comunidade linguística”. A concepção de soberania teria legitimado a ideia de identidade da nação, ao naturalizar a compreensão de uma simbologia cultural de identidade de um povo “com caráter próprio, procedência, história e linguagens comuns”¹³⁶.

Em contraponto à concepção kantiana fundamentada na síntese de homogeneidade, Duprat se vale da filosofia de Nietzsche, seguida pelos filósofos contemporâneos Michel Foucault, Heidegger, Adorno e Jacques Derrida, segundo a qual a concepção de unidade na associação de elementos ignora as identidades específicas. Nessa perspectiva, a ideia originária de nação é desconstruída por considerar a fragmentação, a descontinuidade e a multiplicidade, já que:

[...] as nações, postas como modos naturais ou divinos de classificar os homens, como destino político [...] inerente, são um mito; o nacionalismo, que às vezes toma culturas preexistentes e as transforma em nações, algumas vezes as inventa e frequentemente oblitera as culturas preexistentes: isto é uma realidade¹³⁷.

A narrativa de uma identidade nacional exclui ou oculta diferenças multiculturais, ao mesmo tempo que eleger a sua representatividade na hegemonia de um grupo. Duprat observa que esse esquema imaginário acaba por legitimar na prática a concepção de superioridade de classe, de etnia, de gênero, imbricada inclusive em antigos fundamentos do Direito que atuam mediante classificações binárias, nas quais determinadas características recebem o estatuto de positividade sobre as outras, o que pode ser observado por meio das lutas sociais das minorias as quais reivindicam a equalização na contemplação das políticas da diferença. Em convergência a essas formulações, o crítico indo-britânico Homi K. Bhabha observa:

Podemos começar questionando a metáfora progressista da coesão social moderna – muitos como um – compartilhada por teorias orgânicas do holismo da cultura e da comunidade e por teóricos que tratam gênero, classe ou raça como totalidades sociais que expressam experiências¹³⁸.

No lugar de uma pedagogia nacionalista de homogeneidade que reforça uma hegemonia cultural, Bhabha aponta um entre-lugar que desestabiliza o imaginário de identidade social e promove um espaço cultural híbrido. Nesse pressuposto, a partir de uma

¹³⁶ DUPRAT, 2012, p. 230.

¹³⁷ HOBSBAWN *apud* DUPRAT, 2012, p. 231.

¹³⁸ BHABHA, 1998, p. 203.

lógica das diferentes formas de identificação cultural, novas articulações identitárias se tornam possíveis ao inserirem a perspectiva do sujeito no âmbito social.

No panorama atual, a Declaração dos Direitos dos Povos Indígenas da Constituição Federal de 1988 contempla a pluriétnicidade e a multiculturalidade, previstas no direito internacional do qual o Brasil é signatário. Contudo, também se encontra assegurada a preexistente Declaração Universal dos Direitos Humanos, que desconsidera as especificidades étnicas. Essa circunstância engendrou um inevitável conflito quanto à interpretação da lei em situações específicas socioculturais, como a prática do infanticídio na comunidade indígena e a declaração universal do direito à vida, sem desconsiderar a existência de imaginações religiosas no âmbito das imaginações nacionais acerca da morte.

Deborah Duprat observa que, para garantir o pluralismo assegurado pela Constituição, torna-se necessário que o “operador do direito” interprete a norma a partir de seu contexto, ou seja, promova o direito de expressão do grupo, a fim de se inteirar de como se circunscreve o uso da norma no ambiente, pois “compreendido o contexto de uso revelado pelos próprios agentes e, a partir daí, o sentido da norma, só então será possível ao aplicador do direito decidir adequadamente”.¹³⁹

Nessa direção, ao discorrer sobre os estudos comparatistas, Wander Melo Miranda afirma que:

o resgate de objetos culturais diferenciados intervém na adição que busca totalizar, pela semelhança unificadora, os traços de identidade de uma cultura. O resultado de tal operação traduz-se na promoção de relações que formam um espaço de significação descentrada, aberto a modalidades residuais ou alternativas de atuação. Nesse caso, o elemento nacional ou macrorregional, enquanto traço de identidade literária, por exemplo, só adquire valor de referência quando respaldado pela heterogeneidade que o constitui e que o torna singular no conjunto das representações simbólicas em que se insere. Pensar estas últimas é, pois, considerar formas liminares de representação social e de práticas políticas, levando-se em conta a diversidade que as caracteriza e que só pode ser percebida com clareza do ponto de vista dos impasses e contradições que permeiam todo contingente cultural na contemporaneidade¹⁴⁰.

A abordagem conceitual contextualizada permite conhecer a pluriétnicidade e a multiculturalidade nacional como formas de representação social que redimensionam as práticas institucionalizadas. Para que essa diversidade seja assimilada, faz-se necessário o conflito de ideias, de percepções e de valores culturais que poderão orientar a desconstrução da hegemonia unificadora.

¹³⁹ DUPRAT, 2012, p. 235.

¹⁴⁰ MIRANDA, 2009, p. 34.

A despeito das iniciativas políticas estabelecidas pelo Estado na década de 1960, dos esforços empreendidos pelos movimentos sociais nacionais e internacionais, bem como da Constituição Federal de 1980 que assegura a legislação para os povos indígenas, os estudos expõem um resultado incipiente na prática e apontam desafios na interlocução de um discurso de projeção da cultura híbrida.

Na encenação presente em *Boitempo*, entre o vivido e o inventado, o poeta de formação modernista, ex-funcionário do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional, sugere, por meio dos quadros itabiranos, imagens provocadoras referentes à memória da nação que se comunicam com o tempo presente. As “Inscrições rupestres no Carmo” convidam para a reflexão referente às tramas da história e aos paradigmas socioculturais concernentes ao mito da identidade nacional. Nessa perspectiva, a memória da infância na província não consiste na simples rememoração de um sujeito empírico, mas no distanciamento do sujeito que se desdobra no ato poético ao reelaborar o passado, estabelecendo correspondências entre o individual e o coletivo, entre o passado e o presente, entre o velho e o novo. No jogo que aproxima o tempo pretérito ao presente, “faz-se, desfaz-se, faz-se / uma incorpórea face”¹⁴¹ e segue “no meio do caminho” “carregando sua pedra”. O mergulho no tempo remoto traz à superfície vestígios perdidos, objetos fragmentados de distintas formas e colorações, ao mesmo tempo que reflete sobre a essência da vida que se esvai com a gigantesca e urgente necessidade de posse, “que confisca o tempo / que confisca a vida”¹⁴².

3.4 Um clã, uma província, um país

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

Carlos Drummond de Andrade

Uma parte significativa das anotações do diário de Carlos Drummond de Andrade foi publicada, em 1985, no livro *O observador no escritório*. Na seleção criteriosa das narrativas pessoais do cotidiano, foram destruídas pelo autor algumas páginas consideradas, por ele, dispensáveis. Por se tratar “de natureza mais íntima”, os registros do diário de Drummond que dizem respeito à “Família e amigos” foram guardados em um envelope e confiados à Maria

¹⁴¹ ANDRADE, “(In) memória”, *Boitempo I*, 1973, p. 365.

¹⁴² ANDRADE, “A norma e o domingo”, *Boitempo III*, 1979, p. 93.

Julieta Drummond de Andrade. Competiu à filha do poeta a tarefa de guardiã das anotações que revelavam fatos ocorridos há décadas, bem como de um minucioso apanhado da genealogia do exímio arquivista que, “talvez motivado por algum sentimento de compromisso familiar, assumindo a responsabilidade de prolongar a memória”, quisesse resguardar aos descendentes seu patrimônio imaterial. Organizadas pelo neto Pedro Augusto Graña Drummond, com o título *Carlos Drummond de Andrade: uma forma de saudade*, as páginas inéditas do diário foram publicadas, em 2017, em uma edição comemorativa ao ano em que o poeta completaria 115 anos, tendo se passado 30 anos de sua morte.

Nas anotações as quais o poeta distinguiu, íntima e carinhosamente, com o título de “Papai”, consta o seguinte relato:

Meu bisavô morreu três anos antes da esposa (1870). Meu pai tinha então 10 anos e era uma criança doente e enfezada. Ninguém adivinharia nele o homem aprumado, saudável e poderoso que chegou a ser. Na dor de ver morrer o velho Paula Andrade, meu avô Elias lamentava-se: “Por que, em vez de meu pai, não morreu esse menino magricela, que tanto trabalho dá para criar?” Meu pai escutou essas palavras e guardou bem aberta a ferida. É admirável como conseguiu reagir e logrou ser o homem duro que meu próprio avô chegou a estimar e respeitar. (Reminiscências de meu tio Elias, recolhidas na última quinta-feira, na Faculdade de Odontologia.)¹⁴³

Curiosamente, o registro do diário de Drummond dialoga com o poema de *Boitempo*

II:

Silêncio. Morreu o Comendador.
 Merecia ser eterno
 com seu poder, seu gado, suas minas,
 seu dinheiro na burra.
 Então morre – silêncio – o Comendador
 e não desabam as montanhas
 e o mundo, já vazio, não acaba?
 Injusto ele morrer – o filho exclama.
 Por que, em seu lugar,
 O Senhor não chamou seu netinho enfezado,
 esse menino aí, fracote, feio?

O menino ouve e come estas palavras,
 assimila-as no sangue, e cresce e é forte
 e poderoso mais que o Comendador.
 Nasce-lhe por sua vez um filhinho enfezado
 mas este
 cresce sem maldição, fica por isso mesmo.

¹⁴³ ANDRADE, 2017, p. 31, 32. Anotação em janeiro de 1947 sobre “Notas antigas”, referentes ao pai e ao avô Elias.

Nem sempre o Senhor chama. Ele às vezes esquece¹⁴⁴.

Era, de fato, muito difícil para o avô de Drummond, o Capitão Elias (título militar adquirido por pessoas poderosas e influentes da época), prever que o improvável acontecesse: seu filho, Carlos de Paula Andrade, o menino “fracote e feio”, cresceu forte e se tornou um respeitado coronel de Itabira. O comentário feito na ocasião, em decorrência da perda do pai, pode causar muita estranheza nos dias atuais, porém era compreensível no contexto da época, em que o alto índice de mortalidade infantil já era algo naturalizado nas cidadezinhas interioranas, com poucos recursos.

De acordo com o médico itabirano, Clóvis Alvim:

Poucos meninos conseguiam sobreviver, chegar à vida adulta. A morte rondava os lares e ceifava impiedosamente os rebentos mais jovens, de uma maneira devastadora. Coisas de país subdesenvolvido. Crianças mortas de fome, de subnutrição, por carências de proteínas, de vitaminas ou de sais minerais. A gastroenterite campeava solta. Dias antes parecia saudável o menino, brincando à porta de casa. De repente, a desidratação e a morte. Os olhos perdidos no fundo das órbitas, braços e pernas em caniço; os ossos furando a pele ressequida. Não tinham estes anjinhos a cor rosada, o viço e a graça dos anjos da Renascença, vistos nas paredes das igrejas ou reproduzidos em estampas coloridas. Lembravam mais figuras de Portinari, flageladas pela miséria¹⁴⁵.

Doenças comuns e relativamente simples nos dias atuais, causadas por vírus ou bactérias, e que são resolvidas em um curto espaço de tempo, foram, no passado, responsáveis pela letalidade infantil, principalmente nas cidades interioranas do país. Adquiridas, muitas vezes, por medidas inadequadas de higiene, eram muito facilmente propagadas e, na ausência de um tratamento específico, traziam como consequência um alto índice de mortalidade dos “anjinhos”, encenada nas imagens de poemas de *Boitempo* como “Os chamados” e “O preparado”¹⁴⁶.

A figura do Comendador Francisco de Paula Andrade constituía grande representatividade na sociedade patriarcal da província. O fazendeiro foi o primeiro agricultor a plantar e cultivar café na região e, tendo recebido a concessão da sesmaria junto ao Ribeirão do Cubas, foi-lhe permitido deixar um considerável patrimônio aos seus herdeiros.

No ensaio de Domingos Gonzalez Cruz, o próprio Drummond relata que, além dos Andrade, outras quatro famílias detinham o poder político, econômico e social naquele lugar:

¹⁴⁴ ANDRADE, “Crônica de gerações”, *Boitempo II*, 2006, p. 52.

¹⁴⁵ ALVIM, 1980, p. 26.

¹⁴⁶ ANDRADE, *Boitempo I*, 1973, p. 388.

Havia outras famílias, no município, igualmente importantes, donas de terras, de gado e de tropa, e até de fábricas de tecidos (duas). Os Lage, os Martins da Costa, os Guerra, os Camilo de Oliveira situavam-se em plano igual. Lembre-se ainda que toda essa gente era mais ou menos aparentada, e assim a importância de uma correspondia à importância das outras¹⁴⁷.

A união conjugal entre pessoas das mesmas famílias aumentava a dimensão dos domínios territoriais, bem como a concentração de poder naquele grupo. Tais fatores retratam o que ocorreu de maneira ampla, desde a colônia, no Brasil, um sistema herdado da estrutura portuguesa que constituiu um decisivo papel na configuração da sociedade. A partir das ideias do sociólogo alemão Max Weber, o sociólogo e jurista Raymundo Faoro interpreta o legado patrimonialista na formação político-econômica do Brasil:

A comunidade política conduz, comanda, supervisiona os negócios, como negócios privados seus, na origem, como negócios públicos depois, em linhas que se demarcam gradualmente [...] Dessa realidade se projeta, em florescimento natural, a forma de poder, institucionalizada num tipo de domínio: o patrimonialismo, cuja legitimidade assenta no tradicionalismo – assim é porque sempre foi¹⁴⁸.

Na análise de Raymundo Faoro houve, ao longo dos séculos, um estamento burocrático de domínio político no país, aliado ao Estado patrimonial português. Nesse sentido, os quadros administrativos se mantinham no poder e constituíam a dominação política baseados em seu interesse pessoal, ou seja, o que pertencia à esfera pública era tratado como pertencente aos donos do poder. Dessa forma, segundo Faoro, a condução da sociedade pertencia a essa camada de prestígio, honra social e características conservadoras que se manteve no exercício do poder até, aproximadamente, a década de 1930.

Vale notar que a obsessão pela figura paterna na obra drummondiana estabelece correspondência com o poder patriarcal e, nesse sentido, os desajustes da vida pessoal ganham outra dimensão. Na análise dessa poética, Silviano Santiago¹⁴⁹ associa a figura do Pai ao registro simbólico da Lei. Para o crítico, a constituição de uma autoridade controladora cuja “sombra se projeta sobre o ser inteiro”¹⁵⁰ da criança se estende aos elementos simbólicos como o escritório em que “a mesa do Velho é tabernáculo da lei / indevassável à curiosidade menina”¹⁵¹ e, ao mesmo tempo, apresenta-se indispensável à inserção da criança ao conjunto de valores familiares fundamentais a sua função social, enquanto parte desse clã que exercia grande influência política na província.

¹⁴⁷ CRUZ, 2000.

¹⁴⁸ BUCCI, 2016.

¹⁴⁹ SANTIAGO, 1976.

¹⁵⁰ ANDRADE, “Perguntas”, *Claro enigma*, 1973, p. 265.

¹⁵¹ ANDRADE, “Escritório”, *Boitempo II*, 2006, p. 104.

Na encenação dos versos do poema *Crônica de gerações*: “Nasce-lhe por sua vez um filhinho enfezado / mas este / cresce sem maldição, fica por isso mesmo”, o “real representado”¹⁵² se configura como dissimulação textual e faz alusão ao “real empírico”, com ênfase à inadequação do menino aos padrões de referência da aristocracia rural de influência social e política de que fazia parte, no início do século passado. Na arquitetura textual é abordado o seu desajuste à vida fazendeira e aos preceitos de sua genealogia. O poeta lida esteticamente com o engendramento de uma relação filial fundamentada no amor e no respeito, respaldada em poemas que evocam momentos de cumplicidade, como nos versos em que a criança retira a bota do pai: “Privilégio de filho / é ser chamado a fazer força / para descalçá-la, e a força é tanta / que caio de costas com a bota nas mãos / e rio, rio de me ver enlameado”¹⁵³, bem como na relação de tensão e culpa pela “mão que não quis beijar”¹⁵⁴ do patriarca que construía “casas de silêncio”¹⁵⁵. O discurso poético drummondiano é constituído, segundo o crítico, como a representação de diálogo e interpretação de seu próprio drama, ou seja, “o texto poético passa a ser a busca circular e envolvente de dar significado ao que, de antemão, se declara mudo”¹⁵⁶. Na impossibilidade do diálogo, o poeta se reveste de uma “máscara” que o torna independente para “desvendar o segredo” da família e falar com quem pouco falava, por meio da escrita, assumindo a sua voz.

Silviano Santiago, ao fazer a análise desse “romance familiar”, procura se valer não apenas da psicanálise de Sigmund Freud, mas, também, da imagem especular lacaniana: o crítico interpreta a busca da própria identidade da criança no ato de recompor sua imagem ao criar a figura do Robinson Crusóe, que o constitui desfragmentado. A identificação com o mundo da leitura bem como a predominância de seu individualismo empreendem a criação de um espaço particular de constituição do ser: “Eu, sozinho, entre mangueiras”¹⁵⁷. A referência à autoridade do “Pai que se escreve sempre com P grande / em letras de respeito e de tremor”¹⁵⁸ expressa um distanciamento na convivência com o menino que busca sua liberdade diante da “tábua da lei mineira” e da herança de sua responsabilidade na tradição da família.

Para Silviano Santiago, na série *Boitempo* o poeta estaria regressando da ilha da liberdade constituída para si, para ocupar o seu lugar que estava vazio “no País dos

¹⁵² SANTIAGO, 1976, p. 83.

¹⁵³ ANDRADE, “Bota”, *Boitempo II*, 2006, p. 76.

¹⁵⁴ ANDRADE, “Viagem na família”, *José*, 1973, p. 132.

¹⁵⁵ ANDRADE, “Encontro”, *Claro enigma*, 1973, p. 266.

¹⁵⁶ SANTIAGO, 1976, p. 95.

¹⁵⁷ ANDRADE, “Infância”, *Alguma poesia*, 1973, p. 53.

¹⁵⁸ ANDRADE, “Distinção”, *Boitempo II*, 2006, p. 171.

Andrades”, que “sendo o seu não sabia que o era”¹⁵⁹. Com o passar dos anos e a oportunidade de vivenciar diferentes experiências, haveria uma nova interpretação dos fatos passados na qual reconheceria “o velho” que nele existe¹⁶⁰, assumindo, assim, a “identidade do sangue” que “age como cadeia”¹⁶¹. Nessa perspectiva, “obedecendo, pois à ordem da autoridade familiar, é que o filho vai adquirir, por seu turno, a autoridade para que ele próprio deixe falar a si no outro que lhe sucederá, - se ele vier”¹⁶².

Há nesse ponto específico da interpretação do crítico um entendimento que contrasta diretamente com a ideia esboçada neste estudo, uma vez que nesta concepção a fabulação da memória no discurso poético estaria justamente abordando uma leitura crítica ao sistema patriarcal estabelecido na sociedade brasileira. Por meio da elaboração estética confessional na qual os elementos factuais são entrelaçados aos ficcionais, um *eu* desdobrado não se restringe à própria subjetividade, mas faz o desvelamento do processo histórico nacional no qual é inserido, convocando o pensamento sobre a estratificação social. Nessa perspectiva, o poeta não assume na maturidade uma identificação com os valores da família conservadora, tampouco com a sua origem constituída como referência de poder social. Em *Boitempo*, permanece a mesma “inquietação” drummondiana, manifestada nas produções literárias anteriores, ainda que assuma um novo tom no discurso poético de cunho autobiográfico, no qual a escavação do passado possa pressupor uma rememoração acomodada de fatos e vivências particulares, entranhados à sua infância e juventude. No discurso da memória, o poeta reelabora o passado, encena e pinta cenas da modernidade nacional. Na convergência desse pensamento, comenta José Miguel Wisnik:

Já temos elementos abundantes para questionar a ideia arraigada de que *Boitempo* é um livro complacente com a origem oligárquica, entregue ao mero comprazimento rememorativo do mandonismo patriarcal, da província e da família, e a uma espécie de capitulação sociológica dentro de um casulo nostálgico. Silviano Santiago marcou essa posição de leitura, acreditando que o livro trai o ímpeto anárquico com o qual o poeta rompeu com a velha ordem oligárquica e com o cosmo provinciano e familiar regidos pela soberania do pai. A ruptura, que pôde fazer dele o poeta moderno, o ser inquieto e problemático aberto ao mundo vasto, às diferenças e ao outro, teria sido abandonada, na velhice, em nome de um retorno ao universo natal marcado pelo “arrepentimento”, pelo “reconhecimento tardio” e pela “obediência”¹⁶³.

¹⁵⁹ SANTIAGO, 1976, p. 92.

¹⁶⁰ ANDRADE, “Versos à boca da noite”, *A rosa do povo*, 1973, p. 188.

¹⁶¹ ANDRADE, “Como um presente”, *A rosa do povo*, 1973, p. 184.

¹⁶² SANTIAGO, 1976, p. 98.

¹⁶³ WISNIK, 2018, p. 62.

No texto memorialístico, a presença fantasmagórica do pai associada ao poder de senhorio e de repressão no grupo familiar, bem como a influência de sua ancestralidade nos quadros itabiranos, instiga a reflexão intrincada ao sistema sociológico do Brasil. A natureza patriarcal das relações no seio da família de procedência rural reflete aspectos da conjuntura social do começo do século na província, em Minas Gerais e na nação.

Se no clã familiar prevalece a autoridade paterna, a condensação entre o público e o privado nas relações sociais cria dependências no conjunto de relações. Esses fatos de um tempo remoto trazem implicações na atualidade. Como observa Sérgio Buarque de Holanda¹⁶⁴, a sociedade brasileira constitui-se historicamente sob a lógica da cordialidade, que atravessa o universo particular e assume o espaço público. As instituições, que deveriam se pautar pela impessoalidade, incorporam as relações da intimidade. Esse traço cultural brasileiro é responsável por engendrar a desconfiança com relação ao setor público e aponta a necessidade de evolução quanto ao sentido de República, *Res Publica*, “coisa pública”.

Jerônimo Teixeira¹⁶⁵ comenta sobre a “sobrevivência do homem cordial”, apesar da previsão do autor de *Raízes do Brasil* sobre o seu desaparecimento, com a evolução do processo de urbanização e a expansão territorial das metrópoles. O crítico atribui à cordialidade a contribuição na “ineficiência objetiva das instituições públicas”, dado o uso dos órgãos públicos para a concessão de benefícios particulares. Para Teixeira, João César de Castro Rocha define com maior exatidão o homem cordial, ao considerar as circunstâncias históricas: “o homem cordial é o precipitado de uma formação social caracterizada pela hipertrofia da esfera privada e pelo primado das relações pessoais”¹⁶⁶. Esse conceito empreende uma leitura da cordialidade dando ênfase aos aspectos históricos em detrimento de uma interpretação psicológica do povo brasileiro. A configuração da sociedade brasileira teria possibilitado o engendramento de certas práticas sociais.

A produção autônoma dos isolados latifúndios, amparados pelo regime escravista, conjugada à presença de um Estado frágil, promoveu o fortalecimento do poder privado na esfera pública, tornando normativo o exercício da organização da vida política nos espaços sociais, bem como os valores orientadores das condutas individuais e coletivas. No poema “Primeira eleição”, nas imagens de Itabira, Drummond convoca o pensamento acerca do tecido da organização política no Brasil, no período da República Velha:

¹⁶⁴ HOLANDA, 2006.

¹⁶⁵ TEIXEIRA, 2005.

¹⁶⁶ TEIXEIRA, 2005, p. 35.

Marechal Hermes
e Rui Barbosa
lá vêm guerreando
pela montanha.

Olha a trovoada!
A pena, a espada,
qual perde, ganha?
E na sacada

O brado rouco,
o retintim,
a espora, a hora
do boletim.

Toda a cidade
se apaixonando.
Mas das mulheres
o voto quando?

Menino vota
no faz-de-conta.
Ruista, hermista,
sangue na crista!

Somos de Rui
os vexilários.
Já tudo rui
entre os contrários.

O formidando
som da vitória:
ao município
tamanha glória.

Doces projetos,
altos propósitos,
sonhos urbanos,
ideais humanos.

Rui vencedor.
Viva o Brasil
... de Hermes na posse.
Tosse? Bromil.

Para um exercício de análise, convém tomar o poema por partes:

Marechal Hermes
e Rui Barbosa
lá vêm guerreando
pela montanha.

Olha a trovoada!
A pena, a espada,
qual perde, ganha?
E na sacada

o brado, rouco,
o retintim,
a espora, a hora
do boletim.

O plano formal, elaborado com verso predominantemente de quatro sílabas, desdobra-se em duas colunas e alude ao plano conceitual da existência de dois lados antagônicos. O poema encena o contexto político da eleição presidencial de 1910, cujos candidatos eram o Marechal Hermes e Rui Barbosa, ex-ministro da Economia do primeiro presidente da

República, Marechal Deodoro da Fonseca. No contexto itabirano, o tom da disputa política aparece na voz dos respectivos simpatizantes que “lá vêm guerreando / pela montanha”, bem como no enjambement: “E na sacada / o brado, rouco /o retintim”, que entre graves e agudos, aguardavam o resultado que chegava com certa demora na província. Já nos versos: “A pena, a espada / qual perde, ganha?”, o poeta faz uso da metonímia ao se referir aos candidatos, sendo o escritor Ruy Barbosa representado pela pena, enquanto o Marechal Hermes, pela espada. A ironia, legitimamente drummondiana, no verso interrogativo consta no jogo de palavra em que a vitória é daquele que era esperado ser o derrotado nas eleições.

Toda a cidade
se apaixonando.
Mas das mulheres
o voto, quando?

Menino vota
no faz-de-conta.
Ruísta, hermista,
sangue na crista!

Nessas estrofes as imagens da cidade expressam um ambiente em que os habitantes se encontram totalmente envolvidos com o pleito eleitoral, inclusive as crianças, que no faz de conta se dividem na escolha do candidato. Os versos: “Mas das mulheres / o voto, quando?” trazem um questionamento que rememora um atraso no Brasil acerca do direito ao voto pelas mulheres, uma vez que só era permitido aos homens acima de 21 anos, alfabetizados.

Somos do Rui
os vexilários.
Já tudo rui
entre os contrários.

O formidando
som da vitória:
ao município
tamanha glória.

Doces projetos,
altos propósitos,
sonhos urbanos,
ideais humanos.

Itabira contou com muitos entusiasmados que abraçaram a bandeira do candidato da Campanha Civilista, Rui Barbosa, inclusive com o Coronel Carlos de Paula Andrade, que na

eleição não fez coro a um pequeno grupo de autoridades conservadoras em que “tudo rui”: jogo de palavras que desqualifica esse grupo, ao mesmo tempo que aponta o favoritismo do escritor. Na “República do Café com Leite”, Marechal Hermes foi o candidato que recebeu o apoio do presidente e suas propostas eram alinhadas à ideia da oligarquia rural e da máquina estatal. A “fina flor” itabirana apoiou os “Doços projetos, / altos propósitos, / sonhos urbanos, / ideais humanos”, representados no plano de governo de Rui Barbosa, constituído enquanto modernizador que concentraria esforços à industrialização e na migração. Era o candidato que representava a elite do país e a sua campanha consistiu em verdadeira inovação, por meio de comícios e o corpo a corpo com o eleitor.

Rui vencedor.
 Viva o Brasil
 ...de Hermes na posse.
 Tosse? Bromil.

A disposição gráfica da última estrofe, que aparece deslocada no centro dos dois blocos, sugere a intenção do poeta em destacar o resultado da eleição. De maneira inesperada, o candidato favorito foi derrotado. A eleição, em grande parte, era organizada pelo poder Executivo, e, como de costume, naquela época, foi fraudada. Além do “voto de cabresto”, prática comum dos grandes latifundiários, o eleitorado era reduzido e a votação era restrita aos alfabetizados, minoria no Brasil das primeiras décadas do século. A ironia se faz presente no texto no grito da vitória “Viva o Brasil”, que fica preso à garganta no momento de posse do candidato adversário e, em seguida, na receita contra a decepção: em tom sarcástico, na falta de alternativas, oferece xarope Bromil, em alusão às propagandas veiculadas nos periódicos da época por meio dos quais as notícias da capital podiam alcançar os grotões do país. O poeta lança mão de recursos linguísticos e imagens poéticas, ao mesmo tempo que coloca em pauta a fragilidade do processo eleitoral no Brasil, no período da República Oligárquica.

Drummond menciona esse emblemático momento da história nacional também na crônica “Notícias municipais”:

O *Correio de Itabira* dizia-se órgão civilista, e realmente apareceu para defender a candidatura Rui Barbosa, num meio em que todas as autoridades, federais e municipais, se solidarizavam com a candidatura Hermes. Viveu o tempo da campanha, aliás vitoriosa, no município. E diga-se em louvor deste que foi o primeiro município de Minas a pronunciar-se em favor de Rui e dos princípios que ele encarnava – pagou com juros altos esse privilégio: o Governo de então, que já mandara proceder aos estudos para dotar Itabira de um ramal ferroviário – o marco inicial chegou a ser implantado solenemente

– , ante o resultado das eleições, não pensou mais nisso, e Itabira só veio a ter estrada de ferro quase quarenta anos depois [...] ¹⁶⁷

Na crônica anterior à elaboração da série *Boitempo*, Drummond fez referência à represália sofrida por Itabira devido ao posicionamento da sociedade na primeira eleição presidencial, procurando dar ênfase ao sistema de dependência dos conchavos políticos para a realização dos interesses dos municípios. Rui Barbosa representava o poder civil em uma época em que o Brasil estava começando a se urbanizar, visto que São Paulo e Recife iniciavam seu crescimento e o Rio de Janeiro se desenvolvia ao modelo das nações europeias. Tratava-se de um processo de gestação de uma classe média urbana que acolheu e propagou o discurso de Rui Barbosa, em defesa do exercício da política por um representante não militar.

Atento às questões sociais, o poeta não deixa de assumir seu compromisso com a história, ainda que esse ativismo pareça atenuado na “memória pacificada” do seu passado na província mineira. *Boitempo* propõe reflexões sobre aspectos que se tornaram cruciais na evolução da sociedade brasileira, como se observa em “Herança”:

De mil datas minerais
Com engenhos de socar
de lavras lavras e mais lavras
e sesmarias
de bestas e vacas e novilhas
de terras de sementeira
de café em cereja (quantos alqueires?)
de prata em obras (quantas oitavas?)
de escravos, de escravas e de crias
de ações da Companhia de Navegação do Alto Paraguai
da aurifúlgida comenda no baú
enterrado no poço da memória
restou, talvez?, este pigarro ¹⁶⁸.

No curto, porém, não menos significativo poema, constitui-se como temática um passado de posses e acúmulo de riquezas, enfatizado no verso repetitivo “de lavras lavras e mais lavras”, que se desvanece. A infinidade de bens de família dos quais o sujeito naturalmente viria a se tornar herdeiro na sucessão hereditária faz parte de um tempo pretérito. A abundância de recursos materiais e o acúmulo de propriedades do clã traduzidos nas minas, nas terras produtivas, nas ações e no gado deixam de existir e figuram somente na memória da família. Com a perda do patrimônio de seus ancestrais, o sujeito se vê privado de

¹⁶⁷ ANDRADE, “Notícias municipais,” *Passeio na Ilha*, 1973, p. 808.

¹⁶⁸ ANDRADE, “Herança”, *Boitempo I*, 1973, p. 385.

posses restando-lhe, talvez, o pigarro, ou seja, há dúvida de que até mesmo isso tenha lhe restado como herança da família.

Novamente, em *Boitempo* é possível estabelecer a relação do olhar crítico do poeta e suas proposições acerca da história com sua produção anterior, que, para nos valermos da formulação de Deleuze, “repete na diferença”¹⁶⁹ O enfoque sociológico dado à Itabira permite a leitura da obra pelo viés da nação. A temática familiar instiga o caráter social da poesia drummondiana, na medida em que articula o individual ao coletivo. Nessa perspectiva, percebe-se como o poema “Herança” se comunica com os conhecidos versos de “Confidência do Itabirano”, de Sentimento do mundo: “Tive ouro, tive gado, tive fazendas. / Hoje sou funcionário público.”

No jogo poético entre o real e o inventado, o poeta encena a trama de uma história individual do “fazendeiro do ar”, mas que também é coletiva à medida que reencena a decadência da aristocracia rural pressionada às novas classes urbanas no Brasil, por volta da década de 1920 e 1930. Os poemas sugerem a leitura da transformação da sociedade e das consequências advindas desse processo.

A consciência intrínseca ao sujeito que investiga a alma e o mundo define o curso de sua busca que atravessa o tecido social nos diferentes contornos e extrai a crítica que toma forma de imagens. Ao pensar em uma análise do poema pautada na “desconstrução” proposta por Jacques Derrida, verifica-se que os pequenos detalhes que, ao longo do tempo, são naturalizados na sociedade pela força da tradição, não escapam à percepção drummondiana e se encontram imbricados na arquitetura do poema. Em *Boitempo*, a sugestão de uma espécie de incômodo com o “mundo caduco” que configura um meio social “torto”, fundamentado em instituições ultrapassadas que sustentam a desigualdade social e a influência de valores que são concernentes, inclusive à Igreja, perpassa cenas da província, como se nota em:

Beijo a mão do padre
a mão de Deus
a mão do céu
Beijo a mão do medo
de ir para o inferno [...] ¹⁷⁰

A presença do padre enquanto representante de Deus sugere a autoridade do sacerdote na província: “Beijo a mão do padre / a mão de Deus”. Ao mesmo tempo, aparece distorcida a ideia de um Pai bondoso e misericordioso, uma vez que a relação que supostamente deveria se

¹⁶⁹ DELEUZE, 1998.

¹⁷⁰ ANDRADE, “O padre passa na rua”, *Boitempo II*, 2006, p. 270.

firmar nas bases do respeito e da admiração encontra-se fundamentada no medo, na culpa e na punição: “Beijo a mão do medo / de ir para o inferno”. A figura do sacerdote, bem como a do universo do sagrado, aparece vinculada à ideia de um poder coercitivo. Em *Boitempo*, o poeta expõe quadros itabiranos da configuração da Igreja no corpo social:

O sino Elias não soa
por qualquer um
mas, quando soa, reboa
como nenhum.¹⁷¹

Em Itabira, na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário havia três sinos, sendo o maior deles aquele batizado com o nome de Elias, em alusão ao profeta. O Capitão Elias, que havia doado nove quilos de ouro para fundir o sino, alegando-se pecador, recusou que o sino recebesse o nome em sua homenagem. Por meio dos sinos, estabelecia-se comunicação com toda a cidade e o sacristão era treinado para anunciar os acontecimentos festivos ou fúnebres. Segundo a crônica local, devido à quantidade de ouro, o sino Elias propagava um som singular que era retumbante em toda a cidade: “mas quando soa, reboa / como nenhum”, contudo seu uso era restrito a ocasiões especiais. Nos versos “O sino Elias não soa / por qualquer um”, encontra-se a ironia drummondiana, visto que, em caso de falecimento, o sino Elias soava o badalar fúnebre restrito aos desafortunados pertencentes à elite itabirana. Pelo som do sino, a comunidade poderia saber a qual classe social pertencia o defunto.

Algo semelhante sugere o poema “Criação”:

A alma dos pobres se vai sem música,
mas a dos grandes é exigente.
A Banda Euterpe, logo chamada
por Monsenhor
para chorar o morto conspícuo¹⁷²

O poema encena um imbróglio que envolve o Monsenhor e as bandas itabiranas, na ocasião do funeral de um “morto conspícuo”. De acordo com relatos orais na cidade, quando falecia uma pessoa ilustre, costumava-se fazer as exéquias ao som do “Libera me”. Na fabulação da memória, o sujeito do poema apresenta um sacerdote “aflito” por organizar com os músicos a “dádiva ao morto”, mas, na falta da partitura, a banda preterida recusou-se a emprestá-la à rival recém-criada. E numa noite, “em seu quartinho”, o fundador da banda Euterpe, maestro Emílio Soares compôs a “glória” e “grave” parte que lhe faltava do

¹⁷¹ ANDRADE, “Sino”, *Poesia completa*, 2001, p. 1035.

¹⁷² ANDRADE, “Criação”, *Boitempo II*, 2006, p. 60.

responsório fúnebre, acordando o povo no ensaio para tocar com “luto orgulhoso,” às nove da manhã. A crítica do poeta quanto às ações da Igreja, corriqueiras no âmbito social, sugere uma cumplicidade com a elite que reforça a disparidade social, até mesmo nos momentos em que supostamente o espiritual deveria se sobrepor, de maneira instintiva, ao material. Essas imagens também se encontram em outros poemas da trilogia, como:

Não se enterram a céu aberto.
 O cemitério não lhes convém.
 Ficam sob o chão da sacristia da Matriz
 Ou, distinção especial, ao pé dos altares da capela-mor.
 Aí estão mais perto de Deus,
 [...]
 São privilégios diante do Senhor.
 Não é qualquer família que o consegue.
 As luzes, o incenso, a melopeia gregoriana
 Confortam lá embaixo uma ausência importante de corpo.¹⁷³

O sujeito-do-poema aborda, ironicamente, o antigo hábito de sepultar religiosos e pessoas de influência social dentro das igrejas: “Não se enterram a céu aberto / o cemitério não lhes convém”. Há uma crítica contundente quanto ao uso do templo do Senhor como espaço de privilégio de determinadas famílias: “Não é qualquer família que consegue.” A desigualdade se refaz até mesmo dentro da Matriz, sendo que alguns ficam “sob o chão da sacristia”, enquanto para outros, mais “distintos”, é reservado o local “ao pé dos altares da capela-mor”, em tom sarcástico, “mais perto de Deus”. De forma zombeteira, o sujeito cita ritos litúrgicos como forma de conforto e homenagem a quem, materialmente, não se faz mais presente.

O poeta cria fabulações da sociedade itabirana em que fragmentos históricos são ficcionalizados para expor a leitura de um tecido social que pode ser atribuída à tradição e aos valores culturais da nação. Os quadros itabiranos aludem a um sistema sociopolítico de um país e convoca a reflexão acerca da natureza visceral da desigualdade, sugerindo um desvelamento sociológico no qual as estruturas se apresentam inter-relacionadas:

Há de dar para a Câmara,
 de poder a poder.
 No flanco, a Matriz,
 de poder a poder.

¹⁷³ ANDRADE, “Repouso no templo”, *Boitempo II*, 2006, p. 219.

Ter vista para a serra,
De poder a poder.¹⁷⁴

O poeta lê na cartografia itabirana a representação dos dispositivos do centro de poder da província, sobretudo no âmbito religioso. Na cena poética, a Igreja é constituída como um desses três poderes “No flanco, a Matriz, / de poder a poder”, que se completa com a Câmara, representante do poder da lei, e a serra, símbolo do poder econômico de Itabira. O clã dos Andrade, de forte valor simbólico para o menino, situa-se em volta desses poderes, nessa casa de “sacadas e sacadas comandando a paisagem”, na qual, em desajuste existencial, um “filhinho enfezado”¹⁷⁵ é “deserdado” e recebe “sua parte de nonada” para se tornar “o desejado poeta de uma poesia que se furta e se expande”¹⁷⁶.

Como bem observa Roberto Said, ao interpretar o poema “Os bens e o sangue”, de *Claro enigma*, na criação poética há uma reconstrução da história familiar que fundamenta a ruptura de uma tradição¹⁷⁷. Oriundo de uma linhagem de fazendeiros representantes da estrutura patriarcal, o sujeito-do-poema cumpre o seu “inevitável” destino de quebrar a cadeia de “identidade do sangue” de sua ascendência. O herdeiro despojado dos bens materiais e de sangue se configura como o símbolo da consumação da trajetória familiar e, com isso, percorre o seu próprio caminho. Contudo, na escrita de sua própria história no branco e vazio livro de sua ontologia, o poeta faz cumprir a sua sina, sob o consentimento daqueles que na vigília assistem a sua construção de uma nova genealogia.

3.5 A sombra dos grilhões e da vida servil

AGRITORTURA

Amanhã serão graças
de museu.

Hoje são instrumentos de lavoura,
base veludosa do Império:
“anjinho”,
gargalheira,
vira-mundo.

Cana, café, boi
emergem ovantes dos suplícios.

¹⁷⁴ ANDRADE, “Casa”, *Boitempo I*, 1973, p. 376.

¹⁷⁵ ANDRADE, “Crônica de gerações”, *Boitempo II*, 2006, p. 52.

¹⁷⁶ ANDRADE, “Os bens e o sangue”, *Claro enigma*, 1973, p. 260.

¹⁷⁷ SAID, 2008.

O ferro modela espigas
maiores.

Brota das lágrimas e gritos
o abençoado feijão
da mesa baronal comendadora.¹⁷⁸

O poema de três estrofes e versos livres traz no título a aglutinação das palavras “agricultura” e “tortura”. A construção poética, em tom sóbrio, remete à crueldade do regime escravista no espaço rural, no qual a atividade produtiva era desempenhada à custa do trabalho compulsório dos negros advindos da África.

Os objetos “anjinho”, “gargalheira” e “vira-mundo” se referem, respectivamente, aos anéis de ferro com parafuso, à coleira de ferro ou madeira e ao pesado grilhão de ferro com que se prendiam os escravizados, como forma de puni-los ou de fazê-los confessar seus crimes. Não bastasse o trabalho exaustivo a que eram obrigados a executar, esses objetos que hoje se encontram em museus, fizeram parte de um passado sombrio de violência e exploração no trabalho rural: “Hoje instrumentos de lavoura”. Lilia Schwarcz e Heloisa Starling comentam sobre a crueldade acerca do trabalho escravo:

A atividade produtiva, repetitiva, cansativa e extremamente laboriosa, já era em si violenta. O trabalho compulsório impunha a introjeção da autoridade do senhor e uma sensação constante de medo, lograda pelo castigo disciplinar muitas vezes aplicado coletivamente. Punições públicas, o tronco exemplar, a utilização do açoite como forma de pena e humilhação, os ganchos e pegas no pescoço para evitar as fugas nas matas, as máscaras de flandres para inibir o hábito de comer terra e assim provocar o suicídio lento e doloroso, as correntes prendendo ao chão; construiu-se no Brasil, uma arqueologia da violência que tinha por fito constituir registradas no corpo do escravo. Quanto ao cativo, logo depois da travessia tinha que aprender a negociar e agenciar a arte de sobreviver à submissão ao senhor¹⁷⁹.

Além de serem retirados de seu próprio continente e de serem explorados, os cativos precisavam se adaptar a uma vida de submissão, inundada de privações. À custa de “lágrimas e gritos”, produziam e cuidavam dos negócios lucrativos de seus senhores. Na cruel definição do jesuíta Antonil, os escravos eram “as mãos e os pés do senhor do engenho porque sem eles no Brasil não é possível fazer, conservar e aumentar fazenda, nem ter engenho corrente”. Afinal, tudo que era produzido, entre suor e lágrimas, tinha como propósito aumentar as riquezas e “servir a mesa baronal comendadora”.

¹⁷⁸ ANDRADE, “Agritortura”, *Boitempo III*, 1979, p. 5.

¹⁷⁹ SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 91-92.

Ao trazer imagens dos quadros itabiranos, o sujeito-do-poema evoca um tema muito marcante na história do Brasil e ainda presente na linguagem sociocultural como aquela mancha “na escada a mancha vermelha que gerações seguintes em vão tentam tirar”¹⁸⁰. O último país a abolir a escravidão mercantil ainda não conseguiu superar um passado em que homens e mulheres negros eram vistos de maneira desumanizada, tanto como instrumentos de um negócio lucrativo quanto como instrumento de prazer, o que configurava em outra dimensão o autoritarismo senhorial:

A negra para tudo
nada que não seja tudo tudo tudo
até o minuto de
(único trabalho para seu proveito exclusivo)
morrer.¹⁸¹

Os negros eram distribuídos em variadas funções e escolhidos entre os que iriam trabalhar na lavoura, na mineração ou na forja, além dos que serviriam na casa-grande¹⁸², nos diversos serviços domésticos, cabendo-lhes toda espécie de serviços braçais, de acordo com a idade e os atributos físicos, o que reconfigurou em preconceito a esse tipo de trabalho na sociedade atual. Todavia, segundo as historiadoras, pensar em escravidão no Brasil implica considerá-la nas diferentes regiões do país, com suas diferentes formas de exploração para atender os senhores na obstinada busca de obtenção de lucros.

O poeta mostra-se sensível a essa questão e crítico ao processo de desumanização imposto pelo escravismo. Seria impossível tratar de sua infância sem mencionar uma personagem descrita pelo mesmo com muito afeto e cumplicidade. Era Sá Maria quem lhe dedicava cuidados constantes: “Sá Maria! Chamo baixinho, como no escuro se chama. Dá um jeito deu não ser castigado”¹⁸³; contava-lhe histórias: “O indiscutível lobisomem / saltando da boca narradeira de Sá Maria / em casos acontecidos muito perto”¹⁸⁴, compreendia seus interesses pelas coisas improváveis como cacos de louça e quinquilharias: “Meu irmão diz que não tenho mesmo jeito, porque não sinto o prazer dos outros na água do açude, na comida, na manja, e procuro inventar um prazer que ninguém sentiu ainda”¹⁸⁵, dizendo que o menino “tinha alma de passarinho”.

¹⁸⁰ ANDRADE, “Mancha”, *Boitempo II*, 2006, p. 75.

¹⁸¹ ANDRADE, “Negra”, *Boitempo II*, 2006, p. 39.

¹⁸² FREYRE, 2006.

¹⁸³ ANDRADE, “O diabo na escada”, *Boitempo II*, 2006, p. 239.

¹⁸⁴ ANDRADE, “O maior pavor”, *Boitempo III*, 1979, p. 47.

¹⁸⁵ ANDRADE, “Procurar o quê”, *Boitempo III*, 1979, p. 43.

Vivendo há duas gerações na família, filha de pais escravizados, mas isenta dessa condição, mesmo após a recente abolição da escravatura, Sá Maria permaneceu trabalhando na casa dos Andrade. Assumiu como sua, amorosa e lealmente, a família à qual tantos anos se dedicou e com quem mantinha uma terna relação. Os filhos de seus senhores também passaram a ser como seus filhos, criando um “vínculo de parentesco espiritual”, conforme a lógica dos “sobrados e mucambos”, analisada por Gilberto Freyre. Não era como a ama de leite do passado, que, involuntariamente, deixava de amamentar a sua prole, para amamentar o bebê da sinhá que não tinha leite. As imagens de Sá Maria remetem à abordagem atenuada da obra de Freyre¹⁸⁶ referente à mulher negra liberta que constituía relações harmônicas com a família senhorial, na qual é ignorado o prisma da submissão e da relação de poder. Sá Maria vivia naquele lugar uma servidão que não era imposta, mas sim uma servidão voluntária¹⁸⁷, alimentada pela ausência de um plano formal de mobilidade e ascensão social dos libertos.

Como você foi diferente, Sá Maria, com a sua existência prestimosa e sóbria, devotada à criação de duas gerações da família e pitando eternamente o seu cachimbo, única volúpia que a singeleza de seu feito lhe permitia! 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”. Ainda vejo o seu corpo mirrado, sob o lenço colorido da cabeça, os dedos entrelaçados de frieiras, a boca murcha mascando mesmo quando vazia, a voz severa, mas traindo um secreto carinho, o coração aberto, numeroso [...] Cinquenta anos, pelo menos, na vida de Itabira, desfilaram diante de seus olhos e você nem reparou neles, preocupada como estava em encher o seu pote d’água, preparar cedo o almoço e o jantar da família, deitar cedo os filhos de criação, viver contra o seu regulamento interno, que exigia o máximo de fervor e de humildade na devoção¹⁸⁸.

Drummond cita, na crônica, a desaprovação do padre Júlio ao modo de vida dos negros do Cutucum, um povoado no distrito de Senhora do Carmo, em Itabira, de onde veio Sá Maria. Na encenação poética dos versos de “Ar livre”, surgem imagens daquele lugar para onde foram os negros libertos, distantes do conservadorismo da sociedade itabirana:

Sopra do Cutucum
 uma aragem de negras
 derrubadas na vargem.
 Venta do Cutucum
 um calor de sovacos
 e ancas abrasadas.
 A cama é a terra toda

¹⁸⁶ FREYRE, 2006.

¹⁸⁷ LA BOÉTIE, 2006.

¹⁸⁸ ANDRADE, “Vila de utopia”, *Confissões de Minas*, 1973, p. 770-771.

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 chupado.

O poema, elaborado em uma única estrofe, confere um valor rítmico à descrição das cenas. Por meio do título “Ar livre”, o poeta antecipa a especificidade do lugar onde as relações carnavais são realizadas em sintonia e comunhão com a natureza: “A cama é a terra toda / e o amor um espetáculo / oferecido às vacas / que não olham e pastam.” A naturalidade e o despudor da relação sexual a céu aberto constroem imagens de um lugar que remete às comunidades “não civilizadas”, de “promiscuidade sexual”, ou seja, a um ambiente de liberdade, ausente dos valores e da normatividade social. A “urgência de cumprir / o estatuto do corpo” domina as ações, de modo que “a carne sobre farpas” e “pedrinhas e formigas” do chão não são empecilhos para a volúpia do ato sexual. A presença do homem branco que utilizava o corpo das mulheres negras, daquele lugar, como instrumento de prazer, é revelada no verso “é corpo preto-e-branco”.

Sá Maria não conhecia outro modo de viver senão aquele do universo da casa-grande, onde se sentia protegida pelo poder patriarcal. Seria possível ter uma vida em liberdade com os seus ancestrais, no Cutucum, mas, “domesticada”, preferiu abrir mão da capacidade de autonomia. A servidão representava maior segurança por fazer parte de seu conhecimento de mundo e de relações humanas. Além disso, sua fé em Deus e os preceitos religiosos a ajudavam tornar suportável uma vida de subserviência. Estando liberta, o que Sá Maria colocaria em substituição de uma vida servil, se muito antes dela nascer, antes de seus pais nascerem, a vida já era desse modo? Mulher, negra, descendente de escravos, era como um destino para ela e parecia-lhe natural que sempre fosse desse modo. Segundo a crônica local, ao final da vida, Sá Maria ficou esclerosada e sempre solicitava a presença dos meninos que ajudou a criar. A solução que encontraram foi dar a ela uma boneca para carregar. A mãe preta de Drummond faleceu no ano de 1933.

No *Discurso sobre a servidão voluntária*, Étienne de La Boétie aborda a questão da liberdade promovendo reflexões sobre as causas da dominação de muitos por poucos, ou seja,

como a população de cidades inteiras se submete ao poder e ao controle de uma só pessoa. No título, o autor apresenta a chave desse discurso, já que, em sua concepção, os próprios homens consentem com sua condição de subserviência, quando preferem não buscar a própria autonomia. Nesse sentido, “a liberdade não traz, necessariamente, a felicidade”, pois ser livre traz angústia e implica responsabilidades sem garantias.

Esse pensamento apresenta-se consoante à concepção de Jean-Paul Sartre¹⁸⁹, quando ele diz que ser livre torna o homem responsável diante da escolha. Assim, o homem é fruto de sua liberdade, e esta é uma condição de sua existência. A liberdade implica responsabilidade à medida que o homem faz a escolha do que deseja ser, inclusive na sua relação com os demais. Para ele, não há possibilidade de se eximir da escolha, uma vez que a própria fuga já constitui uma escolha.

No discurso de Étienne, encontra-se a afirmação de que é possível resistir à opressão, sem fazer uso da violência. Com tal pressuposto, o poder construído pela autoridade, quando não alimentado por uma servidão consentida, pode ser destruído a partir de estratégia de resistência coletiva, na qual haja a recusa de obedecer ou colaborar. Nesse sentido, é importante buscar diferentes maneiras de enxergar os escravizados, a fim de que haja uma visão além da tradicional que os restringem a vítimas de um regime cruel ou a quilombolas e assassinos de senhores ou feitores. De acordo com o professor Flávio Santos Gomes:

Atualmente, vários estudos têm recuperado as dimensões de movimento social e popular para o 13 de maio de 1888, reunindo e mobilizando vários setores sociais de negros, escravizados, libertos, populações urbanas e também diálogos internacionais¹⁹⁰.

Assim, torna-se necessário pensar em uma imagem plural da escravidão, já que ela foi muito mais ampla e diversa, nas diferentes regiões do Brasil, bem como no papel dos movimentos sociais negros, que revela os escravizados não apenas como “agraciados” e “figurantes” da Lei Áurea. Segundo Gomes, os escravizados foram vítimas, mas grandes parcelas se revoltaram e negociaram sua própria história.

Pensar na resistência dos escravizados implica considerar o caráter de resistência coletiva expresso, nos laços de afeto que criaram entre si, nos rituais religiosos, nas irmandades, na música e na dança. Para Lilia Schwarcz e Heloisa Starling:

Não se convertem homens em propriedades sem que eles mostrem sua capacidade de invenção e criatividade. Mais do que sobreviver, populações

¹⁸⁹ SILVA, 2013.

¹⁹⁰ Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/livro-retrata-tres-seculos-de-escravidao-no-brasil/>>. Acesso em: 21 jan. 2019.

africanas se fizeram locais, perderam o caráter estrangeiro, driblando os rigores de um regime perverso e condicionado pela linguagem da violência¹⁹¹.

Assim, rompe-se a ideia consensual do escravo isolado e passivo para pensar “nas muitas escravidões” que ocorreram no Brasil. Invenção e criatividade são características inerentes ao ser humano e constituem ferramentas no processo de resistência e de sobrevivência. No poema “O ator”¹⁹², essas características são encenadas poeticamente ao apresentar um escravo fugitivo que aparece na cena do teatro da província. Em outro recorte dessa temática, encontramos em *Boitempo II*, no poema “Homem livre”, escravo dotado de muitas qualidades e aptidões que consegue fugir do seu senhor e acaba trabalhando como cozinheiro em um seminário na cidade de Diamantina.

Os quadros com imagens de um passado remoto se reconfiguram na atualidade em forma de um “racismo estrutural”. De acordo com Schwarcz e Starling, para compreender o Brasil é preciso abandonar o bovarismo e a crença em soluções imediatas. Torna-se fundamental passar pela complexa questão racial, não somente pelo escravismo que se estabeleceu por quatro séculos da nossa história, mas por seus sintomas que ainda perduram na naturalização da violência contra os negros, seja de maneira explícita, por meio de assassinatos, ou de maneira velada nas relações sociais. Para as autoras, o racismo se traduz, também, nos “marcadores sociais da diferença” que dizem respeito à cor, à raça, à classe, ao preconceito do trabalho manual e no desrespeito às diferenças.

Esses apontamentos convergem com a reflexão do antropólogo Roberto DaMatta, em seu artigo “Notas sobre o racismo à brasileira”. O crítico discorre no texto sobre como diferentes sociedades lidam com a determinação étnica do mestiço. Tomando como exemplo os Estados Unidos, não há no país norte-americano uma classificação racial própria do miscigenado, determinando-o etnicamente apenas como branco ou negro. Já no Brasil, ao considerar o pensamento clássico de formação do povo brasileiro a partir da miscigenação de três etnias, branco, negro e índio, a sociedade faz o reconhecimento cultural e ideológico do mestiço ou mulato. Contudo, a determinação étnica se torna bastante complexa por ser engendrada a partir de um “sistema gradativo e mais que isso, contextual e relativamente eletivo”. Esse pensamento causa uma indeterminação étnica social do mestiço, pois a sua atuação perante o código implícito do contexto social é o que constituirá fator determinante para que seja “enegrecido” ou “acaboclado”.

¹⁹¹ SCHWARCZ; STARLING, 2005, p. 106.

¹⁹² ANDRADE, “O ator”, *Boitempo II*, 2006, p. 54.

Para o antropólogo, a exclusão racial na sociedade ocorre de diferentes maneiras nos dois países: enquanto no primeiro é mais explícita e fundamentada no princípio do “diferente, mas igual”, no Brasil o preconceito racial ocorre de maneira implícita, conforme a tendência expressa por Florestan Fernandes, “o preconceito de ter preconceito”, já que falar sobre a questão racial consiste em tabu. Segundo a narrativa social do povo brasileiro, além de haver uma gradação complexa entre branco e negro, costuma-se dizer que as etnias são desiguais, mas se complementam na formação do povo brasileiro, o que Roberto DaMatta dá o nome de “fábula de três raças”, fazendo questão de salientar:

Neste contexto, vale acentuar que considero importante a distinção entre nação – ou Estado-Nacional – e sociedade como duas distintas e até mesmo contraditórias de coletividade. De modo breve, a nação é uma coletividade fundada na ideia de soberania, de territorialidade e de leis explícitas. Sua unidade especial básica é o indivíduo – o cidadão –, que nela é dotado de autonomia, liberdade, igualdade política e jurídica e responsabilidade. Já a sociedade dispensa o território, tem leis implícitas – geralmente conceituadas como mandamentos, tabus, pecados ou normas normais indiscutíveis e dadas pelos deuses e heróis civilizadores – e sua unidade fundamental é a família, o clã, a aldeia ou um elo social. Nesse sentido, o caso do Brasil é interessante, porque fomos uma nação que adotou princípios igualitários, mas tínhamos uma sociedade hierarquizada, constituída que era por nobres, cidadão livres e escravos¹⁹³.

Nesse sentido, observa-se que entre as leis do sistema e a realidade sociológica se inscrevem muitas incompatibilidades. Faz-se necessário priorizar essa temática como base da discussão da sociedade e produzir igualdade jurídica perante o “direito a ser diferente”, como nos versos do poeta: “um jeito só de viver, / mas nesse jeito a variedade / a multiplicidade toda / que há dentro de cada um”¹⁹⁴. Sua escrita literária estuda os signos da história escrita na vida social e atua no agenciamento de “ombros que suportam o mundo” e lutam pelo respeito à alteridade. A subjetividade poética “tal uma lâmina”¹⁹⁵ atravessa as fronteiras sociológicas por meio da sensibilização no olhar para as cenas cotidianas e para as pequenas histórias. A arte literária contribui para as percepções coletivas acerca de mecanismos capazes de subverterem a correlação de forças hegemônicas, ao refletir sobre a convivência igualitária na multiplicidade. Assim como o abismo social na relação com o “operário no mar”¹⁹⁶ se torna fluido a partir do sorriso que outro lhe dirige, “qualquer homem / ao meio-dia em qualquer praça”¹⁹⁷ é convidado a seguir de “mãos dadas”. De modo convergente aos pressupostos de

¹⁹³ DAMATTA, 2009.

¹⁹⁴ ANDRADE, “Cidade prevista”. *A rosa do povo*, 1973, p. 195.

¹⁹⁵ ANDRADE, “Consideração do poema”, *A rosa do povo*, 1973, p. 138.

¹⁹⁶ ANDRADE, “O operário no mar”, *Sentimento do mundo*, 1973, p. 103.

¹⁹⁷ ANDRADE, “Consideração do poema”, *A rosa do povo*, 1973, p. 137.

Homi K. Bhabha acerca da constituição de sujeitos culturais híbridos¹⁹⁸, o poeta, que diz que “Todo ser humano é um estranho ímpar”¹⁹⁹, utiliza a língua, elemento unificador nacional, como instrumento de aproximação e de multiplicação de relações para se comunicar com a diversidade, ao mesmo tempo que procura romper com o contínuo da história totalizante.

Em consonância com esse pensamento, as autoras citadas se valem da contribuição de Hannah Arendt acerca da democracia: “Democracia é a liberdade para as ideias que odiamos”, ou seja, a democracia não consiste no simples pacto com o igual, mas com o diferente. É o direito que as pessoas têm em expressar a diferença, de dizer não à unanimidade e, com isso, produzir conhecimento.

As imagens da escravidão nos quadros itabiranos revelam o olhar atento e sensível do mesmo poeta de obras anteriores, como *A rosa do povo* ou *Sentimento do mundo*, em relação à condição humana, às relações sociais, à fisionomia do país e à identidade nacional. Os versos de *Boitempo* não se restringem à narratividade de uma memória apaziguada do passado, como sugere parte de sua fortuna crítica, uma vez que criam uma problematização da vida capaz de instigar reflexões acerca da realidade do tempo presente.

3.6 Itabira: cidade encantada

Cada um de nós tem seu pedaço no pico do Cauê.

Carlos Drummond de Andrade

Na passagem por Itabira do Mato Dentro, no século XIX, o viajante francês Auguste de Saint-Hilaire registrou em seu diário sua impressão sobre o lugar:

[...] a povoação de Itabira se achava numa fase de notável esplendor. Nada aí fazia lembrar esse ar de decadência que aflige o viajante quando percorre os arredores de Vila Rica, ou mesmo, quando atravessa as povoações de Inficionados, Camargos e Catas Altas. Havia ali muitas casas lindas de sobrado, e construíam-se novas, apesar dos enormes dispêndios que era necessário fazer para retirar madeiras dos morros vizinhos. [...] As igrejas de Itabira são muito pequenas para a população. Devo mencionar a do Rosário onde ouvi um órgão que fora construído na mesma localidade. Durante minha permanência em Itabira recebi a visita da maioria dos habitantes. Vi, entre outros, o capelão, que compreendia muito bem o francês, e bem me surpreendeu com o conhecimento que tinha de nossa língua. Em geral, por toda essa região encontrei muita gente que compreendia bem a nossa língua, não obstante os escassos meios de que

¹⁹⁸ BHABHA, 1998.

¹⁹⁹ ANDRADE, “Igual-desigual”, *A paixão medida*, 1985.

dispunha para aprendê-la, o que contribui para provar a facilidade que os habitantes de Minas têm para os estudos²⁰⁰.

O naturalista francês expõe sua admiração com o cenário de belas construções e com a conjuntura social. A economia, marcada pela extração minerária no século XVIII até a primeira metade do século XIX, segundo a historiadora Jussara França²⁰¹, exigiu diversificação quando o ouro começou a escassear e impôs a necessidade de equipamentos mais sofisticados. Diante desse panorama, Itabira ampliou suas atividades com uma industrialização primária do ferro, embora bastante significativa para a época, na qual se produziam ferramentas para mineração e agricultura, variados utensílios, peças úteis para construção de casa, objetos de uso da tropa. O nível cultural de uma elite polida que estudou no Colégio do Caraça e “entendia muito bem o francês” e sua literatura também impressionou o viajante.

Com decorrer do tempo, a cidade prosperava com a ampliação das forjas, a instalação de fábricas de manufaturas de couro e duas fábricas de tecidos, que abasteciam a localidade e ainda vendia sua produção para a região. No poema “Censo industrial”, o poeta faz alusão a esse tempo em que a economia da província reunia, ainda que de maneira rudimentar, a indústria, a mineração e a agricultura:

Que fabricas tu?
 Fabrico chapéu
 feito de indaiá.
 Que fabricas tu?
 Queijo, requeijão.
 [...]
 Que fabricas tu?
 Fabrico melado.
 [...]
 Que fabricas tu?
 Facão e punhal
 [...]

Essa diversificação também se encontra no poema “Tantas fábricas”:

A fábrica de café de João Acaiaba
 a fábrica de sabão de Custódio Ribeiro
 a fábrica de vinho de João Castilho
 a fábrica de meias de François Boissou
 a fábrica de chapéus de Monsenhor Felicíssimo
 a fábrica de tecidos de Doutor Guerra
 [...]

²⁰⁰ SAINT-HILAIRE, 1971, p. 121.

²⁰¹ FRANÇA, 1988.

A despeito do processo de modernização tardia do país situado na “periferia do capitalismo mundial”, o sujeito do poema descreve a caminhada para um cenário próspero que a cidadezinha parecia trilhar, sem, contudo, deixar de registrar ao final “a fábrica de não do governo longínquo”. Quanto ao meio social, sugere um ambiente distinto, cuja elite valorizava a cultura francesa e os saraus ao som do piano, instrumento musical presente em muitas residências em “O melhor dos tempos”:

Bailes bailes bailes
em nossa belle époque.
Em casa de João Torres
há saraus constantes.²⁰²

Nas páginas amareladas do antigo jornal que traz as “Notícias municipais”, o poeta recorda o teatro que funcionava com um grupo de amadores, em que o tímido menino ousou atuar, do grêmio estudantil que estreou com seu primeiro poema “Onda”, do cinema e sua orquestra em 1911, do jornal da cidade “com sua feição intelectual bem cuidada”.

Havia, porém, algo de extraordinário na geografia da cidade que era impregnado na composição da sua gente: a montanha avassaladora do Cauê que dominava a paisagem com a sua estatura e potência “do seu bilhão e quinhentos milhões de toneladas de minério com um teor superior a 65% de ferro” que poderiam “abastecer quinhentos mundos durante quinhentos séculos”²⁰³.

A atmosfera do lugar alimentava certa cumplicidade de sua gente “ensimesmada”, suas “noites brancas” e suas “ruas tortas grimando ladeiras”, na presença silenciosa e testemunhal daquela serra. Cornélio Penna, autor de *Fronteira* e *A menina morta*, por ser filho de itabirano, viveu certo tempo na cidade e expressou sua essência na crônica “Itabirismo”, publicada na revista *O Cruzeiro*, em 19 de setembro de 1937:

Para muita gente a capital do Brasil é o Rio de Janeiro, ou São Paulo. Para mim, a nossa metrópole, de onde tudo devia irradiar (e há de chegar esse dia), de onde tudo deve partir, é Itabira do Mato Dentro, com a sua cristalização da alma brasileira, de sua consciência e de seu princípio essencial. [...] Quem melhor do que ela poderá ensinar a arte complexa de ser infeliz, a alegre ciência da renúncia e da humildade? [...] Os homens que vemos caminhar pelas ladeiras longínquas, cabisbaixos, com um sonho confuso no olhar, aprenderam duramente a viver, souberam dia a dia a têmpera crua da minuciosa miséria de seu pão e de suas casas, construídas voluntariamente no pior lugar da pedra áspera, da grota desesperada²⁰⁴.

²⁰² ANDRADE, “O melhor dos tempos”, *Boitempo III*, 1979, p. 66.

²⁰³ ANDRADE, “Vila de utopia”, *Confissões de Minas*, 1973, p. 769.

²⁰⁴ ROSA, 2000, p. 64.

“A arte complexa de ser infeliz” a que se refere Cornélio Penna estabelece correspondência com a *Confidência do itabirano*, “principalmente, nasci em Itabira / por isso sou triste”, o que ratifica uma singular atmosfera do lugar que talvez tenha sido motivo de inspiração para a sensibilidade do romancista e do poeta, grandes representantes da literatura brasileira.

A visão apocalíptica expressa por Cornélio Penna: “Para mim, a nossa metrópole, de onde tudo devia irradiar (e há de chegar esse dia), de onde tudo deve partir, é Itabira do Mato Dentro”, de certo modo não deixa de ser verdade, ainda que de maneira silenciosa, quase confidencial. Em 1908, o Serviço Geológico Mineral Brasileiro detectou a presença de jazidas de minério de ferro em Itabira, o que tornou a cidade palco de interesse mundial em 1909, quando ocorreu a intervenção de um grupo de banqueiros e industriais ingleses que adquiriram o controle acionário da Estrada de Ferro Vitória Minas. A população da província, subitamente, passou a conviver com uma nova realidade em 1910, quando foi criada a empresa inglesa Itabira Iron Ore Company, que visava à exploração de minério e ao controle da estrada de ferro. A ganância dos ingleses e a ingenuidade dos moradores garantiram a venda de muitas terras por um valor irrisório. Em *Boitempo*, o poeta cria imagens desse período:

As terras foram vendidas,
as terras abandonadas
onde o ferro cochilava
e o mato-dentro entrava.
Foram muito bem (?) vendidas
aos amáveis emissários
de Rothschild, Barry & Brothers
e compadres Iron Ore.
O dinheiro recebido
deu pra saldar hipotecas,
velhas contas de armário
e de secos e molhados.
Inda sobrou um bocado
pra gente se divertir
no faz-de-conta da vida
que devendo ser alegre
nem sempre é – quem, culpado?
[...] ²⁰⁵

Na cena poética, os proprietários de terra ingênuos acerca da proporção da especulação estrangeira e desamparados de uma lei que os assegurasse o direito às riquezas contidas no subsolo desfizeram-se de suas terras por uma quantia ínfima, transferindo-as aos

²⁰⁵ ANDRADE, “Desfile”, *Boitempo II*, 2006, p. 302.

“amáveis” emissários estrangeiros motivados pela cobiça em dominar e explorar as riquezas minerais. Na ironia dos versos, percebe-se que, com o dinheiro da venda, pouco se pôde fazer, mas o “desfile” daqueles que pensavam ter realizado um bom negócio movimentou a província. José Miguel Wisnik comenta a “tênue e ao mesmo tempo corrosiva ironia” presente no poema:

A voz que sustenta o arrazoado expõe candidamente, como se não notasse o tamanho do descalabro, a distância descomunal entre as contas dos grandes banqueiros, das empresas internacionais que compraram as terras, e as pequenas hipotecas e contas quitadas no armazém de secos e molhados e na loja de armarinhos, da parte de quem as vendeu. Novamente, a concretude da cena, com seus detalhes pedestres, miúdos e locais, não elimina a ironia melíflua com que a narrativa racionaliza o prejuízo histórico brutal²⁰⁶.

No tom sutil dos versos, como se olhasse *a posteriori*, o poeta aborda a negociação desigual através da qual a propriedade das terras é transferida à companhia estrangeira. Em *Boitempo* ocorre uma repetição dessa temática que, no entanto, já havia recebido tratamento trágico no poema “Os bens e o sangue”, publicado em *Claro enigma* (1951):

Os urubus no telhado:
E virá a companhia inglesa e por sua vez comprará tudo
E por sua vez perderá tudo e tudo volverá a nada
E secado o ouro escorrerá ferro, e secos e morros de ferro
Taparão o vale sinistro onde não mais haverá privilégios
[...]

No poema de *Claro enigma*, o sujeito aborda, de modo fatídico, o episódio da venda de terras à companhia inglesa como uma predestinação anunciada pelos ancestrais, com enfoque no destino familiar. A perda do patrimônio do clã se encontra vinculada ao destino a ser cumprido pelo sujeito deserdado da “identidade do sangue”. Já em *Boitempo*, o fato é encenado expressando um evento coletivo, ou seja, são quadros itabiranos que também expõem outros fazendeiros da cidade e com uma tonalidade galhofeira.

Como observa Wisnik, com a chegada dos estrangeiros gananciosos pelas opulentas jazidas de Itabira, “a pequena exploração local do ferro abria-se então para o horizonte de uma escala industrial envolvendo diretamente os destinos da modernização do país”, tornando a pequena província dos confins de Minas Gerais um “verdadeiro epicentro oculto da questão mineralógica brasileira”. Nessa perspectiva, a história confere a Itabira seu importante papel na configuração da nação. E ganha novo sentido a formulação segundo a qual os textos

²⁰⁶ WISNIK, 2018, p. 86.

memorialísticos de *Boitempo* instigam uma reflexão “heterobiográfica”, no jogo da encenação autobiográfica.

No ano de 1918, o controle da Itabira Iron Ore Company foi transferido para um grupo de associados investidores europeus e norte-americanos, tendo os últimos uma participação majoritária do capital. Os políticos liberais e os nacionalistas travaram uma queda de braço que se arrastou ao longo de anos: enquanto os primeiros permitiram à empresa a exploração e exportação do minério, os opositores impunham, como condição para a exploração mineral, a construção de uma siderúrgica mineira.

Enquanto isso, a presença dos ingleses constituía motivo de grande curiosidade entre os moradores e a postura fria e distante dos mesmos alimentava a imaginação das pessoas. Em ocasião da Primeira Guerra Mundial, o próprio menino Carlos, filho do poderoso coronel da província, pediu ao pai permissão para trabalhar no armazém de “secos e molhados”, a fim de estar mais próximo para conhecer os hábitos do inglês da mina, que se tornou uma espécie de lenda na cidade, e, principalmente, para saber notícias da guerra longínqua que tanto o incomodava: “Desta guerra mundial / não se ouve uma explosão / sequer nem mesmo um grito / do soldado partido / em dois no campo raso”²⁰⁷. Contudo, só foi possível descobrir que o inglês da mina era bom freguês e sua preferência era por artigos finíssimos.

Durante longos anos, os entraves políticos permaneceram e os moradores de Itabira que viam a opulência do Cauê continuavam à espera da estrada de ferro, bem como da concretização das promessas de desenvolvimento da cidade. Em 1934, inconformado com essa situação, Drummond escreve a crônica no *Diário de Minas*:

Hoje, amanhã, daqui a cem anos, como há cem anos, uma realidade física, uma realidade moral se cristalizara em Itabira. A cidade não avança nem recua. A cidade é parálitica. Mas, de sua paralisia provém a sua força e a sua permanência. Os membros de ferro resistem à decomposição. Parece que um poder superior tocou esses membros, encantando-os. Tudo aqui é inerte, indestrutível e silencioso. A cidade parece encantada. E de fato o é. Acordará algum dia? Os itabiranos afirmam peremptoriamente que sim. Enquanto isso, cruzam os braços e deixam a vida passar. A vida passa devagar, em Itabira do Mato Dentro. Se a vida passasse depressa, a estrada de ferro já teria posto os seus trilhos na orla da cidade; à sombra do Cauê, uma usina imensa reuniria dez mil operários congregados em cinquenta sindicatos, e alguma coisa como Detroit, Chicago, substituiria o ingênuo traçado das Ruas do Corte, do Bongue, dos Monjolos²⁰⁸.

No retorno à cidade, após alguns anos, o itabirano se incomoda com a estagnação e a indiferença dos moradores que “cruzam os braços”, apesar da grandiosidade de recursos

²⁰⁷ ANDRADE, “1914”, *Boitempo I*, 1973, p. 393.

²⁰⁸ ANDRADE, “Vila de utopia”, *Confissões de Minas*, 1973, p. 769.

exibida na “opulência inerte” do Cauê: “somos tão ricos em Itabira que não nos preocupamos com a nossa própria riqueza”. Sua crítica também se apresenta veemente quanto à acomodação dos representantes políticos em não solicitar ajuda ao governo, diante da precariedade de arrecadação da prefeitura, preferindo “emitir ou reformar promissórias”. O cronista tenta reavivar a memória de um passado de crescimento econômico e independência estrangeira da cidade, com suas “fábricas de ferro, fornos e oficinas”, cismado como Tutu Caramujo²⁰⁹ que lamenta o desenrolar de fatos tramados em uma história de avanços e recuos.

A resolução desse impasse se deu em uma engenhosa negociação política do presidente Getúlio Vargas, na qual foi criada a Companhia Siderúrgica Nacional, em 1941, em Volta Redonda e estabelecido o Acordo de Washington através do qual foram recuperadas as jazidas pertencentes à Iron Ore Company, bem como a obtenção de subsídios para o funcionamento das minas de Itabira, a otimização da Estrada de Ferro Vitória a Minas e a criação da empresa estatal Companhia Vale do Rio Doce, em 1942. Em contrapartida, o Brasil se inseria como país aliado na Segunda Guerra Mundial, permitindo a posição das tropas militares dos Estados Unidos em algumas localizações estratégicas do território brasileiro, fornecendo a exportação do minério de ferro itabirano, matéria-prima para a indústria bélica e enviando tropas brasileiras para a guerra, na Itália. Em homenagem ao presidente, a terra de Drummond passou a ser chamada de Presidente Vargas no ano de 1943 e assim permaneceu por cinco anos. Em 1948, voltou ao seu antigo nome, Itabira, palavra de origem Tupi, cujo significado remete ao pico do Cauê: “pedra que brilha”.

Wisnik faz uma interessante análise desse momento decisivo da história brasileira:

O conjunto dos fatos nos leva à constatação de uma coincidência quase invisível, de tão evidente: se foi o ferro de Itabira que ofereceu a liga metálica para a litigiosa entrada do Brasil na guerra, foi também o poeta de Itabira, picado na memória lírica pela presença do pico do Cauê, que ofereceu, com *A rosa do povo* (1945), o maior e mais intenso testemunho compartilhado e participante da experiência da Segunda Guerra Mundial, inseparável de sua atuação crítica no *front* nacional. Num paralelismo intrigante e insuspeitado, que não vem à tona dos textos, na época – talvez por ser dificilmente pensável, de tão rente aos acontecimentos [...] Itabira e Drummond estavam ambos, cada um a seu modo, no lugar real e simbólico em que mineração brasileira se cruza com a guerra e o mundo²¹⁰.

Nessa perspectiva, torna-se coerente o reconhecimento da relevância de Itabira no cenário nacional, embora seja desconhecida por muitos sua marca na história econômica e cultural do país. Na vasta obra de Drummond, é indiscutível essa busca pelo enraizamento e

²⁰⁹ ANDRADE, “Lanterna mágica”, *Alguma poesia*, 1973, p. 58.

²¹⁰ WISNIK, 2018.

uma obsessão pelo lugar de origem, que se faz presente. Na trilogia *Boitempo*, os “hiatos e vácuos” da memória se tornam pasto para a criação poética que, num misto de ficção e realidade, contam a história do menino, de uma cidadezinha e de uma nação, abrangendo os aspectos sociológicos, políticos e econômicos. Na trama encenada em Itabira surgem imagens que parecem escapar das páginas amarelecidas de um jornal e nos fazem refletir a trajetória de um país.

A execução da atividade mineradora pela Companhia Vale do Rio Doce inaugurou um novo capítulo na história de Itabira. Com a chegada da empresa, muitos “homens de ferro” deixaram a condição de desempregados e garantiram seu salário à “base da picareta” e “do muque”, no processo de extração da hematita, mineral rico em minério de ferro, cujo transporte se fazia por meio de balaios e carroças puxadas por burros. A estrada de ferro que em 1898 “o padre Júlio Engrácia dizia ironicamente que depois que pelos diversos estudos ficou a esperança que passará na cidade”²¹¹, chegou em 1943, com trajeto de Vitória a Minas. Os primeiros equipamentos de transporte chegaram em 1944 e a estrutura operacional mecanizada somente em 1951²¹². A estatal abriu as portas da modernidade para Itabira, modificando a sua feição física, socioeconômica, cultural, bem como apresentando a seus operários a lógica do sistema capitalista.

Era, definitivamente, motivo de orgulho para aqueles trabalhadores que endossavam o slogan da empresa “Vale a pena trabalhar na Vale” e um sonho para aqueles que desejavam se ingressar nela. Os itabiranos se mostravam de tal forma absorvidos pela experiência de classe operária, como se as suas identidades, o seu modo de ser mais vital, se delineassem a partir do trabalho que realizavam. Ao jornal *O Cometa Itabirano*, Maria Cecília Minayo comenta sua impressão sobre o resultado da pesquisa que realizou na empresa, bem como das entrevistas aos funcionários:

A visão de cidadania do operário da Vale (Companhia Vale do Rio Doce) é a de que “eu sou um cidadão enquanto trabalho, cumpro meu dever com o Estado e a Nação”. Apenas enquanto trabalhador, minha cidadania se esgota aí, não mais na participação no interior da sociedade²¹³.

²¹¹ ANDRADE, “Vila de utopia”, *Confissões de Minas*, 1973, p. 769.

²¹² Disponível em: <<http://www.vale.com/brasil/PT/initiatives/innovation/itabirito/itabira-memory/Paginas/default.aspx>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

²¹³ MINAYO, 1996.

Nessa perspectiva, era como se a vida estivesse simplificada às atividades vinculadas à realização do trabalho, imbricada ao serviço de desenvolvimento da pátria, em um processo de inter-relação entre a vida privada e a história da empresa²¹⁴. Como observa a pesquisadora:

Aqui em Itabira há uma inversão, na verdade quem é endividada é a Vale do Rio Doce com a cidade, pois ela retira os recursos naturais e humanos de Itabira. [...] Na classe média da cidade, à medida que seus filhos começaram a estudar, seu grande sonho era ser engenheiro e médico da Vale. O que acontece com essa classe média, que pode ser considerada um pouco a elite cultural e que teria um projeto político para Itabira, passa a ser empregada da Vale e muda de atitude em relação à cidade. Por ser dominada e absorvida não pode pensar em um projeto político porque se estabelece uma contradição²¹⁵.

O ingresso na Companhia Vale do Rio Doce constituía a principal perspectiva dos itabiranos. O salário e os benefícios da empresa que respondiam pela principal atividade econômica da cidade representavam prestígio social e uma vida financeira de bem-estar. Constituía-se fato corriqueiro os trabalhadores saírem pela cidade, uniformizados, fora do horário de trabalho no ambiente social. A empresa, por sua vez, incentivava o orgulho do trabalhador, ao mesmo tempo que, com sutileza, incorporava-os à ideologia capitalista. Pais funcionários dedicados à Companhia já esperavam ter seus filhos como seus sucessores. Essa visão acomodou a população, que reduziu o campo de expectativas para outras possibilidades.

Com a demanda econômica estrangeira, havia a constante preocupação em acelerar as técnicas extrativistas, o que provocou uma abrupta transformação da paisagem itabirana. A Fazenda do Pontal, que remete ao poema “Infância”, de Drummond, foi desmontada pela empresa e reconstruída em um lugar próximo, para dar lugar a uma lagoa de rejeito de minério. Afinal, “se a primeira Itabira, a Itabira do ouro, essa não tinha outra forma senão a que lhe traçaram, com a ponta do pé, os desbravadores sequiosos, na sua exploração insensata e ruinosa das lavras, de que fala Eschwege”²¹⁶, a sede da maior mina a céu aberto do mundo contornou seu desenho geográfico em função dos interesses econômicos da estatal. Cidade e mina se confundem no território urbano, onde as marcas da extração mineral com suas montanhas cinzentas são visíveis em diferentes pontos.

Em sua vinda a Itabira no ano de 1948, em ocasião do agravamento da doença da mãe, a visão aérea na pequena aeronave da empresa permitia à Drummond um panorama da cratera

²¹⁴ MINAYO, 2004.

²¹⁵ MINAYO, 1996.

²¹⁶ ANDRADE, “Vila de utopia”, *Confissões de Minas*, 1973, p. 771.

que substituía a antiga paisagem, bem como a gigantesca estrutura da mineradora.²¹⁷ Com o impacto causado, o cronista procura dar ênfase à infância:

Nossa infância, em geral, constitui-se de bem mofinos episódios, que só para nós se identificam com a mais louca fantasia; há, é certo, um meio de transmitir essa herança personalíssima: a via poética. O mundo da infância é sempre murado. Perdoai, pois se não vos falo do que vi em Itabira, de espetacular e dinâmico, em visitas feitas a tantos anos de intervalo do menino que lá viveu.²¹⁸

O impacto de ver Itabira diferente do que fora seu lugar de nascença impunha a busca pela cidade da infância que pudesse resgatar a sua identificação com o lugar. O cronista procura recuperar as imagens do tempo em que o menino morou, caminhou por aquelas estradas, sentiu a temperatura da água em sua pele, explorando as paisagens que ainda poderiam ser referência do seu passado, a fim de reconhecer a sua pertença e satisfazer o seu “desejo de enraizamento”, como nos versos em que o poeta convoca “feras e pássaros” para “restaurar em sua terra este habitante sem raízes, / que busca no vazio sem vaso os comprovantes de sua essência rupestre”²¹⁹.

O sentimento do poeta nos versos de “A montanha pulverizada” confia a tristeza do sujeito que assiste aos vagões “serpentearem” nas trilhas de ferro, levando o símbolo da cidade e da sua infância que se tornou pó, para cumprir seu destino capitalista: “Esta manhã acordo e não a encontro, / britada em bilhões de lascas, / deslizando uma correia / transportadora / entupindo 150 vagões, / no trem-monstro de 5 locomotivas.”

O amor de Drummond por Itabira foi incompreendido por muitos conterrâneos que, por desconhecerem sua obra, pensavam que o ilustre poeta havia desprezado a cidade ou que não quisesse que Itabira se desenvolvesse, a fim de se manter como a cidadezinha com feição de presépio, quando, na verdade, ele precisava do apoio dos itabiranos para que a cidade se prosperasse:

Penso às vezes, cruamente, que Itabira vendeu sua alma à Companhia Vale do Rio Doce, e que esta, ao retirar-se do município (o que vem fazendo ostensivamente, pela diversificação em 24 empresas subsidiárias ou afiliadas, que se estendem até Carajás, no Estado do Pará) mal tem tempo para saber da existência do povo itabirano²²⁰.

²¹⁷ José Miguel Wisnik, em “Maquinação do mundo”, 2018, refere-se à cratera deixada no lugar do Pico do Cauê como se fosse um sino invertido. É importante destacar o sino como símbolo de grande significado na infância e obra do poeta.

²¹⁸ ANDRADE, “Antigo”, *Passeios na Ilha*, 1973, p. 807.

²¹⁹ ANDRADE, “Chamado geral”, *Boitempo I*, 1973, p. 381.

²²⁰ ANDRADE, 1980.

Durante aproximadamente vinte anos, enquanto “lutador com as palavras”, Drummond tentou contribuir com ações e textos críticos com o desenvolvimento de sua terra. Uma das primeiras ações foi o incentivo para que se fizesse cumprir o estatuto no qual a sede da Companhia Vale do Rio Doce fosse instalada em Itabira, lutando para que os dividendos que, por ventura fossem repassados ao Rio de Janeiro, dessem retorno à cidade berço da empresa e de onde se extrai todo o seu lucro. Todavia, apenas conseguiu transferir a sede do Rio de Janeiro para Belo Horizonte²²¹.

Nos diversos artigos publicados nos jornais *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*, além daqueles enviados ao jornal *O Cometa Itabirano*, Drummond procurou alertar os conterrâneos acerca da relação patriarcal com a empresa e sobre a importância da diversificação econômica. Além disso, defendeu o direito das cidades mineradoras na arrecadação dos impostos, o que só veio a ser promulgado em 1966 e tentou sensibilizar a comunidade quanto ao “desenvolvimento a qualquer custo”, ou seja, contra as medidas que causavam impacto ambiental.

Em 26 de março de 1985, em entrevista com o bispo da diocese de Itabira a Coronel Fabriciano, o jornal *O Cometa Itabirano* questionava Dom Mário Teixeira Gurgel sobre o fato do interesse da comunidade ser, muitas vezes, suplantado pelo interesse da empresa estatal. Indagado a respeito do futuro dos itabiranos, o bispo expôs a sua apreensão:

A comunidade que vive de paternalismo se acostuma a receber tudo pronto, e receber não apenas os donativos, os benefícios, mas também as imposições. Aí, ela não tem mais liberdade, ela vende a sua liberdade.

A opinião do bispo convergia com a do poeta. Ambos expuseram suas preocupações concernentes à relação da comunidade itabirana com a empresa. Na mesma edição, aproveitando o momento de redemocratização do país, o jornal divulgava um documento com algumas reivindicações para a democratização da Companhia Vale do Rio Doce endereçado ao presidente da República, Tancredo de Almeida Neves. O documento havia sido elaborado pela classe política e pelas “lideranças representativas” de Itabira e trazia, dentre as solicitações, a participação da cidade na escolha do presidente da mineradora. Em 21 de abril de 1985, faleceu Tancredo Neves, sem tomar posse do cargo.

Em 1997, no governo do presidente Fernando Henrique Cardoso, a Companhia Vale do Rio Doce foi privatizada, tornando-se apenas Vale. Foi realizado, nesse período, um acordo de “Responsabilidade Social Corporativa” firmado entre a mineradora, o governo e a

²²¹ CRUZ, 1980, p. 64.

comunidade, que visava a uma atuação “socioambiental de forma responsável, sob pressão interna e externa”²²². Nesse acordo, foram elaboradas 52 condicionantes, dentre elas o monitoramento do ar, a reconstrução da Fazenda do Pontal, onde hoje são recebidos os turistas e a revitalização do Parque da Água Santa.

Ao longo do tempo, a Vale passou a ser uma empresa global, com negócios em diversos países e lucros exorbitantes. No final do mês de maio de 2018, houve a divulgação de um relatório da mineradora encaminhado à agência de controle das bolsas de valores nos Estados Unidos, com a informação de exaustão do minério em Itabira em uma década. Apesar da garantia da empresa pela manutenção das “três usinas de Itabira que possuem a tecnologia mais avançada de tratamento de minério de ferro do mundo”²²³, a população da cidade encontra-se apreensiva não somente pelo desemprego que poderá acarretar, mas também com o impacto na arrecadação municipal devido à queda na Compensação Financeira pela Exploração de Recursos Minerais. Atualmente, Itabira tem se preocupado com a diversificação econômica, buscando novas atividades que possam suprir o déficit nos cofres municipais com o fim da mineração. Enquanto isso, muitos se perguntam: “E agora, José?”, cismados como Tutu Caramujo.

3.7 O lugar do gênero em *Boitempo*

Meninas, meninas,
do lado de lá.
Meninos, meninos,
do lado de cá.

Carlos Drummond de Andrade

Em “Romance de primas e primos” encontra-se uma significativa chave de leitura para interpretar como o poeta discorre em *Boitempo* sobre lugar do gênero na sociedade:

A prima nasce para o primo.
O casamento foi marcado
no ato mesmo da concepção.
Entre os primos, é eleito o primo
que melhor convém ao tratado.
Sem exclusão dos demais primos

²²² Disponível em:

<http://www.cetem.gov.br/workshop/palestras/TUBINO_2010_THE_QUEST_%20FOR_%20SOCIALY.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2019.

²²³ Disponível em: <<http://www.itabira.mg.gov.br/portal/?p=83582>>. Acesso em: 21 jan. 2019.

perfilados todos à espera
De chamado se a vida muda.

Assim nascem todas as primas,
destinadas a matrimônio
do outro lado da mesma rua.

Os sobradões se comunicam
em passarela de interesses
da vasta empresa de família
que abrange bois, terras, apólices,
paióis de milho e tradição.

Serão múltiplas as primas
a primos árdegos unidas.
À noite, no maior recato,
apagado o lampião, arquejos
e repugnâncias abafadas
contribuirão para a grandeza
do eterno tronco familiar,
bem mais precioso que as pessoas.²²⁴

O poema remete à tradição dos casamentos de conveniência na sociedade patriarcal, realizados entre membros de uma mesma família, a fim de manter ou multiplicar os bens materiais. O compromisso assumido pelo pai “na vasta empresa da família” impedia a liberdade de escolha, o que tornava o enlace matrimonial um processo de negociação baseado em interesses materiais “que abrange bois, terras, apólices, paióis de milho e tradição”.

O termo “família” de origem do latim *famulus*, que significa “escravo doméstico”, corresponde à união de indivíduos, um conceito que se tornou instituição na Roma Antiga, engendrando a base da sociedade²²⁵. Ao assumir essa concepção, o poder centralizado na figura do patriarca desvalorizava a identidade feminina em atendimento aos valores socioculturais estabelecidos por uma estrutura autoritária e conservadora. Enquanto ser isento de subjetividade e de livre-arbítrio, a mulher era condenada ao “sexo abafado”: “apagado o lampião, arquejos / e repugnâncias abafadas”, para satisfazer os desejos masculinos e cumprir a sua função de procriação: “Serão múltiplas as primas / a primos árdegos unidas”²²⁶.

Em um corpo social regido pela “moral e pelos bons costumes”, constituía-se inaceitável à mulher honrada uma relação libertina, como era dispensada às figuras rasteiras da sociedade ocupantes da “Rua de Baixo / onde é proibido passar”²²⁷ e dos quartos com a

²²⁴ ANDRADE, “Romance de primas e primos”, *Boitempo III*, 1979, p. 37.

²²⁵ MAGNO, 2016.

²²⁶ ANDRADE, “Romance de primas e primos”, *Boitempo III*, 1979, p. 38.

²²⁷ ANDRADE, “A puta”, *Boitempo II*, 2006, p. 263.

“porta cerrada” em que “pode ser que a vela / que trazes na mão / te revele, trêmula / tua escrava nova, / teu dono-marido”²²⁸.

Na época da escravidão, relações assimétricas entre os senhores e as escravizadas expunham formas de violência física e simbólica na sociedade, bem como a exploração em vieses distintos: sexual e econômico. Além disso, as mulheres negras também eram vítimas do domínio da mulher branca, que enciumadas pelos caprichos sexuais de seus maridos, ameaçavam-nas e as perseguiam. Outras, porém, mesmo cientes da infidelidade conjugal, mantinham-se resignadas, fazendo “vistas grossas” à lascividade masculina.

Apesar de a trilogia *Boitempo* reportar a um período historicamente posterior à abolição da escravatura, os quadros itabiranos expõem imagens da sociedade patriarcal, sugerem a conservação de algumas práticas oriundas da estratificação social: “Uma negrinha não apetecível / é tudo quanto tenho a meu alcance / para provar o primeiro gosto / da primeira mulher”²²⁹.

Fundamentada numa relação de poder e submissão, era com mulheres negras, mais ou menos experientes, que os rapazes itabiranos iniciavam sua vida sexual, uma vez que à mulher branca eram reservadas as qualidades como a pureza, a devoção religiosa e a obediência ao pai e, após o casamento, ao marido. Em caso de desvio de hábitos e valores socialmente elevados, a mulher passava a ser vista por olhares de julgamento e discriminação, como sugerem os seguintes versos:

Falam tanto dessa moça. Ninguém viu,
 todos juram.
 Cada qual conta coisa diferente,
 e todas concordantes.
 Dizem que à noite, ela. Ela o quê?
 E com quem? Com viajantes
 que somem sem rastro
 gabando no caminho
 os espasmos secretos (tão públicos) da moça.
 [...]
 Pouco importa, a moça está marcada,
 marca de rês na anca, ferro em brasa
 de língua popular.²³⁰

O sujeito-do-poema faz alusão à marca de ferro na “rês” com a qual o dono confere o seu direito de propriedade sobre o animal para sugerir como a “língua popular”, considerada como um “ferro em brasa”, marca a reputação da moça na sociedade. O verso “os espasmos

²²⁸ ANDRADE, “Cuidado”, *Boitempo III*, 1979, p. 8.

²²⁹ ANDRADE, “Tentativa”, *Boitempo II*, 2006, p. 264.

²³⁰ ANDRADE, “A moça ferrada”, *Boitempo III*, 1979, p. 77.

secretos (tão públicos) da moça” pode ser interpretado sob duas perspectivas: a publicidade do fato ocorrido por meio do viajante que conta vantagem pelo caminho e também quanto à invasão da esfera pública sobre aquilo que é da ordem íntima, da autonomia da vida privada. Os discursos sexuais relativos à vida íntima e sexual aparecem como forma de controle, vigilante a tudo que se passa, ainda que seja “à noite”.

Na viuvez, o comportamento contido, quase a anulação do ser é traduzido também na vestimenta extremamente discreta:

As tias viúvas vestem pesadas armaduras
de morte e gorgorão. Desde o pescoço
à inviolada ponta dos borzeguins, elas proclamam
rompimento com o século. E nada mais existe
senão a noite dos maridos estampada
em cada gesto de soberba solidão.²³¹

Como se não bastasse, o peso da perda, da solidão e de uma vida vigiada pela sociedade, ao corpo também era delegada a tarefa de suportar o peso da “armadura”, selo de aprovação social de reputação ilibada e de abnegação dos desejos carnisais.

Às moças solteiras também competia o recato dos “quilômetros de silêncio” inalcançáveis como as estrelas do céu “na janela do sobradão”²³², além do resguardo das roupas: “pernas que jamais uma prima / lhes mostrara, se é que possuía / joias tais sob circunspectas / multissaias e plurianúguas”, das passantes que alimentavam a imaginação na hora do *footing*: “À tarde, na Avenida, passeiam as belas, / seios cuidadosamente ocultos mas arfantes, / pernas recatadas, mas sabe Deus as linhas perturbadoras / que criam ritmos, e o caminho branco é todo ritmo”.

Regidas pelos preceitos reiterativos de várias gerações que rogam: “protegi os homens do clã”, “amai os homens do clã” e “exemplai os homens do clã”²³³, no universo de perspectiva de uma vida futura das moças predominava a figura da esposa e, por isso, desde muito novas preparavam o enxoval e conversavam entre si sobre “todos os ingredientes para ser bom marido”. A representação da identidade feminina aparece em *Boitempo* atrelada ao patriarcalismo a que se refere Raymundo Faoro. Os quadros itabiranos sugerem imagens de um amplo sistema de dominação patriarcal que se estende às relações entre homens e mulheres, compreendendo as dimensões da sexualidade, da reprodução e a lógica de um contexto estruturado no regime escravista.

²³¹ ANDRADE, “A nova primavera”, *Boitempo III*, 1979, p. 32.

²³² ANDRADE, “Orion”, *Boitempo II*, 2006, p. 307.

²³³ ANDRADE, “Litania das mulheres do passado”, *Boitempo III*, 1979, p. 7.

Atento às transformações advindas da repercussão de acontecimentos mundiais, os poemas sugerem outra mirada do escritor: Drummond insere na trilogia, por meio de um jogo autobiográfico que funde história e ficção, uma temática latente na época, promovendo reflexão sem ser, no entanto, panfletário. A partir da década de 1960, começou nos Estados Unidos e foi se propagando por outros países um “reflorescimento do feminismo”, agora mais intenso e com nova consciência de gênero, no qual as mulheres se tornavam uma força política importante. Estavam em pauta os esforços de emancipação feminina que visavam ao direito de igualdade de direitos legais e políticos, esforço no acesso à educação e ao trabalho, bem como responsabilidades dos homens e a liberdade de ir e vir em público.

Nos versos do poema “Primeira eleição”: “Mas das mulheres / o voto, quando?”, o poeta faz referência ao atraso na conquista das mulheres brasileiras do direito ao voto, que se realizou em 1932, enquanto na maioria dos países ocorreu por volta de 1917. Ao mesmo tempo, coloca em voga o debate de grande ressonância naquele momento, uma vez que, segundo Eric Hobsbawm, somente na década de 1960, em toda parte do mundo, com exceção de alguns Estados islâmicos, as mulheres haviam adquirido esse direito. Apesar dessa mudança não representar uma repercussão imediata na situação das mulheres, principalmente das mais pobres, o autor afirma:

[...] nos países desenvolvidos, o feminismo de classe média, ou o movimento de mulheres educadas ou intelectuais, alargou-se numa espécie de sensação genérica de que chegara a hora da liberação feminina, ou pelo menos da autoafirmação das mulheres. Isso se dava porque o feminismo específico de classe média inicial, embora às vezes não diretamente relevante para os interesses do resto do grupo feminino ocidental, suscitava questões que interessavam a todas: e essas questões se tornaram urgentes à medida que a convulsão social que esboçamos gerava uma profunda, e muitas vezes súbita, revolução moral e cultural, uma dramática transformação das convenções de comportamento social e pessoal²³⁴.

O debate era ampliado naquele momento com indagações acerca das estruturas consolidadas. Ainda que o direito ao voto tenha sido conquistado, faltava muito para que as mulheres obtivessem igualdade de direitos perante os homens. Esse fato toma maior proporção nas classes menos favorecidas como as mulheres operárias que necessitavam do direito à licença maternidade. Além disso, diferente das mulheres de classe média e com alto nível de escolaridade cuja inserção no mercado de trabalho continha uma motivação ideológica, o ingresso das mulheres mais pobres era movido por interesses econômicos, ou seja, como forma de contribuir com o orçamento doméstico.

²³⁴ HOBSBAWM, 1995, p. 313.

As imagens dos quadros itabiranos de *Boitempo* sugerem os aspectos socioculturais da sociedade patriarcal brasileira, possibilitando a leitura de questões de gênero nos âmbitos público e privado. As mudanças que ocorreram na família tradicional e na esfera doméstica representam uma revolução cultural de importante ativismo das mulheres. Com as transformações da vida moderna, surgem novas implicações e desafios para a mulher que busca o seu espaço e a sua realização pessoal.

3.8 Paredão

Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue.

Gilberto Gil e Chico Buarque de Holanda

No mesmo ano em que protestos estudantis e operários registraram na história da França o emblemático Movimento de Maio de 68, no Brasil ouvia-se a Tropicália, cresciam as greves de trabalhadores nas ruas, iniciava a articulação de políticos na oposição, estudantes, artistas e intelectuais no Brasil se uniam no grito “Abaixo a ditadura”, o que provocou a radicalização do então presidente Arthur da Costa e Silva, anunciada no dia 14 de dezembro, no *Jornal do Brasil*: “Governo baixa Ato Institucional e coloca Congresso em recesso por tempo ilimitado.” Com o AI5 garantia-se o poder absoluto aos militares, extinguiu-se a liberdade de imprensa, concedia-se veto ao direito ao *habeas corpus*, estabelecia-se que crimes políticos fossem julgados por tribunais militares, sem direito a recurso, extinguíam-se as garantias individuais. Foi nesse contexto de “temperatura sufocante” e de “fortes ventos” no país que Drummond escreveu o primeiro livro da série *Boitempo*.

Com a sucessão presidencial, nos chamados “Anos de Chumbo” do governo de Emílio Garrastazu Médici, ocorreu o recrudescimento da violência no intuito de impor o silêncio, reprimir e desmobilizar as políticas de oposição. A opressão e a censura submetiam as pessoas ao poder do “paredão”²³⁵ que parecia intransponível.

Nesse mesmo período, o Brasil viveu a conquista da vitória na Copa do Mundo de 1970 e a ilusão de um disfarçado “milagre econômico” que acarretaria, posteriormente, uma crise arrebatadora no país. O lema do autoritarismo impunha de maneira explícita: “Brasil: ame-o ou deixe-o”.

²³⁵ ANDRADE, “Paredão”, *Boitempo II*, 2001, p. 1030.

A extinção do AI5 ocorreu apenas em 13 de outubro de 1978. Contudo, o período da ditadura militar, iniciado com o golpe de 1964, permaneceria até o ano de 1985, quando se deu a redemocratização do país. As práticas de tortura e censura no Brasil impuseram o exílio de muitos políticos, intelectuais, militantes de esquerda e artistas. Sem a liberdade de expressão, os artistas precisavam estimular o pensamento por meio de uma arte cifrada para contestar o regime.

Na seção “Primeiro Colégio”, de *Boitempo III – esquecer para lembrar*, encontram-se os poemas relacionados ao período em que Drummond deixa Itabira para se ingressar na primeira série do colegial, em regime de internato, no Colégio Arnaldo, em Belo Horizonte, onde conheceu os amigos Gustavo Capanema e Afonso Arinos de Mello Franco. José Maria Cançado²³⁶, biógrafo de Drummond, destaca que a instituição disputava, desde 1909, “as matrículas dos filhos das famílias de posse em Minas” com o Ginásio Mineiro (leigo). Pertencente à Congregação do Verbo Divino, do padre alemão Arnaldo Jansen, constituía como objetivo “formar quadros católicos competentes, tenazes, e que fossem ao mesmo tempo propagadores da fé católica e artífices do progresso material do mundo, nas regiões mais remotas do globo”.

A sólida construção no centro da capital mineira, a instalação de um telégrafo sem fio, bem como a fisionomia de um “laboratório hermético de experiências”, em pleno final da primeira grande guerra, despertavam o imaginário da população acerca do colégio, aflorando em suas mentes pensamentos relacionados à presença das forças do eixo naquele lugar.

Distante da terra natal, Drummond sente as transformações advindas do território urbano que abarcava “tantas pessoas no mesmo lugar e na mesma hora” e seu maior incômodo: o afastamento da casa paterna e de seu mundo particular. Além de todas essas novas experiências na vida do jovem de apenas 14 anos, Cançado destaca o regime rigoroso da instituição:

Incrível que, com tudo isso, não houvesse nenhum tipo de serviço médico no colégio, e os alunos não pudessem contar com nenhum atendimento quando adoeciam. É que para eles o regime era pouco mais do que militar: um sistema duríssimo, com horários de arrear de tão puxados (o despertar era 5h30), os banhos quentes apenas duas vezes por mês. O currículo, que incluía as matérias tradicionais – Aritmética, Religião, Português, Francês, Geografia, Latim e Desenho oferecia ainda o alemão facultativo. Carlos Drummond de Andrade resolveu fazer a experiência de aprender alemão, desistindo quando descobriu que o professor, um *retaco* irmão Paulo,

²³⁶ CANÇADO, 1993.

embora estivesse incumbido de passar aos alunos alguma coisa do gênio de Goethe, só ia mesmo até “a arte de dar cascudos”²³⁷.

Apesar de bastante avançado para os moldes da época, considerando os recursos de que dispunha, chama a atenção do biógrafo a fragilidade do colégio em relação à falta de assistência médica aos seus alunos. Além disso, o rigor da instituição é considerado pelo mesmo como “pouco mais do que militar” nos regulamentos diários e referindo-se à “Arte de dar Cascudos”, verso de “Aula de alemão”, outro poema de *Boitempo*, revela pelo menos em um caso específico, um desrespeitoso e controverso tratamento no processo pedagógico.

No poema “A norma e o domingo” o sujeito apresenta-se inconformado com a punição recebida por descumprir um não citado preceito do colégio, o que o priva de desfrutar da liberdade do domingo:

Comportei-me mal,
perdi o domingo.
Posso saber tudo
das ciências todas,
dar quinau em aula,
espantar a sábios
professores mil:
comportei-me mal,
não saio domingo.

Fico vendo mosca
Zanzar e zombar
de minha prisão.
Um azul bocejo
derrama-se leve
em pó de fubá
no pátio deserto.
Não há futebol,
não quero leitura,
conversa não quero,
vai-se meu domingo.

Lá fora a cidade
é mais provocante
e seu pátio aberto
recobre ignorantes
dóceis ao preceito.
Que aventura doida
No domingo livre
estarão desfiando
enquanto eu sozinho
contemplo escorrer

²³⁷ CANÇADO, 1993, p. 58.

a lesma infindável
do meu não-domingo?

Digo nomes feios
(calado, está visto).
Não vá ser-me imposta
A perda total
de quantos domingos
Deus for programando
em Minas Gerais.

Abomino a ordem
que confisca tempo
que confisca vida
e ensaia tão cedo
a prisão perpétua
do comportamento.²³⁸

O poema, elaborado em redondilha menor, contrasta com as estrofes irregulares e o verso branco. No título “A norma e o domingo” os substantivos utilizados sugerem uma antítese. A palavra “norma” vem do latim e significa “esquadro”. O campo de forças no qual se insere o signo “norma” remete à regra, preceito, lei, modelo, padrão, obediência. Em contrapartida, a palavra “domingo”, também originária do latim *Dominicus*, na liturgia cristã *dies Dominicus* significa o “Dia do Senhor”, ou seja, diferente dos demais dias de trabalho na semana, o domingo é reservado ao descanso e é santificado a fim de que a mente esteja livre para se abrir aos assuntos espirituais. Portanto, equivale ao dia guardado às coisas elevadas, para o benefício de Deus e do homem.

Na primeira estrofe do poema, o sujeito reconhece o mau comportamento, contudo considera-se injustiçado quanto à severa punição recebida e defende-se, enumerando para si mesmo as suas qualidades. Conclui que o peso do mau comportamento sobrepõe às qualidades do aluno brilhante e dedicado e que seus esforços parecem ter sido em vão, aos olhos da autoridade que o privou do domingo.

Já na segunda estrofe, o sujeito se refere ao colégio como “prisão” e descreve o tédio no barulho da mosca que parece “zombar” de sua condição, bem como no vazio do pátio “deserto” sem futebol. Irritado, ao ver o domingo passar, não quer saber de conversa nem mesmo de leitura, um de seus maiores prazeres.

Na terceira estrofe, ainda que restrito àquele ambiente, ele pensa nas possibilidades que a cidade oferece no lado de fora do colégio, com seu “pátio aberto”, ou seja, com seu manto de liberdade sobre os “ignorantes dóceis ao preceito”. A forte expressão refere-se aos

²³⁸ ANDRADE, “A norma e o domingo”, *Boitempo III*, 1979, p. 93-94.

colegas despreparados e submissos às normas, mas que por isso podem desfrutar do domingo livre, ao passo que a ele restava a lentidão do tempo desperdiçado na solidão de sua penalidade. Aquele que seria expulso, posteriormente, do Colégio de Nova Friburgo por “insubordinação mental”, questiona o direito que se restringe apenas aos que apresentam um comportamento exemplar.

Na estrofe seguinte, o sujeito-do-poema se rebela. Todavia, a reação que toma forma de “nomes feios”, expõe uma figura resignada, oprimida no oximoro de uma verbalização silenciosa (“calados, está visto”) que povoa apenas a sua mente. Ciente de uma autoridade que detém o poder de atuar sobre a sua liberdade e receoso de represálias que o venham privarem, definitivamente, de desfrutar os domingos, não reverbera sua indignação.

Os versos finais apresentam um caráter conclusivo quanto ao posicionamento insubordinado do aluno:

Abomino a ordem
que confisca tempo,
que confisca vida
e ensaia tão cedo
a prisão perpetua
do comportamento.

A indignação quanto à postura rígida da instituição se inscreve no campo do cerceamento da liberdade individual, já que “a ordem” é responsável por tomar o tempo, por tomar a vida. O verso “e ensaia tão cedo” apresenta forte significado, uma vez que permite fazer alusão àquilo que se reconfigura num tempo futuro, ou seja, expressa uma condição a que desde mais jovem é preciso se submeter e da qual é impossível escapar: “a prisão perpétua do comportamento” perante um sistema autoritário.

Segundo Cançado, eram permitidas aos alunos do Colégio Arnaldo as saídas quinzenais aos domingos. Portanto, era um dia muito esperado por Drummond, já que, quando não era obrigado a passar o dia na casa de algum parente, podia fazer seus programas prediletos: ir ao Parque Municipal ou ver, ainda que através das vitrines, os livros na Livraria Alves. A punição daquele domingo significava mais quinze dias dentro da “fortaleza”.

Ao refletir sobre “o jogo e a confissão” entre “o vivido e o inventado”, a arquitetura do poema permite pensar nas “linhas de fuga” que o poeta desenha na tessitura de seus versos, ao

fazer menção sobre um fato do passado que, recriado poeticamente, comunica-se com o estado das coisas do tempo presente.²³⁹ Segundo Deleuze, o ato de fugir é:

Partir, se evadir, é traçar uma linha. [...] A linha de fuga é uma *desterritorialização*. Os franceses não sabem bem o que é isso. É claro que eles fogem como todo mundo, mas eles pensam que fugir é sair do mundo, místico ou arte, ou então alguma coisa covarde, porque se escapa dos engajamentos e das responsabilidades. Fugir não é renunciar as ações, nada mais altivo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vaziar como se fura um cano. [...] Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia. Só se descobre mundos através de uma longa fuga quebrada²⁴⁰.

Fugir, portanto, não é se acovardar. Pelo contrário, exige um não se acomodar, já que a fuga permite “fazer um sistema vaziar”. Consiste em “descobrir” mundos, tentar ver o que está “do lado de fora”. A fuga supõe resiliência e ousadia, “nada mais altivo que uma fuga”, e impõe assumir posições. Na concepção de Deleuze, os indivíduos e os grupos são formados por linhas, as quais ele divide em três diferentes tipos:

A primeira espécie de linha que nos compõe é segmentária, de segmentaridade dura (ou, antes, já há muitas linhas dessa espécie); a família – a profissão, o trabalho – as férias; a família – e depois a escola – e depois o exército – e depois a fábrica – e depois a aposentadoria. [...] Ao mesmo tempo, temos linhas de segmentaridade bem mais flexíveis, de certa maneira moleculares. Não que sejam mais íntimas e pessoais, pois elas atravessam tanto as sociedades, os grupos quanto os indivíduos. Elas traçam pequenas modificações, fazem desvios, delineiam quedas ou impulsos: não entretanto, menos precisas; elas dirigem até mesmo processos irreversíveis. [...] Ao mesmo tempo ainda, há como que uma terceira espécie de linha, esta ainda mais estranha: como se alguma coisa nos levasse, através dos segmentos, mas também através de nossos limites, em direção de uma destinação desconhecida, não previsível, não preexistente. Essa linha é simples, abstrata, e, entretanto, é a mais complicada de todas, a mais tortuosa: é a linha de gravidade ou de celeridade, é a linha de fuga e de maior declive²⁴¹.

Dentre os tipos de linha, as que se configuram como as de fuga são mais complexas, já que se encontram fora de um padrão preestabelecido. Com isso, assumem uma direção imprevisível, sem uma linearidade em seu devir-acontecimento. Traçar uma linha de fuga consiste em lidar com o novo, é um ato libertário. A criação poética, a arte configuram-se

²³⁹ Torna-se pertinente mencionar o debate proposto por Flora Süssekind em “Tal Brasil, Qual romance?”, 1984, acerca da disseminação de uma estética literária naturalista, ou seja, documentalista da identidade nacional. Partindo desse pressuposto, Drummond se situa no desvio ao naturalismo predominante, ao promover uma leitura crítica da cultura brasileira por meio da criação poética. Em *Boitempo*, o poeta entrelaça os fios da ficção da experiência individual do sujeito aos elementos historiográficos, tramados entre anacronismo e sobrevivência política.

²⁴⁰ DELEUZE; PARNET, 1998, p. 49.

²⁴¹ DELEUZE; PARNET, 1998, p. 145-146.

numa espécie de fuga, já que a capacidade criadora liberta, potencializa, promove a reflexão, abre novas perspectivas, possibilita novos desdobramentos e desconstruções.

Na arquitetura do poema, “prisão” e “norma” constituem signos concernentes ao cerceamento da liberdade de expressão e do direito de ir e vir daqueles que não são “dóceis aos preceitos”. O jovem Drummond, mais tarde, expulso por não se curvar ao pensamento homogeneizador em outro colégio, e o sujeito-do-poema que “abomina a ordem”, “que confisca a vida” impõem sua ação pela negação e constroem a sua linha de fuga no desafio da liberdade de pensar por si, em um ato libertário, como aquela “flor que nasceu na rua” e “furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio”. Ainda que “sua cor não se percebe” e “suas pétalas não se abrem”, “é realmente uma flor”²⁴².

A escolha de um posicionamento contrário ao pensamento dominante não permite que se saia impunemente. Nesse sentido, durante a ditadura, as artes incomodavam, já que buscavam um caminho de emancipação. Por isso, a censura constituía um instrumento, embora nem sempre eficaz, para reprimir e expressar a fragilidade daqueles que escolhiam “traçar rotas de fuga” do sistema, mas:

Os militares iriam descobrir depressa que prender intelectual ou reprimir artista não era coisa trivial. Em fevereiro de 1968, a censura tirou de cartaz a peça *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, e proibiu a atriz Maria Fernanda de atuar por trinta dias. A reação foi fulminante: a Greve de Protesto contra a Censura parou teatros do Rio de Janeiro e de São Paulo durante 72 horas, e realizou uma memorável vigília na escadaria do Theatro Municipal do Rio. Entre os que compareceram ao protesto estavam o poeta Carlos Drummond de Andrade, os compositores Chico Buarque e Vinicius de Moraes, o animador de programas de auditório Abelardo “Chacrinha”, o dramaturgo Nelson Rodrigues, o arquiteto Oscar Niemeyer, os atores Paulo Autran, Cacilda Becker, Tônia Carreiro, o cineasta Glauber Rocha, o crítico literário Otto Maria Carpeaux, e os pintores Di Cavalcanti e Djanira²⁴³.

Solidário ao posicionamento crítico dos artistas, Drummond comparece ao protesto na luta por uma “sobrevivência cultural”. A atitude é coerente à visão de uma função provocativa da arte, que não se deixa esvaziar em si mesma. As inquietudes do poeta moderno, cuja matéria é constituída pelo cotidiano da cidade, reforça a ideia da possibilidade de resistência à opressão sem o uso da violência. Se, ao longo de sua criação literária, Drummond revela uma persistência no questionamento: a arte serve pra isso? A essa altura, parece ter concluído que suas indagações e o sentimento de impotência diante do mundo encontram caminhos no encontro do outro.

²⁴² ANDRADE, “A flor e a náusea”, *A rosa e o povo*, 1973, p. 141.

²⁴³ SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 465.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Carlos Drummond de Andrade, grande leitor do século XX, configura-se como referência canônica na literatura brasileira, na qual a ressonância e o reconhecimento de sua obra suscitam um processo contínuo de revisão e ampliação de sua já extensa fortuna crítica. Sua inserção na produção literária, na década de 1920, foi decisiva para definir o traço de sua lírica, tendo em vista o contexto de significativas contradições ideológicas entre a tradição cultural, as vanguardas europeias e a hipertrofia nacionalista no campo das artes em geral, vigentes no período.

Suas produções discursivas publicadas em jornais e revistas, anteriores ao seu livro de estreia de 1930, *Alguma poesia*, outorgam sua reputação prestigiosa de leitor assíduo e dedicado, capaz de opinar sobre diferentes temas. O volume de obras por ele conhecidas impressionava até mesmo os seus pares, grupo de jovens escritores intelectuais da elite mineira, considerados amigos e interlocutores no processo de formação do escritor²⁴⁴.

A influência dos poetas paulistas do modernismo que experimentavam titubeantes uma arte independente dos padrões tradicionais contribuiu na ampliação e percepção de suas soluções estéticas, muitas vezes enrijecidas pela formação intelectual alicerçada nas páginas da cultura europeia. O seu alcance poético muito deve a seu empenho nos constantes debates com o grupo, na troca de correspondências, na luta engenhosa com as palavras e, principalmente, à obstinada “procura da poesia”. No aperfeiçoamento de sua lírica, destacam-se as articulações sintática e semântica, o estilo mesclado, o complexo movimento lexical e sua infundável experimentação rítmica, que resultaram, paulatinamente, em uma dicção singular, esquivando-se, assim, dos modelos estabelecidos. Na busca de novas estratégias, o poeta conjugou diferentes faces em seu discurso poético, reveladas em sua extensa produção estética, que rompe com a tradição clássica e, ao mesmo tempo, configura o amadurecimento da perspectiva cultural do modernismo de 1922, com o aprimoramento de uma pauta lírica intelectual e social, conforme observa o crítico José Guilherme Merquior. Ao caráter híbrido de sua produção soma-se a capacidade de fazer poesia com o inesperado, com o improvável, ainda que produza, não raro, densas reflexões.

O poeta conhecido pelo rigor na autocrítica confessa na “Autobiografia para uma revista”, em *Confissões de Minas*, a imprescindibilidade do “trabalho cotidiano e secreto da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação”. Essa característica drummondiana,

²⁴⁴ Sobre a produção do jovem Drummond, ver: CURY, 1998; GLEDSON, 1981; SAID, 2007.

observada, também, em outros escritores modernos, é celebrada por diversos críticos que arguíram sobre a sua produção, nos diversos movimentos de sua criação poética.

Em se tratando especificamente de *Boitempo*, ao considerar a análise do discurso poético, ainda que seja assentida por parte de sua recepção crítica uma tendência narrativa, não se exclui o grau de poeticidade da obra que incorpora elementos afeitos às suas produções anteriores. A série é constituída de textos nos quais se evidenciam o cuidado rítmico, a variação métrica, o uso de aspectos sintáticos e semânticos que legitimam seu valor estético. O prosaísmo dos versos remete à tendência estética modernista presente em sua obra inaugural, constituindo o que José Guilherme Merquior se refere como “evocação permanente da obra anterior do poeta”.

Ao considerar que a obra *Boitempo*, no calor de sua publicação, não foi recebida pela crítica com a melhor acolhida, sendo interpretada até mesmo como uma obra focada na “engrenagem psíquica do seu produtor”, instigou aqui uma reflexão centrada não na configuração estética, mas nos modos e efeitos de interpelação histórica e política fomentados pelos versos. A escolha pelo texto memorialístico compreendida na série *Boitempo* suscitou um pensamento a respeito das possibilidades da arte, reflexão que se faz presente inclusive na metapoesia drummondiana que questiona: “a arte serve para isso?”. Esse pensamento faz reportar à concepção crítica que confere à obra de arte a capacidade de provocar quem a observa, a ponto de fazê-la transcender a si mesma, ao continuar no discurso daquele que a interpreta. Assim, novas possibilidades de leitura sobre uma mesma obra permitem ir além da sua conhecida exposição, já que a atribuem novos sentidos e a potencializa.

Na análise conceitual da obra, a leitura que privilegia o viés do autobiográfico concentra-se na percepção de um sujeito narcísico em busca de seu passado, em detrimento da dissimulação, com a qual o poeta se distancia e ocupa um lugar vazio. O ato de selecionar, reunir e fabular fragmentos da memória do sujeito se configura em um procedimento poético de política da memória que amplia o horizonte de expectativa do campo da literatura, na qual se distinguem *persona* e pessoa, não constituindo, portanto, em uma rememoração fiel da vida individual. Todavia, é preciso salientar que a memória do sujeito em *Boitempo* não aparece alienada a uma vida exterior. Ela carrega vestígios de um contexto histórico ficcionalizados na obra como um dispositivo do pensamento. Por meio da relação intrínseca, existente entre memória individual e memória coletiva, o leitor pode assumir uma postura para além de um mero espectador. O jogo dinâmico de criação literária, no qual o sujeito-do-poema se inclui nos vestígios da história, possibilita ao leitor o reconhecimento de sua transitividade em memórias de diversas naturezas sobre eventos de seu quadro social, como os fatos que

remetem a um passado histórico no qual ele também é incluído. Esse pressuposto não contempla uma pedagogia nacionalista de identidade. Ao contrário, instiga e promove a reflexão a partir de novos “pontos de ver” as tramas da história, na busca de novas articulações.

Em *Boitempo*, identifica-se o mesmo poeta de obras anteriores, que impele o pensamento sobre o estado das coisas do mundo. O sujeito moderno e fragmentado que busca a sua totalidade na constante remissão às origens apresenta em sua lírica uma obstinada recorrência ao traço autobiográfico. Na série *Boitempo*, essa preponderância da subjetividade remete à infância e juventude e abarca a família, bem como a terra natal, incorporando, a partir daí, uma dimensão social, política e cultural. Nesse processo, a autobiografia passa a ser uma “heterobiografia”, o individual se converte ao coletivo e na fronteira entre história e ficção, incide no poeta a análoga relação de leitura e escrita da modernidade brasileira²⁴⁵.

Por mais que sejam reconhecidos os rastros da memória de um sujeito histórico, a auto-hetero-biografia drummondiana não se configura no retrato fiel do sujeito empírico e de seu entorno. A representação do real se materializa na reelaboração do passado, a partir de vestígios da memória. Aos resíduos de um tempo pretérito são imbricados elementos da criação poética que atuam na fabulação da realidade. Desse modo, o real é ficcionalizado para ser pensado.

Drummond deixou a sua terra natal ainda jovem e, embora não seja compreendido por muitos de seus conterrâneos, o poeta confessa nos versos de “Ilusão do migrante” que nunca saiu, já que “tudo é consequência / de um certo nascer ali”. Na trilogia memorialística, o discurso poético confere à Itabira e aos seus personagens uma referência predominante. Nos quadros itabiranos de *Boitempo*, o poeta não prescinde dos elementos factuais. Pelo contrário, abre o baú e examina as páginas amarelecidas do jornal que trazem embaçadas imagens de um tempo remoto. Sua atuação artística laboriosa consiste no contorno das figuras que assumem uma feição desdobrada na interferência de sua pincelada. Contudo, torna-se importante ressaltar que, na interpretação da trilogia presente neste estudo, a obra memorialística drummondiana, assim como os *Quadros parisienses*, não consiste apenas em registros de um momento histórico. Tampouco se propõe à exposição do documental da história real, como se dedicasse à escrita da história da nação de maneira literária. Os quadros itabiranos trazem pela ambiguidade da palavra poética a força desestabilizadora e crítica.

²⁴⁵ Sobre as implicações políticas e filosóficas da dimensão autobiográfica da obra drummondiana, ver: SAID, 2007.

No hiato entre o vivido e o inventado, o poeta engendra em *Boitempo* uma trama na qual Itabira do Mato Dentro pode ser vista pelo viés da nação. Na recriação do real, pelo veio poético, imagens de uma província e do Brasil, do velho e do novo, se interpenetram e convocam a reflexão sobre a história nacional, sobre as marcas da sociedade brasileira, sobre conquistas e mazelas adjacentes ao percurso de construção e desenvolvimento da democracia, bem como da concepção de República, assinalado por avanços e recuos. Nos signos concernentes à cidadezinha delinea-se a fisionomia de uma modernidade nacional em que a nação passa a ser entrevista a partir de suas franjas.

A obra *Boitempo* também foi interpretada, por parte de sua recepção crítica, como uma lembrança sossegada e apaziguada do poeta que, na maturidade, teria se distanciado da crítica, do engajamento e da sua articulação à dimensão política e social da história, uma das marcas de sua poesia anterior. Ao considerar que, na contemporaneidade, os textos são abordados sob diferentes perspectivas, ou seja, é desconstruída a concepção de unidade de sentido de um texto, intentou-se uma análise divergente à interpretação que lê uma postura acomodada e complacente do poeta na série memorialística. Consoante às suas produções líricas anteriores, observa-se em *Boitempo* a preservação de um traço genuinamente drummondiano, ou seja, a trilogia não se abstém da provocação do pensamento do leitor, inclusive se considerarmos que a sua publicação coincide com o período de censura e repressão da ditadura militar no Brasil, momento em que os artistas se expressavam de maneira implícita, ou seja, nas entrelinhas.

A reconstituição do passado na obra compreende uma seleção de fatos cujos temas são recorrentes no percurso poético e expressam a concepção de mundo do poeta, que se repete em diferentes tonalidades. Apropriando-nos dos termos de Alcides Villaça, *Boitempo* não discorre sobre o tempo pretérito, mas sobre o presente, “construído com (e para) uma nova percepção”. A interpretação que o sujeito elabora dos fatos do passado se dá a partir de sua percepção do tempo no presente. A voz do passado dialoga com a voz do presente, o velho dialoga com o novo, o que remete a uma perspectiva baudelairiana. A densidade reflexiva da obra drummondiana configura-se em desafio para o leitor incauto acerca de sua astúcia discursiva, que no disfarce do jocoso esconde a revestida ironia.

Criação e conceito constituem uma perseguição ambivalente do poeta itabirano, cuja motivação passa por uma postura questionadora que se reflete em sua obra. Parece haver na trajetória do escritor uma incansável necessidade de indagar a realidade, de desestabilizar as convicções, de desconfiar. O poeta cismado cumpre a predição do anjo e enquanto ser textual torto, faz e desfaz, constrói e desconstrói. A pauta lírica da identidade de um sujeito ficcional

e de sua genealogia convoca a reflexão, ao recriar um passado no qual um menino rompe a cadeia da “identidade do sangue” de uma família de fazendeiros poderosos e conservadores, símbolos do mundo agrário do Brasil do início do século XX, em um processo discursivo de abordagem da estratificação social. Nessa trama, imbricam-se criação literária e história, memória e imaginação, subjetivação textual e sujeito documental.

Sem o tom corrosivo, tampouco o eloquente, em *Boitempo* o poeta abre a sala de visita do casarão, onde se encontra o “couro de anta estendido no sofá” para uma prosa à mineira. Faz um convite à contemplação da paisagem que surge da janela onde aparece uma montanha, uma fazenda, uma estrada pedregosa, um trem e seus vagões que fazem a curva na estrada de ferro, uma câmara e uma igreja com seu sino a soar. E de uma maneira peculiar, de quem “come pelas bordas”, instiga a mobilidade no olhar ao recordar fatos estabelecendo recortes precisos nos traços do passado que se inscrevem no tempo presente.

REFERÊNCIAS

Obras de Carlos Drummond de Andrade

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1973. (Organizada pelo autor)

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo II – Menino antigo*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo III – Esquecer para lembrar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Canção de uma cidade. *Jornal do Brasil*, 24 abr. 1980.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 19 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Tempo Vida Poesia: confissões de rádio*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1986.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo*. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário. Rio de Janeiro, Record, 1988.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Uma forma de saudade: páginas de diário*. Org. Pedro Augusto Granã Drummond. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Obras sobre Carlos Drummond de Andrade

ALCIDES, Sérgio. Melancolia “gauche” na vida. In: _____. *Drummond revisitado*. Org. Reynaldo Damazio. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu*. Biografia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Página Aberta, 1993.

CANDIDO, Antonio. Drummond prosador. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Ática, 1998.

CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond: a magia lúcida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

CRUZ, Domingo Gonzalez. *No meio do caminho tinha Itabira: a presença de Itabira na obra de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Achiamé/Calunga, 1980.

CRUZ, Domingo Gonzales. *No meio do caminho tinha Itabira: ensaio poético sobre as raízes itabiranas na obra de Drummond*. Rio de Janeiro: BVZ, 2000. Disponível em: <<http://rubi.casaruibarbosa.gov.br:8080/bitstream/20.500.11997/836/1/Gonzalez%20Cruz%20c%20D.%20-%20Carlos%20Drummond%20de%20Andrade%20no%20meio%20do%20caminho.pdf>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

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

LIMA, Luiz Costa. O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond. In: _____. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

MARQUES, Reinaldo Martiniano. *Boitempo: a escrita memorialística de Carlos Drummond de Andrade*. SLMG, Belo Horizonte, p. 11-14, nov. 1990.

MARQUES, Reinaldo. Tempos modernos, poetas melancólicos. In: SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

MARQUES, Reinaldo. Minas melancólica: poesia, nação, modernidade. *Revista do CESP*, v. 22, n. 31, p. 13-25, jul.-dez. 2002. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/viewFile/6720/5717>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

MERQUIOR, José Guilherme. Notas em função de *Boitempo*. In: _____. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

MERQUIOR, *Verso e universo em Drummond*. Tradução de Marly Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

MIRANDA, Wander Melo. Repertório do clã: poesia e memória em Carlos Drummond de Andrade. *Literature d'America*, Roma, n. 35, p. 77-89, 1987.

MIRANDA, Wander Melo. Imagens de memória, imagens de nação. *Scripta*, v. 1, n. 2, p. 125-139, 1º sem. 1988. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10189/11054>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

MORAES, Emanuel de. *Drummond rima Itabira mundo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MORAES NETO, Geneton. *O dossiê Drummond*. Rio de Janeiro: Globo, 1994.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa. *Réquiem para um sujeito: a escrita da memória em Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1991.

ROSA, Ângela Maria Vaz Sampaio. *Palavra e terra de Carlos Drummond de Andrade em O Cometa Itabirano*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

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

SANTIAGO, Silviano. Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

SANTIAGO, Silviano. Convite à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. In: _____. *Ora (dizeis) puxar conversa!* – ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SAID, Roberto. *A angústia da ação: poesia e política em Drummond*. Curitiba: Ed. UFPR; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

SAID, Roberto. *Quase biografia: poesia e pensamento em Drummond*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

SAID, Roberto. Nonada: filosofia, memória e identidade em Drummond. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 18, p. 231-243, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1455>>. Acesso em: 21 jan. 2019.

SANT'ANNA, Afonso Romano. *Drummond o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

SZKLO, Gilda Salem. *As flores do mal no jardim de Itabira: Baudelaire e Drummond*. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

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

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

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Referências gerais

ALVIM, Clóvis. *Escritos bissextos*. Belo Horizonte: Vega, 1980.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas de subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

BANIWA, Gersem. A conquista da cidadania indígena e o fantasma da tutela no Brasil contemporâneo. In: _____. *Constituições nacionais e povos indígenas*. Org. Alcida Rita Ramos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Conceção e Organização Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu; tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1989.

BUCCI, Eugênio. *O patrimonialismo e o atraso*. Quem vai romper com isso? A Presidência? A base que só pensa em anistiar o caixa 2? *O Estado de S.Paulo*, 24 nov. 2016. Disponível em: <<https://opinioao.estadao.com.br/noticias/geral,o-patrimonialismo-e-o-atraso,10000090241>>. Acesso em: 21 jan. 2019.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CÂMARA MUNICIPAL de Itabira. *Histórico de Itabira*. 9 abr. 2010. Disponível em: <<http://www.itabira.cam.mg.gov.br/detalhe-da-materia/info/historico-de-itabira/5865>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

CANDIDO, Antonio. Ficção e confissão. In: _____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 3. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. p. 17-99.

DAMATTA, Roberto. *Racismo à brasileira*. Anais do Seminário Internacional - Multiculturalismo e Racismo: o Papel da Ação Afirmativa dos Estados Democráticos Contemporâneos. 5 jul. 2009. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/racismo-brasileira-roberto-da-matta/>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Tradução de E. A. Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Grall, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. 2. ed. Tradução de Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério Costa. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã... Diálogo*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem-fantasma: sobrevivência das formas e impureza do tempo. In: _____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Versa Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

- DURLO, Carlos Henrique. *A memória e o esquecimento no conto “Funes, o memorioso”*, de Jorge Luis Borges. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 66-77, jan./abr. 2018. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgl/article/view/10591>>. Acesso em: 22 jan. 2019.
- DUPRAT, Deborah. O Direito sob o marco da pluriethnicidade/multiculturalidade. In: _____. *Constituições nacionais e povos indígenas*. Org. Alcida Rita Ramos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins, 2006.
- FAORO, Raymundo. A viagem redonda do patrimonialismo ao estamento. In: _____. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Globo, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Prefácio de José A. Bragança de Miranda e Antonio Fernando Cascais. 6. ed. Lisboa: Vega, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FRANÇA, Jussara. Itabira: um perfil de sua história. In: *No tempo do Mato Dentro*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1988.
- FREITAG, Barbara. *Teorias da cidade*. Campinas: Papirus, 2006.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2006.
- GATTI, Luciano. Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 50, n. 119, p. 159-178, jun. 2009.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda., 1990. p. 9-52.
- HOBBSBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX*. Tradução de Marcos Santarrita, São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Org. Ricardo Benzaquen de Araújo, Lilia Moritz Schwarcz. Ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*. O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LA BOÉTIE, Étienne de. *Discurso sobre a servidão voluntária*. eBook.Libris. L.C.C. Publicações eletrônicas, 2006. Disponível em: http://www.miniweb.com.br/biblioteca/Artigos/servidao_voluntaria.pdf

MAGNO, Renzo. A evolução da sociedade patriarcal e sua influência sobre a identidade feminina e a violência de gênero. *Jusbrasil*, 13 jun. 2016. Disponível em: <<https://renzomagno.jusbrasil.com.br/artigos/348594945/a-evolucao-da-sociedade-patriarcal-e-sua-influencia-sobre-a-identidade-feminina-e-a-violencia-de-genero>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *Os homens de ferro: estudo sobre os trabalhadores da Vale Rio Doce em Itabira*. Rio de Janeiro: Dois Pontos Editora, 1986.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *Jornal O Cometa Itabirano*, maio 1996.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *De ferro e flexíveis: marcas do Estado empresário e da privatização na subjetividade operária*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

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

MIRANDA, Wander Melo. *Nações literárias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

MIRANDA, Wander Melo. A poesia do reesvaziado. Imagens de Nação no Memorialismo Mineiro. *Cadernos da Escola do Legislativo*, Belo Horizonte, p. 95-113, jul./dez. 1995.

MIRANDA, Wander Melo. Comparativismo literário e valor cultural. *Ipotesi: Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p. 31-34, 2009. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/12/COMPARATIVISMO-LITER%20E1.pdf>>. Acesso em; 22 jan. 2019.

NOGUEIRA, Maria Luisa M. Cidade, alteridade e trabalho. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABRAPSO, 14., 2007. *Anais...* Rio de Janeiro: ABRAPSO, 2007. Disponível em: <http://www.abrapso.org.br/siteprincipal/anexos/AnaisXIVENA/conteudo/pdf/trab_completo_7.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2019.

NORONHA, Jovita. Entrevista. In: FAEDRICH, Anna. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2014.

PREFEITURA Municipal de Itabira. *Exaustão de minério: Ronaldo Magalhães anuncia grupo de trabalho que discutirá alternativas econômicas para Itabira*. 17 jul. 2018. Disponível em: <<http://www.itabira.mg.gov.br/porta/?p=83582>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

RAMOS, Alcida Rita (Org.). *Constituições nacionais e povos indígenas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

ROCHA, João César de Castro. *Literatura e cordialidade: o público e o privado na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.

SAINT- HILAIRE, A. A Itabira do Mato Dentro: jornada de Itabira a Vila do Príncipe. In: _____. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1938.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SCHWARCZ, Lilia, STARLING, Heloisa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Aline Maria Villas Bôas. A concepção de liberdade em Sartre. *Filogênese*, v. 6, n. 1, p. 93-107, 2013. Disponível em: <<https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/alinesilva.pdf>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

STRATHERN, Paul. *Derrida em 90 minutos*. Tradução de Cassio Boechat. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TEIXEIRA, Ivan. Fortuna crítica 5: Desconstrutivismo. *Revista Cult*, p. 34-37, nov. 1998. Disponível em: <<https://archive.org/details/DesconstrutivismoRevistaCultporIvanTeixeira>>. Acesso em: 18 out. 2017.

TUBINO, Denise. *Responsabilidade social corporativa em Itabira*. Rio de Janeiro, 29 jul. 2010. Disponível em: <http://www.cetem.gov.br/workshop/palestras/TUBINO_2010_THE_QUEST_%20FOR_%20SOCIALY.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2019.

VALE. *Memória Itabira: da hematita ao itabirito compacto*. Disponível em: <<http://www.vale.com/brasil/PT/initiatives/innovation/itabiritos/itabira-memory/Paginas/default.aspx>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

WEBER, Max. *Textos selecionados*. Tradução de Maurício Tragtenberg. São Paulo: Abril Cultural, 1980.