

Literatura: possíveis diálogos

Maria Cristina Prates Fraga (UVA)¹

Resumo:

No sentido de compreender o texto literário como palco em que se encenam dialeticamente as várias vozes da cultura e da sociedade, este trabalho se propõe a dialogar com as memórias poéticas de Carlos Drummond de Andrade, sobretudo com aquelas inscritas em Boitempo e Menino antigo, no intuito de promover um espaço crítico que, articulando as tensões entre os paradigmas formalistas e estruturalistas e uma leitura de ordem sociológica ou culturalista, reflita sobre a possibilidade de uma recepção que alcance, de forma mais abrangente possível, as múltiplas faces do texto poético.

Palavras-chave: literatura brasileira, interdisciplinaridade, sociologia, dialogismo.

Introdução

Em *Introdução à semanálise*, Julia Kristeva, ao abordar o tema “O Texto como Escritura-Leitura” nos faz recordar os sentidos que o verbo “ler” possuía para os antigos, aos quais a semióloga associa aqueles do verbo “escrever”:

O verbo “ler” tinha, para os antigos, uma significação que merece ser lembrada e valorizada, com vistas a uma compreensão da prática literária. “Ler” era também “recolher”, “colher”, “espionar”, “reconhecer os traços”, “tomar”, “roubar”. “Ler” denota, pois, uma particularização agressiva, uma apropriação ativa do outro. “Escrever” seria o “ler” convertido em produção, indústria: a escritura-leitura, a escritura paragramática² seria a aspiração de uma agressividade e uma participação total (“o plágio é necessário” – Lautréamont). (KRISTEVA, 1974, p.98)

Assim, da mesma forma como o autor lê o *corpus* literário anterior ou sincrônico, inserindo a história e a sociedade em sua obra, também o leitor será duplamente convidado a participar desse ato da escritura: por um lado, “espionando” os traços do diálogo entre os discursos estabelecidos no texto e, de outro, “recolhendo,” “apropriando-se” daquilo que lê, o que acrescentará à sua experiência existencial, aos seus sonhos e frustrações, gerando uma nova leitura de si mesmo e do outro.

É a partir dessa rede de interlocução que acreditamos poder apresentar ao nosso leitor/aluno do nível médio e universitário as obras líricas, ficcionais ou dramáticas da literatura brasileira, em seu diálogo permanente com outras literaturas, com outras artes, com a sociedade e a cultura nacionais, valendo-nos, sobretudo, da idéia de ser o texto literário uma rede de conexões, o palco no qual se dramatizam as relações entre o indivíduo e a sociedade, as tensões entre os códigos lingüísticos, o diálogo entre o passado e o presente, entre o escritor e o seu público-leitor, entre os diversos saberes ou sabores, o que nos faz lembrar uma das formas através da qual Roland Barthes definiu a literatura, em sua aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, em 7 de janeiro de 1977:

A literatura assume muitos saberes. Num romance como Robinson Crusoé, há um saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botânico (Robinson passa da natureza à cultura). (...) a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. (...) Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não

diz que sabe alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens (...) (BARTHES, s/d, p.18-19).

De fato, muitos são os textos brasileiros que dramatizam os vários saberes e em cuja voz deixam ecoar tantas outras perdas, seja pelo esquecimento dos tempos, seja pelo processo da nossa história.

Valemo-nos, nesse aspecto, de um olhar “culturalista”, pois concebemos que a literatura não pode ser compreendida fora do contexto global da cultura de uma determinada época, tese defendida por Mikhail Bakhtin (BAKHTIN, 1992), à qual relacionamos uma perspectiva crítica de ordem sociológica que pressupõe a observação das tensões sociais provocadas na obra de arte; não uma crítica de superfície, mecanicista ou estatística, que busca explicar qualquer fenômeno cultural pela influência constante da situação econômica, ou em análises pautadas num “*marxismo vulgar, que se interessa apenas por determinações extrínsecas, relativas, à classe, biografia, e ideologia do autor,*” como afirma Robert Stam, no seu diálogo com a obra de Bakhtin.(STAM,1999, p.75)

Trata-se, sim, de uma “*sociologia literária séria (que) não pode ignorar a realidade da própria literatura, a permanência das formas e o dinamismo dos ideais que cria*” (KOEHLER, 1989, p. 66) e, continua o autor, qualquer “*redução materialista, mas de um materialismo primário – que leva a literatura a uma sociologia simplista, é tão incapaz de prestar justiça à verdadeira natureza dos fenômenos literários, como o idealismo que proclama a autonomia absoluta da criação intelectual*”. (KOEHLER, 1989, p. 66).

1.

É nesse sentido que dialogamos com a produção dos escritores brasileiros, dentre os quais elegemos Carlos Drummond de Andrade, de cuja obra destacamos os livros em que, já maduro, após ter experimentado todos os desafios do tumultuado século XX, retorna às raízes mineiras e minerais para (re)ver a infância do *Menino antigo* e fazer ressurgir, na força pontiaguda das metonímias e metáforas poéticas, o *Boitempo* de sua história pessoal, na qual se entrecruzam o grupo familiar, os grupos sociais, as heranças e tradições que lhe explicam a maneira de ser: “Quem me fez foi minha gente e minha terra”.

Na primeira estrofe do poema “(In) Memória”, epígrafe do livro *Boitempo* (“*De cacos, de buracos / de atos e de vácuos / de elipses, psius / faz-se, desfaz-se, faz-se / uma incorpórea face, / resumo do existido*”), o poeta aponta os três binômios que irão conduzir a reconstituição do passado: são memórias pautadas nos fragmentos (“*cacos*”), nos fracassos e decepções (“*buracos*”), no que poderia ter sido e não foi (“*hiatos e vácuos*”) e, finalmente, na palavra não dita, no silêncio forçado e forjado na pele do menino introvertido e ensimesmado (“*elipses e psius*”), cuja história será rememorada poeticamente, sob o crivo do olhar sensível, experiente e crítico do poeta.(Drummond,1983, p. 500)

Imagens, baús, retratos amarelados, objetos espalhados ao acaso, desconcertados pelo furacão do tempo transformam-se em ruínas jogadas no depósito cujo proprietário único é aquela “*aranha negra*” que passeia pelos “*tamboretes, marquesa, catre*”, por “*selins, caçambas / cangalhas*” e pela “*perna de arame do avô*”, restos “*jogados em outro século*”, adormecidos no “*Depósito*” (ANDRADE, 1983, p.511).

Que casos contariam os objetos da loja do sobrado? A quem pertenceriam? Ali, espalhados, eram peças soltas, abandonadas pela indiferença de um tempo corrosivo e destruidor, cujo olhar alegórico do poeta buscará relacioná-las ao seu tempo, imaginando as relações de contigüidade que as fariam configurar num todo significativo, para inseri-las, então, num imenso mural-mosaico da sua história e das histórias de todos nós.

Travando o diálogo dramático entre vivos e mortos, passado e presente, o eu-memorialístico drummondiano traz, através da linguagem literária, a possibilidade de redenção dos passados oprimidos, como faria o historiador benjaminiano:

Esta redenção só é possível se cada presente se reconhece como visado por esse passado que lhe é sincrônico, pois, do contrário, o encontro marcado entre gerações atuais e passadas não se realiza e as vozes que ecoam do fundo dos tempos, ignoradas pelo presente emudecem para sempre. (BENJAMIN, 1986, p. 22)

É assim que a voz do poeta dialoga com a escrita do cronista da “*Vila de Utopia*”, o qual, por sua vez, ainda escuta, da sua infância, uma voz longínqua que “cantava, toldada de álcool”:

Capitão Tomé
é ouro só,
os herdeiros dele
é molambo só... (ANDRADE, 1983, p. 947)

Sim, esse Capitão Tomé era aquele Capitão Tomé Nunes, cujos escravos e faiscadores produziram mais de sete mil oitavos de ouro, varejando os regatos e as encostas de Santana e da Conceição, conforme as histórias ouvidas pelo poeta, ou como outras que leu nas palavras escritas do livro *Pluto Brasiliensis*, do Barão Von Eschewege, contratado pelo governo português como inspetor de Minas, as quais cita, em “*Vila de Utopia*” (ANDRADE, 1983, p.947) e com as quais também dialoga na epígrafe no poema “*Jacutinga*”:

Jacutinga

As rochas são as mesmas que em Vila Rica, tendo-se encontrado na jacutinga placas de ouro, de que a maior chegou a pesar meia libra.

(Eschewege, *Pluto Brasiliensis*)

E ferriouro: jacutinga
A perfeita conjugação.
Raspa-se o ouro: ferro triste
na cansada mineração.
A jacutinga de hematita
empobrecida revoltada
perfura os jazigos do chão
despe o envoltório mineral
e voa.

Até os metais criam asa. (ANDRADE, 1983, p.551)

A sensibilidade crítica e irônica do poeta perpassa pelas informações históricas e, ao constatar a vitória dos dominadores a carregar o ouro raspado da jacutinga, promove a revolta do oprimido que ganha força e liberdade pelas asas metálicas do minério.

Tanto a voz embargada daquele itabirano do povo a lembrar a decadência dos herdeiros do Capitão Tomé, quanto o olhar alegórico do poeta nos revelam destruição e catástrofes, as ruínas de um mundo estilhaçado que surge na “*boca desdentada da mina de ouro*”, do poema “*Resto*”

(ANDRADE, 1983, p.509), o que nos remete, novamente, à visão do historiador benjaminiano para quem a *“história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras”* (BENJAMIN, 1985, p.223), pelos quais cada presente se comunica com os diversos passados, que lhe chegam através das recordações de momentos privilegiados cujas vozes ecoam na memória.

Assim, como escritor-leitor e como aquele que rememora as vozes do passado, Drummond constata um mundo em decadência, marcado pelo progressivo desaparecimento das riquezas minerais, submetido às incertezas do capitalismo que transforma o *“casarão senhorial”* em *“paiol”* (ANDRADE, 1983, p.558): com a situação insustentável do café, vítima da superprodução e dos trustes financeiros, encerra-se a vida fazendeira, da qual só restam, a *“estátua de São Benedito”*, *“a pedra de ferro”*, o *“couro de anta”* (ANDRADE, 1983, p.121), metonímias que espelham a história das Itabiras brasileiras, vítimas do drama social e econômico que explode em estilhaços na fala escatológica dos *“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 morros de ferro /
taparão o vale sinistro onde não mais haverá privilégios, / e se irão os últimos
escravos, e virão os primeiros camaradas; / e a besta Belisa renderá os arrogantes
corcéis da monarquia, / e a vaca Belisa dará leite no curral vazio para o menino
doentio, / e o menino crescerá sombrio, e os antepassados no cemitério / se rirão se
rirão porque os mortos não choram. (ANDRADE, 1983, p. 293)

Até aqui *“espiamos”* e *“reconhecemos”* os traços sócio-políticos e econômicos tatuados na experiência existencial do poeta que nos permite associá-la a uma determinada classe social: trata-se do filho da alta burguesia brasileira, grupo ligado a uma oligarquia rural que percorreu a história do país como classe dominante, no período colonial, sendo o provável detentor das minas; que continuou no poder, mesmo após a decadência dos minérios, pois voltou-se para agricultura e que, finalmente, perdidos os louros da glória fazendeira, transforma-se numa burguesia assalariada, urbana. E ressentida:

Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
Hoje sou funcionário público.
Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói!

(ANDRADE, 1983, p.1121)

Entretanto, à sua classe social acham-se interligados outros grupos sociais menos favorecidos com os quais dialoga, dando-lhes a visibilidade, muitas vezes obscurecida pela história oficial. Da crônica *“Vila de Utopia”*, destacamos uma das muitas figuras que, provavelmente, não freqüentaram nenhum livro oficial da história brasileira, Sá Maria:

Como você foi diferente, Sá Maria, com sua existência prestimosa e sóbria,
devotada à criação de suas gerações da família e pitando eternamente seu cachimbo,
única volúpia que a singeleza do seu feitio permitia! (...) Ainda vejo o teu corpo
mirrado, sob o lenço colorido da cabeça, os dedos entrelaçados de frieiras (...).
(ANDRADE, 1983, p.948)

É Sá Maria que prepara as refeições, que põe os filhos do senhor para dormir e cuja voz *“severa, mas traindo um certo carinho, o coração aberto, numeroso...”*, que o cronista vai visitar e homenagear no poema: *“Negra”*

A negra para tudo
a negra para todos
a negra para capinar plantar

regar
colher carregar empilhar no paiol
ensacar
lavar passar remendar costurar cozinhar
rachar lenha
limpar a bunda dos nhozinhos
tregar.

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

(ANDRADE, 1983, p.557)

A enumeração dos verbos de ação não pontuados pela vírgula e marcados pela rima interna em *ar* reproduzem a interminável labuta da negra, que encerra o dia – e a estrofe – com mais uma tarefa: “*tregar*”. A preposição “para” sinaliza a reificação da mulher negra reiterada na repetição do “tudo”. No penúltimo verso, os parênteses evocam a voz do sujeito-lírico, momento em que abandona o ritmo mecânico que direcionava a vida e o poema, como se a preparar o último verso, aquele que reservou apenas para ela, pois sabe que, provavelmente, a casa grande não estará presente. Não seria essa a escritura agressiva de nos falava Julia Kristeva, escritura arquitetada para incomodar o leitor, teatralizando no corpo do poema o jogo perverso da exploração?

O arranjo rítmico do texto, os seus aspectos formais traduzem a indignação do poeta com a exploração que sua própria classe social praticou no arbítrio do poder. Se, por um lado, o colonizador e a economia perdulária e predatória do governo português arrancaram-lhe as riquezas, ele, também, fez o mesmo com a dignidade dos escravos, retirando-lhes a identidade, explorando-lhes o corpo físico e espiritual.

Aliando, ainda, a memória aos fios da imaginação, o poema “*O ator*”, do livro *Boitempo*, (ANDRADE, 1983, p.501) refaz poeticamente a cena do despotismo e da força, características do relacionamento entre senhores e escravos, cujas heranças ainda nos ferem e envergonham. É a corrente genealógica que trama esse encontro com o pretérito, através da figura do avô a capturar o negro fugitivo, naqueles tempos do Brasil Império.

A estrutura ficcional do poema-narrativo se faz pelo dialogismo entre os personagens, pelas descrições, cenas e marcações que o transformam em conto metrificado, a refazer o drama do escravo, preso inexoravelmente ao passado, acorrentado ao dono e patrão, impedido de sonhar o futuro e buscar uma identidade.

A linguagem ganha a força dos gestos. A prepotência e crueldade do poder não poderiam ser melhor reveladas do que na sua própria encenação: a fala rude e grotesca do amo (“*Que ouço? / Que fuça é esta?*” / “*Bacalhau, ai bacalhau / que te abraça o rabo, diabo*”) alia-se à movimentação das cenas, com o avô a brandir chicote e a fustigar o negro.

Aliás, o chicote faz-se aqui o emblema alegórico que aponta a “*faccies hippocrática da história* (...) *A história, com tudo que desde o início ela tem de extemporâneo, sofrido, malogrado*” (BENJAMIN, 1986, p.22), permitindo ler o outro reprimido, a luta de classes, o choque entre dominadores e dominados, situação que se torna significativa, segundo Benjamin, nas etapas de decadência. São as vozes e passos desse passado emudecido que ressoam no imaginário do poeta.

2.

No ensaio “As inquietudes na poesia de Drummond”, o professor Antonio Candido ressalta, aliás, os paradoxos que nutrem a obra do poeta mineiro: “a obsessão simultânea do passado e presente, individual e coletiva, igualitarismo e aristocracia” (CANDIDO, 1977, p. 112).

Acreditamos ser exatamente essa tensão o fator responsável por transformar as memórias poéticas, de *Boitempo* e *Menino antigo* em poemas-crônicas através dos quais o poeta-narrador recupera o passado itabirano no cotidiano da família e da cidade, na voz do popular Zico Tanajura, que vendeu “sua terra sem plantação” a Mr. Jones; no nervosismo interiorano do telegrama que deve ser entregue a Chico Brito; na ousadia ingênua do João Jiló ao cortar a água do coronel, ou nas maldições das pedradas enlouquecidas de Dodona Guerra (ANDRADE, 1983, pp. 567, 617-19), essa, aliás, que já fora, inclusive, personagem da ficção de Cornélio Penna, que saiu de Petrópolis para ser itabirano por uns tempo, e cujo personagem Nico Horta também se assusta com aquela pessoa “*toda envolta em chale preto, dimensões irreais, sem linhas definidas. Era Didina Guerra ...*” (PENNA, 1958, pp.275-76)

Essa produção poética reflete, sem dúvida, a imagem do cronista benjaminiano que, narrando “*os acontecimentos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história*” (BENJAMIN, 1985, p.223).

Ao abrir as portas e cancelas, os baús de guardados que escondem a sua história, o poeta percebe que polariza em si complexas relações e contradições de tempos ancestrais e que, entrelaçada à história do menino e dos Andradas, encontra-se também a história do seu país, não a história oficial, mas aquelas que aprendeu não só através das conversas dos grandes (“*E falam de negócio / De escrituras demandas hipotecas / de apólices federais / de vacas feridas / de éguas barganhadas / de café tipo quatro e tipo sete.*”) (ANDRADE, 1983, p.595), mas também na parodística fala com que Zé Xanela responde à lei dominical “– Daí a César o que é de César”, decretada pelo padre para ser válida durante a semana e à qual Zé acrescenta: “– *Se não encontrar César, pode dar à Sá Cota Borges que é mãe dele*”, poema, aliás, que recebe como título, nada mais que a língua latina de *Suum cuique tribuere* (ANDRADE, 1983, p. 537).

Contrariando, aqui, a posição do lingüista e pensador russo Mikhail Bakhtin, segundo a qual a poesia não seria, por sua essência, dialógica, pois “*a linguagem do poeta lhe pertence*” e “*o seu discurso se basta a si mesmo e não pressupõe, fora de seus limites, os enunciados do outro*” (BAKHTIN, 1984, pp.321 e 108), retornamos ao próprio lingüista para ressaltarmos o caráter polifônico de uma determinada produção poética, essa que terminamos de examinar, exatamente quando ela se mescla ao discurso narrativo – ora como crônica, ora como conto metrificado – conforme já pudemos constatar, inclusive, em outros textos drummondianos citados anteriormente.

Em *Boitempo* e *Menino antigo*, ocorre, de fato, a experiência da dramatização da linguagem, uma pluralidade textual de vozes que entrelaçam o sério e o cômico, a linguagem erudita, o registro popular, as infrações às regras do bom-tom, a oralidade, o uso da piada, da paródia, enfim, um confronto de vozes que encenam histórias e não uma história e em cujo palco presentificam-se as contradições da época.

Prendermo-nos a uma análise apenas textual seria contrariarmos radicalmente as intenções desses textos que estabelecem um significativo diálogo com o universo social, econômico, político e psicológico, refletindo as tensões da vida brasileira. Por outro lado, não podemos negar a presença do autor como o fizeram alguns teóricos da semiologia, contrapondo-se às idéias de Bakhtin³.

Drummond, sem dúvida, faz-se presente nas suas memórias mineiras e minerais: lá está o escorpião – seu signo que se faz “*Signo*” poético, “*com seu veneno e ferrão*”, determinando-lhe o destino de “*mordido e mordente*” (ANDRADE, 1983, p.524), ou o “*Brasão*” familiar com “*Duas serpentes enlaçadas / no timbre espanhol de Andrade*” (ANDRADE, 1983, p.525). Saber-se

portador de venenos viperinos – símbolo bíblico da traição e do pecado e sentir correr-lhe no sangue a peçonha do escorpião -, significa reconhecer a marca do destino, retirando-lhe o livre arbítrio, afastando-o do paraíso para condená-lo, finalmente, à queda.

Lá está esse menino antigo que, educado segundo as normas rígidas da família patriarcal e dos austeros ensinamentos da igreja católica, percebe, desde cedo, um mundo dividido entre o bem e o mal. Pelas ordens do pai conhece o primeiro mandamento inscrito nas tábuas da lei mineira de família:

Mandamento: beijar / a mão divino-humana / que empunha a rédea universal / e determina o futuro. / Se não beijar, o dia / não há de ser o dia prometido, / a festa multimaginada, / mas a queda – tibum – no precipício / de jacarés e crimes / que espreguia, goela escancarada. (ANDRADE, 1983, pp. 586-7)

Eis o destino do menino – escorpiões, serpentes, jacarés – a empurrá-lo no precipício. A imagem terrível da “goela escancarada” desses répteis assustadores provavelmente penetrará no seu inconsciente. E, se na onomatopéia da queda – “tibum” – o humor tenta dissolver no espaço poético o sentido trágico do mundo, permanece, entretanto o sentimento da culpa e do pecado e o medo de queimar no fogo do inferno só poderia ser purgado pelo beijo na mão do padre: “*Beijo a mão do padre / a mão de Deus / a mão do céu / beijo a mão do medo / de ir para o inferno / o perdão de meus pecados*” (ANDRADE, 1983, p.609).

No testamento lavrado pelos antepassados, em “*Os Bens e o Sangue*”, já estava predeterminado esse seu destino de êxodo e de fragilidade que o levariam a “*cair do cavalo*” e “*fazer besteira*”, sendo atingido por todos os tipos de privações, numa existência sem Deus, sem ideais:

Este hemos por bem / reduzir a simples / condição ninguém / Não lavrará campo. / tirará sustento / de algum mel nojento. / Há de ser violento / sem ter movimento. / Sofrerá tormenta / no melhor momento. / Não se sujeitando / a um poder celeste / eilo senão quando / de nudez se veste, / roga à escuridão / abrir-se em clarão. / Este será tonto / e amará no vinho / um novo equilíbrio / e seu passo túbio / sairá na cola / de nenhum caminho. (ANDRADE, 1983, p. 292)

Mas pouco adiantaram as ameaças das labaredas a queimar-lhe a língua: no espaço solitário e frio da cama, ele deseja ardentemente a “*Putá*”, pública, conhecedora do ofício, a prometer-lhe milagres no jogo prazeroso do amor:

Quero conhecer a puta. / A puta da cidade. A única. / A fornecedora. / Na Rua de Baixo / onde é proibido passar. / Onde o ar é vidro ardendo / e labaredas torram a língua / de quem disser: Eu quero / a puta / quero a puta quero a puta. / Ela arreganha dentes largos / de longe. Na mata do cabelo / se abre toda, chupante / boca de mina amanteigada / quente. A puta quente. / É preciso crescer / esta noite inteira sem parar / de crescer e querer / a puta que não sabe / o gosto do desejo do menino / o gosto menino / que nem o menino / sabe, e quer saber, querendo a puta. (ANDRADE, 1983, p. 532)

Podemos reconhecer nessa linguagem aquelas infrações às regras de bom-tom, a “*tensão dissonante*” da poesia moderna que Hugo Friedrich já assinalara na produção do poeta francês Baudelaire, uma “*dramaticidade agressiva*” que gera um “*efeito de choque, cuja vítima é o leitor*” (FRIEDRICH, 1978, pp. 16-7), o que se repete em outros poemas de *Boitempo*, como “*Tentativa*”(ANDRADE, 1983, p.607), “*As pernas*” (ANDRADE, 1983, p.665), “*Le voyeur*”(ANDRADE, 1982, p.605)

Conclusão

O menino, atormentado pela culpa do pecado, pelos castigos da família rígida e autoritária encontra, na liberação dos seus instintos sexuais, uma fonte de prazer e liberdade para responder ao medo da morte e do inferno – atitude semelhante, de certa forma, às fugas prazerosas que empreendera nas páginas dos livros.

No desejo de preencher a perda, de suprir a falta, o poeta voltou a falar: “*E chega àquele ponto / onde é tudo moído / no almofariz do ouro: uma europa, um museu / o projetado amor / o conclusivo silêncio*” (ANDRADE, 1983, p. 500). A dinâmica da forma poética restabeleceu os vínculos analógicos com os seres e as coisas (metáforas) e pelos traços da contigüidade, buscou as partes perdidas no tempo (metonímia).

No “*almofariz do ouro*” processou-se a alquimia da vida – sons, ritmos, imagens, impregnadas pela força mágica da imaginação e da fantasia transbordam as potencialidades da linguagem, transfiguram a realidade, entrelaçam tempos vários e transcendem o tempo limitado do ser.

Poesia, tempo, memória – unidades interligadas pelos pólos da transitoriedade e da permanência, do efêmero e do eterno que se interpenetram e que se fundem para reviver no tempo do *Menino antigo*, no *Boitempo* drummondiano, “o tempo eterno da fala (...) que ficou na memória infinitamente rica da linguagem”. (BOSI, 1983, p.112)

Referências Bibliográficas

- [1] ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1983.
- [2] BAKHTIN, Mikail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- [3] _____. *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1984.
- [4] _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 6º ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1992.
- [5] BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- [6] BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- [7] _____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. (Escritos escolhidos) – Seleção e apresentação de Willie Bolle. São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1986.
- [8] BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- [9] CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- [10] CANDIDO, Antonio. “Poesia e ficção na autobiografia”, em *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- [11] _____. “Inquietudes na poesia de Drummond”, em *Vários Escritos*. São Paulo, 1987.
- [12] FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- [13] KRISTEVA, Julia. *Introdução a semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- [14] KÖHLER, Erich. [et al]. *Literatura e sociedade*. Problemas de metodologia em Sociologia da Literatura. São Paulo: Edições Mandacaru, 1978.
- [15] ORLANDI, Eni. Pulcenelli. *O que é lingüística*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- [16] PENNA, Cornélio. *Dois romances de Nico Horta*, em *Obras completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- [17] STAM, Robert. *Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

¹ Maria Cristina Prates FRAGA, Profa. Dra. em Literatura Brasileira, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

prates_literatura@hotmail.com

² Julia Kristeva refere-se à obra *Anagramas*, de Ferdinand de Saussure, na qual o lingüista suíço desenvolve estudos sobre aliterações, rimas e assonâncias no verso latino, num estudo que o levou ao termo “paragrama”. Segundo Haroldo de Campos, “em 1964, com a publicação no *Mercure de France* de inéditos de Saussure, por J. Starobinski (“*Les annagrames de Ferdinand de Saussure*”), ficamos sabendo que o mestre genebrino não apenas se preocupou obsessivamente com a poesia, mas, através da identificação nesta de figuras fônicas com a função temática de anagramas de nomes próprios (de deuses, heróis), chegou a admitir a ruptura linear em poesia, em prol de uma não-consecutividade extratemporal de impressão acústica, amalgamadas como cores simultâneas (Campos, 1969, p.152). Ainda a esse respeito, Eni Pucinelli Orlandi comenta que, de acordo com a hipótese de Saussure, os textos poéticos guardariam uma linguagem sob a linguagem, sendo, pois, uma segunda maneira de ser de um nome, um tema. Infelizmente, na história da lingüística trata-se de um Saussure fantasista, decifrador, cabalístico. Informa-nos também que os cem cadernos dedicados aos anagramas encontram-se na Biblioteca de Genebra (ORLANDI, 2006, pp.21-2).

³ No capítulo “A palavra, o diálogo e o romance”, do seu livro *Introdução à semanálise*, Julia Kristeva, reconhece o valor das teorias do lingüista russo Mikhail Bakhtin, a quem atribui a paternidade do conceito de “intertextualidade”, dialogando longamente com as idéias de discurso, do romance polifônico, do pluriestilismo e pluritonalidade da palavra menipeana, desenvolvidos pelo mestre russo nos livros *Problemas da poética de Dostoievski* e *A obra de Françoise Rabelais*, publicados, na França, na década 1960. Entretanto, enquanto Bakhtin insiste na presença do autor na obra (“*todo texto possui um sujeito autor*”) (BAKHTIN, 1984, p.11), pressupondo, pois, uma relação entre sujeitos, Kristeva, inserindo-se no grupo de teóricos estruturalistas franceses, procura abolir essa noção do sujeito da enunciação, quando substitui a idéia de intersubjetividade de Bakhtin pelo conceito de intertextualidade, conforme o fragmento que aqui transcrevemos: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 1974, p.64) [grifos nossos].