

A volúpia de ver: a poesia memorialística de Carlos Drummond de Andrade

Maria Antônia Ramos Coutinho
UNEB

“[...] aquelas cores irromperam um dia sobre mim,
e ainda sinto a doçura com que meu olhar então
se saciou”.

Walter Benjamin

Em um dos procedimentos divinatórios da Grécia Arcaica, o consultante, antes de adentrar o oráculo, detinha-se junto a duas fontes vizinhas – *Léthe* e *Mnemosýne*, as duas potências religiosas que dominavam o sistema de pensamento dos poetas inspirados. A primeira fonte fazia o solicitante esquecer a vida humana e a segunda assegurava-lhe a conservação de tudo que vira no outro mundo, conforme comenta Marcel Detienne:

Trata-se, com efeito, de uma viagem ao mundo sobrenatural e invisível: ao beber a água de *Léthe*, que é a água de morte e que abre as portas do Hades, o consultante torna-se semelhante a um morto, põe a máscara de um defunto e desliza ao seio da Terra-Mãe. Por meio da água entra na “planície do Esquecimento”. Mas ele teve o cuidado, antes de partir, de beber a água da segunda fonte, de tomar o viático que lhe permitirá entrar em contato com as potências do além, de retornar enriquecido por um conhecimento que não se limita mais ao momento presente, mas se estende ao passado e ao futuro.¹

¹ DETIENNE, 1981 nota 56, p. 20.

No pensamento arcaico da sociedade grega, Memória e Esquecimento são valores essenciais tanto na experiência religiosa quanto na poética, uma vez que ambos ocupam o mesmo espaço mágico-religioso. O poeta, ao entregar-se ao canto que brota das águas que fluem de *Mnemosýne*, não apenas se torna um vivo dentre os mortos como igualmente ressuscita os mortos, à medida que os traz à claridade, fazendo-os emergir dos vãos do esquecimento.

Também remonta à Grécia Arcaica a idéia do verbo poético visto como uma potência, uma força, uma ação capaz de instituir a realidade, ou seja, de formular a verdade. Entretanto, o Mestre da Verdade conhece igualmente a arte de enganar e criar a ilusão do real, e as palavras, na sua natureza ambígua, escondem tanto quanto revelam, deslocando-se simultaneamente em direção às potências antitéticas – *Alétheia* e *Léthe* – o positivo e o negativo, complementares no pensamento mítico.

A passagem do pensamento religioso ao pensamento racional assinala uma ruptura nessa tradição poética. Inovando a concepção que tem da sua arte, o poeta desvaloriza a *Alétheia* e consagra *Apáte* – a ilusão, o engano. A memória, que antes conferia prestígio e poder divinatório ao poeta, seculariza-se, passando a ser vista como faculdade psicológica que contribui para o exercício poético, este, comprometido com o tempo.

Com o advento da razão grega e a decisiva mutação intelectual ocorrida, a palavra laiciza-se, passa a ser percebida na sua função instrumental – um meio de reconhecimento do real, inscrevendo-se no tempo dos homens. Mas, tanto no seio do pensamento religioso quanto no racional, é fundamental a solidariedade entre *Alétheia* e *Léthe*, e os dois planos são marcados pela ambigüidade e pelo jogo entre o ludíbrico e a verdade.

A escrita poética memorialística percorre a história da linguagem expressa nos sistemas de pensamento referidos. De um lado, a Memória preserva e ostenta o seu antigo estatuto, no sentido de conferir fé, verdade e significado ao que o poeta diz ou enuncia; por outro, o verbo poético, agora profano, palavra-diálogo, aponta para uma realidade publicamente reconhecível, fazendo-se vínculo de um acordo, de um pacto social entre os interlocutores.

Desloca-se a discussão da questão da maior ou menor aderência à verdade, da reprodutibilidade ou da sua invenção, para o reconhecimento de uma tendência literária manifestada por alguns poetas que elegem uma forma poético-discursiva em que se explicitam e se tornam nítidas as marcas processuais de estratégias de objetivação do sujeito e de objetivação da

objetividade. Entre essas marcas e índices, incluem-se elementos temáticos, técnicos-formais e ideativos, como a recorrência ao passado, à experiência pessoal, a presença do pronome eu como sujeito da enunciação, função confirmada pela inserção do correlato tu, que evidenciam a solidariedade entre o eu-histórico e o eu-lírico. Conforme afirma Philippe Lejeune, “o ‘eu’ reenvia, por sua vez, àquele que fala e que nós identificamos que ele fala de fato”.²

Se a história reinstala o passado, o ato de recordar-se e dizer-se anula o tempo. A poética da memória não se realiza apenas como um passaporte para o pretérito, mas é uma singular possibilidade de que dispõe o poeta para romper as fronteiras do presente, que então se expande e se alarga enquanto reincorpora o passado como extensão de si mesmo. A memória, considerada épica por Walter Benjamin, tem o poder de favorecer a apropriação dos acontecimentos e a compreensão quando eles se desvanecem com o poder da morte³ e possibilita ao poeta celebrar os feitos antigos, atualizá-los e presentificá-los, realinhando fragmentos de vida num compósito de tempo em que o homem se vê uno, embora múltiplo, e atemporal.

O ato de lembrar constitui-se em um trabalho permanente sobre a imaterialidade do tempo, um contínuo laborar sobre a matéria vital sujeita à reexperimentação e à reelaboração, uma vez que “lembrar não é reviver, mas re-fazer”.⁴ Longe, muitas vezes, de refletir a coincidência entre o sujeito das representações e seu espelho, o eu, que é o objeto, faz-se o lugar e o espaço no qual, ao formalizar as representações, o sujeito persuade o leitor de que as máscaras que usa são a expressão da sua própria face. Não se pode desconsiderar, igualmente, na produção da obra, a percepção do sujeito criador, o olhar do artista que imprime modificações ao mundo apreendido em função do objetivo estético que o move.

O que os sentidos capturam conecta-se com impressões e sensações conservadas no tempo e modelizadas segundo os caprichos da memória afetiva. Dessa forma, presente e passado reenformam-se mutuamente. Se, por um lado, a memória possibilita a reconstrução da factualidade, a escrita

² LEJEUNE, 1975, p.19. “Le ‘je’ renvoie, à chaque fois, à celui qui parle et que nous identifions *du fait même* qu’il parle”.

³ BENJAMIN. 1994, p.210.

⁴ CHAUI. Os trabalhos da memória. Apresentação à obra de BOSI. 1987, p. XX.

memorialística pode igualmente acirrar a diferença que envolve a verdade poética e a verdade histórica, uma vez que as imagens evocadas remetem mais à idealidade, a uma realidade mental do que à realidade objetiva, oscilando entre os impulsos e os desejos do inconsciente e a objetividade capturada pela força da razão. O sentido da existência, centro em torno do qual a poética da memória se move, é modificado pela recordação inelutavelmente criadora que o atinge.

Os tesouros do menino Drummond

No reconstrução do passado, em *Boitempo I*, o poeta Carlos Drummond de Andrade reexperimenta sua infância, inserindo-a em um mundo marcado por mecanismos opressores que a configuram como a gênese da impossibilidade de ser. A infância equivale ao lugar da repressão do desejo e da individualidade.

Nascer de novo? Tudo foi previsto
e proibido
no Antigo Testamento do Brasil.⁵

A poesia drummoniana parece atar-se à memória dramática do Velho Testamento, citada por Erich Auerbach,⁶ que evoca a densidade da história pessoal sob o signo da negatividade, da castração, da perda e do interdito.

É verdade que, através da memória, o poeta renasce, a poesia o liberta para a vida. Entretanto, no “pilão de pilar lembranças”⁷ drummoniano, as leis, as prescrições, os pactos sociais, políticos e familiares são repassados pela consciência constrangida, que constata a fatalidade do destino humano, a sua história de submissão e impossibilidade. A atividade mnêmica em Drummond conduz à percepção da dimensão do tempo histórico e social e das formas de poder que o entravam e mutilam, mas, ao mesmo tempo, constrói um espaço onde o seu renascimento pode significar o confronto do sujeito com a sua liberdade, ainda que esta seja uma tarefa penosa.

⁵ ANDRADE, 1986, p.13.

⁶ AUERBACH, 1976, p. 1-20.

⁷ ANDRADE, 1986, p. 13.

Não é fácil nascer novo.
Estou nascendo em Vila Nova da Rainha,⁸

A biografia individual é também a biografia social e a história das relações de poder e dominação. É isso que *Boitempo I* evidencia, a partir da atualização do universo imagístico da infância, que sobrevive na memória. Entretanto, desse passado espesso e denso, talvez amargo, anuncia a renovação da vida – “Estou nascendo” –, devolvendo à existência o sentido de cosmicidade da infância arquetípica. Ao dar vazão às forças nascentes e múltiplas, o poeta não apenas supera a fatalidade da morte, como revoga as sombras urdidas pela teia da história, iluminando a vida.

Se a criança que persiste em Drummond sobrevive sob o signo da infância interdita, a poesia configura-se como o espaço para exorcizá-la, permitindo a concretização do desejo e o ingresso no território do sonho, que resiste ao peso e à densidade da história pessoal, marcada pelo recalque e pelos impedimentos sociais.

Para evidenciar esse foco de tensão entre o impulso de escapar, através do devaneio, das forças constrictivas do factível e a dificuldade de fazer evadir a alma obstruída e obscurecida devido aos recalques formados pelas construções potentes da história, recortou-se em *Boitempo I* o capítulo “Morar nesta casa”, no qual o poeta se reporta aos objetos de sua infância, ponto de ligação entre o sujeito e o mundo.

Não se trata de descrever empiricamente os elementos revisitados, o que denotaria uma subserviência ao mundo objetivo, mas de conferir a esse mesmo universo uma outra existência, extraindo da sua preexistência concreta e real os dados que comportam a possibilidade do vôo, o acesso aos valores “extra-ordinários”, aqueles mesmos conferidos pelo poder da imaginação, cujo palco é a poesia. O poema “Estojo de costura” esclarece bem esse caminho descortinado pela imagem, que faz detonar os limites do real, embora nele funde suas raízes.

Tesouro da vista.
Não apenas alfinetes
de bolinha colorida na ponta.
Há os alfinetes voadores,
mágicos, de pombas

⁸ ANDRADE, 1986, p. 13.

na cabecinha.
Não duvido nada que eles adejem
no quarto vazio.
“Vamos dar uma volta? – os alfinetes se dizem –
até o beiral da igreja, e voltamos”.
“Não. O céu está cinzento,
o meu azul empalideceria.”
“Ora, ora...”
Saem voando. Ninguém percebe
as pombas minúsculas no espaço.
Mamãe entra no quarto,
revolve o estojo de costura;
“Você andou mexendo em minhas coisas, menino?”⁹

O tecido poético abre-se com a expressão “Tesouro da vista”, capturando o olhar inaugural que adeja e ninguém percebe. No céu azul do sonho, onde o menino e o poeta se fundem no mesmo maravilhar-se, súbita e bruscamente o real irrompe, através da voz materna que articula a censura, não só despertando, outrora, o menino, e agora o poeta, como também criando um espaço de vazio e silêncio.

Ao fazer a linguagem poética aderir à expressão infantil, na simplicidade das frases, na presença dos diminutivos, nas estruturas dialógicas e coloquiais, o que se evidencia, no entanto, é a dialética estabelecida por forças que se opõem no espaço poético memorialístico: o mundo infantil, território do desejo, do sonho, da fantasia e da liberdade *versus* o mundo adulto, onipotente, autoritário, opressor; o devaneio poético *versus* a racionalidade; a história, a factualidade *versus* a destemporalização e o imaginário. Se, de um lado, a poesia de Drummond aguça esse antagonismo, por outro, inclina-se a mediatizá-lo, criando um campo de possibilidade e convergência, de modo a oferecer consolo e alívio ao sujeito que se poetiza, despertando os seus sentidos na captura do mundo que se esvai e se esfumaça.

Em Carlos Drummond de Andrade, a memória percorre, voluntariamente, espaços e formas disponíveis no seu passado, como material poético do qual extrai todo brilho possível, removidas as sombras de cada peça, submetida à depuração do tempo e do tratamento artístico. É como se as coisas estivessem quietas, quase esquecidas, à espera do toque vivificador do artista

⁹ ADRADE, 1986, p. 83.

e do seu poder de transubstanciação. Se, de um lado, as coisas reinstalam-se na sua concretude, e perfuram o tempo como traços residuais de um contexto, pejadadas, portanto, de historicidade, por outro, são absorvidas e transmutam-se no sistema de abstrações que a linguagem engendra.

O “estojo de costura”, objeto que remete às artes do fazer cotidiano feminino, agrega infâncias vividas em diferentes espaços geográficos, porém marcadas por uma igual percepção sensível, que se interpola no deciframento dos signos do mundo. Walter Benjamin, da mesma forma que Drummond, fixa, como um fetiche, traço de perda e ausência da figura materna, uma “caixa de costura”, fazendo-a circular através da narrativa da sua infância em Berlim.

A caixa de costura

[...] Além da parte superior da caixa, onde ficavam os carretéis uns ao lado dos outros, onde brilhavam as cartelas pretas das agulhas onde as tesouras ficavam confinadas a suas capas de couro, havia o fundo escuro, a desordem, onde reinava o entrançado desfeito, e onde sobras de elástico, ganchos, colchetes, retalhos de seda, se amontoavam. [...] Tantos anos me foram necessários para que, ao ver uma pequena gravura empalidecida, tivesse confirmada a suspeita de que toda aquela caixa fora destinada a outro tipo de tarefa que não à costura.¹⁰

O legado cultural da caixa/estojo abre-se à particularidade tanto da infância berlinense quanto da mineira, atravessado pela onda do desejo que ultrapassa a sintaxe complicada dos adultos e os signos da vida social, estabelecendo-se novas e inusitadas relações com o mundo objetivo. A maneira específica pela qual a criança se apropria dos produtos criados pela sociedade de consumo para as suas práticas quotidianas, é tema das reflexões de Benjamin:

As crianças, com efeito, têm um particular prazer em visitar oficinas onde se trabalha visivelmente com coisas. Elas se sentem atraídas irresistivelmente pelos detritos, onde quer que eles surjam – na construção de casas, na jardinagem, na carpintaria, na confecção de roupas. Nesses detritos, elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas assume para elas, e só para elas. Com tais detritos, não imitam o mundo dos adultos, mas colocam os restos e resíduos em uma relação nova e

¹⁰ BENJAMIN, 2000, p. 129.

original. Assim, as próprias crianças constroem seu mundo de coisas, um microcosmos no macrocosmos.¹¹

A poesia de Drummond resulta de uma deliberada perquirição do seu mundo infantil, como de um sótão onde a matéria-prima se acumula à espera de que o olhar a recorte, e o gesto criador a plasme. O mergulho consciente na natureza visível/invisível das coisas significa um movimento em busca da flama de vida surpreendida nos objetos, prisioneiros do tempo, mas que dele se desprendem pela confluência do passado no instante poético.

Essas três compoteiras,
revejo-as alinhadas
tinindo retinindo
e varadas de sol
mesmo apagado o sol,
mesmo sem compoteiras,
mesmo sem mim a vê-las,
na hora toda sol
em que me fascinaram.¹²

Mas que evocar objetos pretéritos – “garrafas de cristal”, “compoteiras”, “licoreiro”, “estojo de costura” – ou se reportar ao prazer sensorial que deles emana, o poeta os produz, cria-os, concretiza-os, visualiza-os, persegue sua forma, cor, som, vibrações, radiações, reintegrando-os à vida, não apenas como uma configuração extremamente sedutora aos seus olhos de menino de outrora, mas com o prazer voluptuoso de se contemplar nas imagens que recorta do universo físico, salvando da perda, mais que as formas e substâncias reobtidas, aquele olhar – contemplação em que se fundem aparência/essência, o dentro/o fora, a parte/o todo, e se reúnem matéria e espírito, na liturgia do gesto/objeto que a poesia consagra.

Respeito silencioso
paira sobre a toalha.
A garrafa espera o gesto,
o saca-rolha espera o gesto
a família espera o gesto
que há de ser lento e ritual.¹³

¹¹ BENJAMIN, 1994, p.. 238

¹² ANDRADE, 1987, p. 74.

¹³ ANDRADE, 1986, p. 77.

Ritualisticamente, os objetos são trazidos à cena familiar com a mesma compostura, a mesma dignidade, a mesma solenidade dos seus membros, iguados, irmanados no tempo da memória que, lenta e pacientemente, vai recompondo e reconstituindo, através das repetições, das pausas rítmicas, do silêncio inscrito no texto, não apenas eles, os objetos, mas o contexto, a história, o universo de significações que representam, encenando, no caso, sobretudo a relação de poder e autoridade paterna da estrutura familiar.

O poema “O licoreiro” põe em confronto a visão pragmática do adulto, para quem importa o serviço ou o desserviço proporcionados pelos objetos, reduzindo-os a artefatos, e o olhar do menino-poeta que, ultrapassando a barreira do utilitarismo, reintegra-os, evita a sua degenerescência, recupera a individualidade particular das coisas como algo “ao mesmo tempo sagrado e íntimo, remoto e próximo, intangível e no entanto acariciante”¹⁴

– Que tem esse menino, a contemplar
o tempo todo o licoreiro
se dentro dele não há nada?¹⁵

E se a morte condena os objetos à obscuridade, a voz poética os redime, reanima-os, restaura não a sua anterior existência, mas a vida que, então, se manifesta enquanto possibilidade poética. Apenas ele, o poeta, a possui. Ele, único proprietário e colecionador das coisas, ao nomeá-las as faz novamente existir, compondo assim uma vitrine onde, mais que os objetos, se descortinam as impressões cotidianas e subjetivas de uma criança do início do século. No museu organizado por Drummond, os signos do universo social a que pertence o poeta desvelam a concepção infantil do mundo enquanto uma configuração coletiva que ultrapassa as fronteiras socioculturais.

Bernard Berenson, em *Estética e História*, refere-se às “sensações ideadas” que constituem a obra de arte como pertencentes a um “reino de contemplação [...] um reino onde nada pode acontecer exceto para a alma do espectador e opõe as sensações ideadas às efetivas, aquelas comumente designadas como reais.”¹⁶

¹⁴ BERENSON, 1972, p. 62.

¹⁵ ANDRADE, 1986, p. 76.

¹⁶ BERENSON, 1972, p. 68.

Aventa-se a possibilidade de a poética drummoniana configurar-se na transcendência do prazer produzido no mundo real para esse reino das “sensações ideadas”, obtendo, pelo poder da mente, o prazer sensual da cor, da forma, do som, atingindo a esfera do conceitual, tal o teor de intelecção do seu fazer poético, oriundo de uma aguda percepção da factualidade e o desejo de transcendê-la.

Procuro a cor nos mínimos objetos
existentes em casa.
Na fita de seda azul que vai ornar
os cabelos de Rosa, flor suspensa
em campo negro.¹⁷

O título “Pesquisa” do poema acima e a palavra inaugural “procuro” explicitam a metodologia de Drummond, inserindo na natureza do ato poético a atitude científica da experimentação, da análise e da síntese, da decomposição e da composição, processos desencadeados por uma percepção refinada. Mais do que voltar a sentir a vida, Drummond pressente-a, como se a poesia fosse uma conjectura das próprias sensações.

O sujeito funde-se ao objeto e o mundo se reduz ao olhar embriagado na volúpia de ver. As formas se dissipam, perdem seus contornos, dragado que é o observador pela visão espectral, que o transforma na coisa mesma do seu desejo, como bem evidencia Walter Benjamin:

Em nosso jardim havia um pavilhão abandonado e carcomido. Gostava dele por causa de suas janelas coloridas. Quando, em seu interior, passava a mão de um vidro a outro, ia me transformando. Tingia-me de acordo com a paisagem na janela, que se apresentava ora chamejante, ora empoeirada, ora esmaecida, ora suntuosa [...] Perdia-me nas cores, fosse nos céus, numa jóia, num livro.¹⁸

Segundo Jeanne Marie Gagnebin, Benjamin, da mesma forma que Proust, substitui a questão da perda irremediável do passado e, não obstante, da sua salvação, pela “perda e salvação da infância como modo privilegiado de percepção”¹⁹ perpassada pelo contexto no qual se inscreve e modificada

¹⁷ ANDRADE, 1986, p. 80.

¹⁸ BENJAMIN, 2000, p. 101.

¹⁹ GAGNEBIN, 1999, p. 75.

pelo jogo recíproco entre o olhar infantil, cheio de expectativas, e o posterior do adulto que sabe das suas realizações e derrotas, bem como entre ele, o olhar da criança, e os olhares dos adultos que o tornam ingênuo, canhestro, incompleto.

Em Drummond, encontramos também exemplos dessa “incompetência infantil”, reveladora da sublimação estética da vida e de si, da qual os adultos se distanciam, despojados dos êxtases do olhar infantil e de uma forma de existência na contemplação. Para Gagnebin, a atenção “indica uma presença do sujeito ao mundo tal que saiba deter-se, admirado, respeitoso, hesitante, talvez perdido, tal que as coisas possam se dar lentamente a ver e não naufraguem na indiferença do olhar ordinário”.²⁰

O passado não se dobra sobre si mesmo, de forma estanque e imutável, mas se abre em forma de rastros e imagens, “signos premonitórios do futuro.”²¹ No recorte operado no mundo dos objetos, Drummond demonstra a sua preferência por aqueles que brilham, cintilam, mesmo amortecidos pelo tempo e “plenos dos mortos do passado”.²² Esses elementos metaforizam, por certo, o objeto poético que a aventura memorialística descerra, recriando a vida e eternizando o instante mesmo em que a poesia se visibiliza e reluz.

²⁰ GAGNEBIN, 1999, p. 88.

²¹ SZONDI *apud* GAGNEBIN, 1999, p. 91.

²² GAGNEBIN, 1999, p. 89.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo I*. Rio de Janeiro, Record, 1986.
- AUERBARCH, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 1976 (Cadernos Estudos, 2).
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).
- _____. *Rua de mão única*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas, v.2).
- BERENSON, Henri. *Estética e História*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo, EDUSP, 1987.
- CHAUI, Marilena de Souza. Os trabalhos da memória. Apresentação. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo, EDUSP, 1987.
- DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração de Walter Benjamin*. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris, Ed. du Seuil, 1975.
- MIRANDA, W.M. A poesia do reesvaziado. In: *Cadernos da escola do legislativo*, n.4, jul/dez.1995. Belo Horizonte: Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais.
- WEINRICH, Harald. *Lete. Arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

Resumo

A poesia memorialística de Carlos Drummond de Andrade- *Bottempo I* resulta de uma deliberada perquirição do seu mundo infantil como de um sótão eivado de matéria-prima, à espera de que o olhar o recorte e o gesto criador o plasme. Na seção *Morar nesta casa*, mais do que evocar objetos pretéritos, como “garrafas de cristal”, “compoteiras”, “licoreiro”, “estojo de costura”, ou se reportar ao prazer sensorial que deles emana, o poeta-colecionador compõe uma vitrine onde se descortinam as impressões quotidianas e subjetivas de uma criança do início do século XX, salvando da perda não só as formas e substâncias obtidas pela reexperimentação poética, mas um modo privilegiado de percepção, no qual o eu funde-se ao objeto e o observador é dragado pela visão espectral que o transforma no objeto mesmo do seu desejo. A partir dessas reflexões, o ensaio *A Volúpia de Vertenta* estabelecer aproximações entre a poesia memorialística da infância mineira drummoniana e a Infância em Berlim de Walter Benjamin.

Abstract

Carlos Drummond de Andrade's memorialistic poetry *Bottempo I* is a result of a deliberated search of his child world as a loft full of raw material waiting for the eye that captures it and the creator that moulds it. In the section *To live in this house*, more than evoking preterit objects such as “crystal bottles”, “compotiers”, “sewing cases”, or reporting himself to the sensorial pleasure that comes out from them, the collector poet composes a shop window where the daily and subjective impressions of a child born in the beginning of the twenty century are disclosed. It protects them from loosing not only their shapes and substances got by the poetic reexperimentation, but also their unique way of perception in which the self is fused with the object, and the observer, dragged by the espectral vision, turns himself into his desired object. Starting from these reflections, the essay *The Pleasure of Seeing* tries to set up links between the memorialistic poetry of Drummond's childhood in Minas Gerais and Walter Benjamin's childhood in Berlin.