

Revista de Literatura,
História e Memória



Dossiê:

Autoficção: da memória à ficção

ISSN 1983-1498

v. 18 – n. 31 – 2022

UNIOESTE/CASCAVEL - p. 102-125

**O DESDOBRAMENTO DA AUTOBIOGRAFIA EM
HETEROBIOGRAFIA: UM ESTUDO SOBRE A
MEMÓRIA POÉTICA EM *BOITEMPO*, DE CARLOS
DRUMMOND DE ANDRADE**

**The unfolding of autobiography into heterobiography: a
study on the poetic memory in *Boitempo*, by Carlos
Drummond De Andrade**

Mirella Carvalho do Carmo¹
Andréa Portolomeos²

RESUMO: Este artigo pretende discutir a estreita e conflituosa relação entre autobiografia e poesia em poemas da trilogia *Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade. A temática mostra-se significativa para a problematização de uma leitura mais ingênua que busca as razões do poema na esfera extraliterária, isto é, na vida

do poeta, assim como para uma compreensão mais ampla sobre o sujeito lírico como um complexo elemento ficcional. Para isso, este trabalho baseia-se nas concepções teóricas de Hoisel (2019), Lejeune (2014), Arfuch (2010), Smith (1971) e Iser (1996, 2002), debatendo sobre o espaço autobiográfico na poesia e sobre uma recepção mais astuciosa da lírica memorialística de Drummond. O artigo discute, ainda, com o aporte de Halbwachs (1990), Silva (2009), Miranda (1988) e Santiago (2008, 2004), o ingrediente coletivo das memórias e a ressemantização do sujeito na ficção. As análises dos poemas dialogam com o suporte crítico de Candido (2000), Villaça (2006) e Pedrosa (2011) e visam esclarecer como os textos memorialísticos de Drummond propõem a recriação do passado de um “eu” que se reconhece como “outro” e projeta-se no “outro”, sendo constantemente coescrito no ato da leitura.

PALAVRAS-CHAVE: Drummond; Autobiografia; Poesia; Estética da recepção.

ABSTRACT: This paper aims at discussing the narrow and conflictive relationship between autobiography and poetry in the poems of *Boitempo* trilogy, by Carlos Drummond de Andrade. This is a significant topic to question naïve readings, which search for the explanations of a poem in the extraliterary scope, that is, in the poet’s life, and reach a wider perspective about the speaker as a complex fictional element. To do so, this work forms its grounds in the theories of Hoisel (2019), Lejeune (2014), Arfuch (2010), Smith (1971) and Iser (1996, 2002), debating on the self-biographic space in poetry and a more astute reception of Drummond’s memorialistic voice. This paper also discusses, based on Halbwachs (1990), Silva (2009), Miranda (1988) and Santiago (2008, 2004), the collective ingredient of memory, and the new meaning of subject in fiction. The analyses of the poems resonate the theories by Candido (2000), Villaça (2006) and Pedrosa (2011) and aim at clarifying how the memorialistic writings of Drummond propose the recreation of the past of a *speaker* who recognizes himself as an *other* and projects himself onto an *other*, being constantly co-written at the action of reading.

KEYWORDS: Drummond; Autobiography; Poetry; Reception aesthetics.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Lavras (PPGL/UFLA). Graduada em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Federal de Lavras (FAELCH/UFLA). Membro do Grupo de Pesquisa: Linguagem Literária e Educação Estética (CNPq). E-mail: mirella.carmo2@estudante.ufla.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9144123346721876>.

² Professora da graduação e da pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Lavras (FAELCH/UFLA). Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Líder do Grupo de Pesquisa: Linguagem Literária e Educação Estética (CNPq). E-mail: andrea@ufla.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1576400784253718>.

INTRODUÇÃO

A lírica memorialística é um espaço em que os poetas ficcionalizam suas vivências e memórias por meio da linguagem literária. Dessa forma, faz-se necessário pensar a escrita dos poetas autobiógrafos a partir da “possibilidade de ela ser atravessada por múltiplas alteridades plásticas e performáticas, enquanto escrita na escrita” (HOISEL, 2019, p. 101). Por conta disso, o texto poético memorialístico demanda uma leitura mais cuidadosa, de modo que o leitor tenha consciência de que as experiências expressas no poema não coincidem, diretamente, com a vida empírica do poeta.

Nesse sentido, este trabalho objetiva compreender, em um primeiro momento, a forma com que alguns escritores — pelo menos os que se dedicam a uma elaboração mais deliberada da linguagem artística — articulam suas memórias e vivências na ficção, isto é, como suas vidas são organizadas na relação com seu imaginário, resultando numa criação estilizada e fictícia. Essa discussão inicial fundamenta-se nas considerações de Hoisel (2019), Lejeune (2014), Arfuch (2010), Smith (1971) e Iser (2002), teóricos que se propõem a investigar a constituição do espaço autobiográfico na poesia.

Dando continuidade à análise da poesia memorialista, este artigo investiga também o polo da recepção, vinculando o estudo à ideia de leitura literária proposta por Iser (1996) e Hoisel (2019), na qual o leitor precisa mobilizar, de maneira decisiva, a sua capacidade imaginativa numa atividade de leitura em que dialogam autobiografia e poesia. Assim, a lírica memorialística demanda um tipo de leitor menos ingênuo e mais astucioso, ao contrário do que se poderia supor quando tratamos de um texto com marcas referenciais. Ainda na relação com os leitores, o artigo aborda, com base no conceito de “memória coletiva”, cunhado por Halbwachs (1990), e nas pesquisas de Silva (2009) e Miranda (1988), a forma com que as memórias autobiográficas compõem o quadro de uma história geral.

O trabalho avalia, ainda, o processo de ressemantização do sujeito a partir das ideias de Santiago (2008, 2004), ampliando nossa compreensão sobre a relação entre autobiografia e poesia que propõe a ficcionalização da subjetividade. Nesse sentido, debruça-se sobre poemas da trilogia *Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade, amparado também por parte da fortuna crítica de Drummond, ou seja, em Candido (2000), Villaça (2006) e Pedrosa (2011). Desse modo, concebe-se a lírica memorialística de Drummond como signo de representação da história de um grupo e, mais do que isso, como uma via de autoconhecimento para o leitor e para o próprio poeta, na medida em que a construção dessa lírica propicia a recriação do passado de um “eu” que, ao mesmo tempo, reconhece-se como “outro” e projeta-se no “outro”.

AUTOBIOGRAFIA E FICÇÃO NA POESIA

No capítulo *Bioficções: vozes expandidas*, Evelina Hoisel (2019) tece reflexões sobre a questão do espaço biográfico nas obras de escritores múltiplos ou que ocupam vários papéis sociais como artistas, críticos, professores etc. Nessa perspectiva, a autora assinala que toda escrita é transpassada pelas inúmeras alteridades do sujeito, mas que é sobretudo nas bioficções que ocorre a intensificação dessa capacidade de enxergar-se no “outro”. Sendo assim, a vida dos autores é ficcionalizada na escrita, fazendo com que o texto se transforme em palco para as encenações dessas múltiplas subjetividades constitutivas do sujeito. Por esse viés, esses textos são, em mesma medida, escritos de um autor que é, simultaneamente, um ator, sujeito que performatiza a própria vida. Diante disso, pensa-se a memória na poesia, sobretudo na de Drummond, enquanto um movimento de ficcionalização de um sujeito multifacetado que subverte e reconstrói a noção tradicional de autobiografia.

[...] bioficção e autoficção são formas que efetuam o deslocamento das concepções tradicionais de biografia e de autobiografia; e se [...] elas aportam assumindo o estatuto do indefinível e do inclassificável é por estamparem o teor de ficcionalidade de todo discurso (HOISEL, 2019, p. 106).

Esse movimento de ficcionalização de si enquanto matéria de poesia é abordado por Philippe Lejeune (2014) a partir da porosa relação descrita por ele entre autobiografia e poesia, questão que se apresenta ainda mais acentuada na contemporaneidade, mas que já é visível na poesia moderna³ de Drummond, por exemplo. Para tanto, o autor analisa uma maior adesão, por parte dos leitores, aos poemas que utilizam o “eu”, visto que esses textos desencadeiam o sentimento de autoidentificação. Dito de outro modo, quando o poeta se autorreferencia ele coloca suas palavras à disposição do leitor, palavras estas que — para usar os termos de Lejeune — servem de roupagem para as nossas experiências. A partir desse compartilhamento afetivo, Lejeune (2014) ressalta que as indagações a respeito da vida íntima do poeta (aspectos extraliterários) são, meramente, especulativas e pouco relevantes, uma vez que o leitor deve pactuar-se com o poema, e não com a história do poeta.

³ Embora Drummond seja consagrado como um autor modernista, há que se considerar que a trilogia *Boitempo* foi publicada na década de 1970, contexto que já pode ser considerado como pós-moderno. Diante disso, essa lírica apresenta fortes traços da pós-modernidade, tais como a desconstrução da categoria de sujeito lírico e a expansão do campo literário ao propor uma diluição entre as fronteiras dos gêneros autobiografia e poesia.

Com o intuito de explicar a recorrente curiosidade acerca dos bastidores da criação poética, Lejeune (2014) retoma o poeta Lamartine⁴ que, saciando os anseios de seus leitores que rastreiam incansavelmente a gênese de suas escrituras, elabora uma nota explicativa para cada um de seus poemas. Feito isso, Lejeune (2014) revela-se bastante categórico ao afirmar os impactos desse tipo de interpretação que é, sem dúvidas, alheia ao próprio poema: “Um a um, os poemas se desfazem, transformando-se em anedotas, e Lamartine se torna seu próprio coveiro biográfico. A respeito dos poemas propriamente, nada é dito. [...] Não é a história do poeta que deve ser contada, mas a do poema” (LEJEUNE, 2014, p. 113-114).

À luz das considerações de Hoisel (2019) e Lejeune (2014), faz-se imprescindível recorrer à discussão de Arfuch (2010) acerca da discutível coincidência entre vida empírica do autor e eu lírico. Dessa forma, a autora sustenta que há, na poesia autobiográfica, uma “vantagem suplementar”, pois além de conceder ao leitor uma aparência de legitimidade garantida pela presença do “eu” no discurso, ela também possibilita que o autor se reconstrua pela ação do imaginário do leitor (o “eu” reconhece-se como o “outro” e vice-versa).

Em consonância a isso, Smith (1971) defende que o fator primordial para a conceituação de poema enquanto discurso mimético reside no fato de que o dizer, a expressão e a alusão são, por si só, atos verbais fictícios. Em acréscimo, a autora assinala que apesar de certos aspectos formais, como o verso, sinalizarem para o leitor a ficcionalidade de um discurso, a distinção entre enunciados naturais⁵ e enunciados fictícios efetiva-se, na verdade, pelas convenções compartilhadas entre o poeta e o leitor. Sendo assim, determinadas estruturas linguísticas são entendidas não como atos verbais em si, mas como representação desses atos. Com isso,

As declarações em um poema, é claro, podem se assemelhar muito a declarações que o poeta poderia verdadeira e sinceramente ter enunciado enquanto criatura histórica no mundo histórico. No entanto, enquanto elas forem oferecidas e reconhecidas como declarações em um poema, elas são fictícias (SMITH, 1971, p. 269).

No mais, o poeta autobiógrafo trabalha com a “própria”⁶ vivência a partir da exploração dos recursos expressivos da linguagem que, não raro, formula uma linguagem nova, capaz de

⁴ O poeta francês Lamartine publicou, depois de 1848, uma edição — cujo prefácio era “o homem gosta de remontar à sua fonte” —, em vários volumes, de seus poemas, os quais vinham acompanhados de comentários explicativos. Vejamos dois exemplos dessa edição: o poema *Le vallon* [O vale] trazia consigo a seguinte nota: “se passa na região de Dauphiné”; e o poema *L’immortalité* [A mortalidade] foi explicado como sendo “versos dedicados a uma jovem mulher doente”.

⁵ Para Smith (1971), os enunciados naturais são aqueles que não apresentam natureza fictícia, ou seja, situam-se nos discursos do cotidiano, da ciência etc.

⁶ Nesse caso, as aspas foram usadas para reforçar a ideia da não coincidência literal entre as vivências do poeta (sujeito real) e as vivências performatizadas pelo eu lírico (sujeito fictício).

suprir as necessidades da autobiografia na poesia. É essa inovação da linguagem que propicia o ressoar das múltiplas vozes constitutivas do sujeito e que, em mesma medida, torna plausível pensar o “eu” como signo de representação das experiências coletivas — ponto que será desenvolvido com maior atenção na seção deste artigo que se destina ao estudo da poesia memorialística de Drummond.

Para compreender a noção do “eu” como signo de representação da coletividade, faz-se necessário recorrer, mesmo que de forma bastante sucinta, ao conceito de ficção proposto pelo teórico alemão Wolfgang Iser, no qual se discutem as estratégias ficcionais que viabilizam a transgressão da realidade vivencial por intermédio do imaginário. Iser (2002) propõe a relação tríplice⁷ — real, fictício e imaginário — como uma propriedade do texto ficcional, visto que os atos de fingir, presentes no polo da produção, aliam-se ao imaginário do leitor na promoção da transgressão de limites de sentidos pré-estabelecidos social e culturalmente. Nesse sentido, Iser (2002) ressalta que há dois níveis de transgressão: (1) o procedimento de irrealização do real que converte a realidade vivencial em signo doutra coisa no polo da produção; e (2) o procedimento de realização do imaginário que conduz à perda do caráter difuso do imaginário devido à sua determinação no ato de leitura pelo leitor. É válido ressaltar, no entanto, que o imaginário não se torna real pela determinação conquistada nos atos de fingir, embora ele se revista da aparência de realidade e possa, com isso, atuar no mundo.

Essa atuação do imaginário permite que o “eu” do poema seja projetado como um indivíduo “real”, embora as estratégias ficcionais sejam finitas, não podendo, por isso, esgotar a infinidade de determinações do sujeito real. (ROSENFELD, 2014).

Sendo assim, podemos entender o espaço autobiográfico a partir da interação sobre a qual nos fala Iser (1996) entre o texto e o leitor. Na perspectiva do teórico alemão, é essa relação dialógica texto-leitor que faz com que a literatura se concretize, haja vista que a mobilização do imaginário do leitor é o que possibilita a construção de sentidos para o texto literário e, mais do que isso, é o que legitima a natureza polivalente da poesia. Este papel incontornável do leitor na poesia autobiográfica será reforçado, a seguir, a partir das considerações teóricas de Evelina Hoisel (2019) e de Wolfgang Iser (1996).

⁷ Iser (2002) propõe a relação triádica (real – fictício – imaginário) para refutar o “saber tácito” que distingue realidade e ficção com base em uma relação opositiva.

O LEITOR ASTUCIOSO DA MEMÓRIA NA POESIA

No capítulo *O leitor astucioso*, Evelina Hoisel (2019) trabalha com a ideia de um leitor mais engajado, isto é, mais perspicaz para perceber as estratégias linguísticas usadas pelo poeta em sua escrita memorialística. Segundo a autora, os poetas autobiógrafos reconstruem suas memórias a partir de um jogo de paradoxos e ambiguidades, no qual coexistem “eus” legítimos e ilegítimos, bem como versões autênticas e inautênticas. Esse tipo de escrita, no entanto, fornece pistas de leitura que suscitam um maior empenho por parte do leitor no ato da leitura. Essa ideia também está presente em Iser (1996) que desenvolve a noção de leitura literária a partir do reconhecimento de que o texto é constituído por “espaços vazios” que solicitam a intervenção do leitor com o seu imaginário. Por isso, esse teórico defende que a “vida” da obra literária se efetiva, até certo ponto, nessas zonas indeterminadas do texto, uma vez que a atuação do imaginário de cada leitor propiciará uma variedade de concretizações para o texto ao longo do tempo.

Com isso, fica evidente que a pluralidade de sentidos do texto literário reside mais na figura desse leitor astucioso que interage com o texto do que no próprio texto em si. Sendo assim, Hoisel (2019) e Iser (1996) concebem o leitor enquanto um sujeito ativo e arguto o suficiente para transitar e cooperar imaginativamente com um texto que lhe oferece múltiplas possibilidades interpretativas, como é o caso da poesia memorialística, em especial a de Drummond, como veremos na seção deste artigo direcionada ao estudo de caso.

[...] Trata-se, portanto, de delinear o perfil de um leitor compromissado com determinados protocolos de leitura, utilizando-se de aparatos interpretativos para sustentar os seus investimentos afetivos, pois [...] a leitura se processa em um entrelugar da afetividade e do saber. Saber precário, que não se quer totalitário nem totalizante, mas também nada tem de liberal, no que diz respeito a conferir ao texto um sentido consistente e unívoco (HOISEL, 2019, p. 91).

A escrita memorialística é, de acordo com Hoisel (2019), marcada por paradoxos, uma vez que a autobiografia é uma tipologia discursiva tradicionalmente regida pelos princípios da autenticidade, da legitimidade e da unidade do sujeito, princípios estes que, na poesia autobiográfica, cedem espaço para as incertezas e para as variadas alteridades que constituem

o sujeito. Nessa perspectiva, a lírica memorialística viabiliza a coexistência das diversas versões identitárias no processo fragmentário de subjetivação do “eu” no poema.

Nesse sentido, o leitor encontra-se diante de um texto em que se materializam as identidades do sujeito multifacetado, cabendo a ele (o leitor) intervir com o seu imaginário para reorganizar as peças mnemônicas e cooperar com o autor na organização do texto.

Ao leitor cabe assim a tarefa de armar, de montar, isto é, de entrelaçar esta pluralidade de sujeitos, de identidades, de histórias, sem procurar enquadrá-la em uma lógica ou gramática [...] com o objetivo de compreendê-la em termos de totalidade e completude. O texto solicita ao leitor nos seus diversos meandros um movimento de acréscimos, de substituições, de suplementos, no qual significações se superpõem a significações em um gesto incessante que monta e dispersa ficções de ficções, paradoxos de paradoxos. (HOISEL, 2019, p. 95).

Nesse espaço autobiográfico, as típicas perguntas de um leitor mais ingênuo: “O que o autor quis dizer?” ou “O que inspirou o poeta a escrever o poema?” contrariam a ideia de leitura literária defendida por Hoisel (2019) e Iser (1996), autores que evidenciam uma necessária mudança de atitude do leitor que precisa intervir com o seu imaginário para colaborar no trabalho poético de composição e recomposição dos sentidos do poema.

A fim de ilustrar essa ideia de leitor mais empenhado, recorremos, uma vez mais, às postulações de Lejeune (2014), segundo as quais a escrita fragmentária dos poetas autobiógrafos é comparada a um buquê japonês, arranjado gradualmente como uma renda de flores sem, contudo, preencher todo o espaço. Esse espaço não preenchido refere-se, justamente, ao lugar cedido à colaboração do leitor. Assim, estabelece-se um contrato de leitura, em que esses “espaços vazios” — retomando a ideia de Wolfgang Iser — incitam a cooperação interpretativa do leitor que, com a força do seu imaginário, torna-se coautor dos sentidos do texto. Ademais, Lejeune (2014) também compara esse tipo de escrita a oficinas que despertam no leitor o desejo de trabalhar conjuntamente com o poeta. Dito isso, podemos afirmar que enquanto o leitor comum busca por confidências e pelo acesso irrestrito ao ateliê do poeta, “como se não fosse neles, leitores, que se fizesse a alquimia” (LEJEUNE, 2014, p. 113), o leitor astucioso, por sua vez, empenha-se em colaborar com a (re)construção das memórias e em acessar o escritório do poeta para trabalhar lado a lado com ele.

Ademais, é válido frisar que essa concepção de leitor enquanto um sujeito mais ativo e astucioso diante do espaço híbrido da poesia autobiográfica perpassará todas as discussões propostas neste artigo.

O POÉTICO E A MEMÓRIA: A TRANSPOSIÇÃO DA ESFERA INDIVIDUAL E A RESSEMANTIZAÇÃO DO SUJEITO

Para tecermos discussões acerca das potencialidades que as memórias dispõem de transgredir o nível individual no campo poético-literário — tópico que sustentará o nosso estudo da obra de Drummond na seção seguinte —, recorreremos aos estudos de Maurice Halbwachs, sociólogo que cunhou o conceito de memória coletiva. Dito isso, no capítulo intitulado “Memória Coletiva e Memória Histórica”, Halbwachs (1990) propõe uma distinção entre memória autobiográfica e memória histórica, assinalando que as lembranças apresentam dois modos de organização. O primeiro modo refere-se à memória em sua esfera individualizada, isto é, lembranças que se agrupam em torno de um indivíduo, englobando a sua vida pessoal. Já o segundo modo diz respeito à memória coletiva/histórica que, em suma, são as lembranças que o sujeito evoca de seu meio social, na medida em que ele atua como membro de um grupo e, portanto, precisa preservar as memórias que são relevantes a esse grupo. Todavia, embora proponha essa diferenciação, Halbwachs (1990) afirma que as memórias individuais e coletivas podem se cruzar, haja vista que o meio social é de extrema importância para que o “eu” rememore o seu passado. Nesse sentido, ele assinala que a memória individual não se encontra fechada e isolada, mas sim mesclada com as lembranças sociais.

Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados na sociedade. [...] o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as idéias (sic), que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio. (HALBWACHS, 1990, p. 54).

Em vista do exposto, depreende-se que a memória pessoal (autobiográfica) tem como substrato a memória social (histórica), uma vez que a nossa história de vida faz parte de uma história geral. Assim sendo, Halbwachs (1990) nota que a memória histórica, por ser mais abrangente, apresenta o passado de maneira esquemática e resumida, ao passo que a memória pessoal dispõe de um quadro mais contínuo e mais denso. Essa distinção acontece porque a memória social é apreendida por meio de relatos e leituras, ou seja, o sujeito não a vivencia profunda e diretamente e, por isso, tem sobre ela uma perspectiva sumária e mais superficial. Em contrapartida, a memória individual é experienciada diretamente pelo indivíduo e, portanto, possui uma carga de significação mais intensa.

Dito isso, quando se trata da rememoração de um fato histórico que é conhecido pelo sujeito a partir do relato e das lembranças dos “outros” que viveram na época do acontecimento

tem-se, claramente, a interseção das duas memórias: a pessoal, que tenta reconstruir o passado no âmbito da consciência individual, e a histórica, isto é, as narrativas dos “outros” que, de fato, viveram o passado e que, por isso, fornecem as referências basilares para a reconstituição do ocorrido na memória do indivíduo (“eu”). Dessa forma, a memória do “outro” — de ordem social ou histórica — acaba por preservar a memória do “eu” — de ordem individual. Isso porque as lacunas mnemônicas da consciência particular são complementadas pelas lembranças fornecidas pelas outras pessoas. Sendo assim, os grupos sociais aos quais pertencemos são essenciais para a manutenção das nossas lembranças, desde que as memórias desses grupos tenham relação com os acontecimentos do passado do “eu”. Aliás, a perspectiva do “outro” lança luz sobre a confiabilidade de nossas memórias, podendo, com isso, estabelecer um deslocamento do ponto de vista do indivíduo.

Uma cena de nosso passado pode nos parecer tal que não teremos nada a suprimir nem acrescentar, e que nunca haverá nada de menos nem de mais para compreender. Porém, se encontrássemos alguém que dela tivesse participado ou a tivesse assistido, que a evoque e a relate: após tê-lo ouvido, não teremos mais certeza do que antes que não poderíamos nos enganar sobre a ordem dos detalhes, a importância relativa das partes e o sentido geral do evento; porque é impossível que duas pessoas que viram o mesmo fato, quando o narram algum tempo depois, o reproduzam com traços idênticos. (HALBWACHS, 1990, p. 75).

As lacunas da memória são preenchidas, também, com a imaginação, esta que recria o passado, mesclando fatos e ficção e, ainda, elabora acontecimentos com aparência de totalidade. Em outras palavras, quando os espaços memorialísticos são ocupados pela criação, há o entrecruzamento de duas esferas: a real, relacionada com as vivências empíricas, e a literária, na qual a vida pessoal é imaginada e os fatos referenciados podem, potencialmente, ter se concretizado. No entanto, por considerarmos que a memória se contamina com a ficção, colocamo-nos diante de uma simulação, em que as possibilidades são elevadas ao extremo e a fidelidade é posta, constantemente, em dúvida.

A respeito da fragmentação da memória, Halbwachs menciona Bergson para assinalar que “o passado permanece inteiramente dentro de nossa memória, tal como foi para nós; porém alguns obstáculos, em particular o comportamento de nosso cérebro, impedem que evoquemos dele todas as partes.” (apud HALBWACHS, 1990, p. 77). Na tentativa de superar essa limitação fisiológica, nós precisamos recorrer à sociedade, isto é, à lembrança dos “outros” que viveram o mesmo acontecimento que nós, para que eles nos ofereçam as informações necessárias para preencher os vazios da memória individual e, assim, podermos reconstruir o passado.

Em sintonia com Halbwachs, Silva (2009) busca compreender o biografismo enquanto a análise da trajetória pessoal que, a partir da construção social da memória, visa entender o passado. Para tanto, o autor evidencia que o tempo da memória é diferente do tempo cronológico, pois com a rememoração, o autor e a realidade vivenciada se tornam elementos criados ficcionalmente.

[...] o tempo da memória, diferenciado do tempo cronológico, se relaciona com uma dinâmica dual de aproximação e afastamento – o autor e o texto são sacralizados, tornam-se referências obrigatórias, modelos e exemplos, mas passam a serem mais reverenciados do que lidos, mais imaginados do que conhecidos, domínio de uma monumentalidade que os afasta da realidade mundana e os transformam em produtos da imaginação criadora. (SILVA, 2009, p. 155).

Ademais, a memória propicia a manutenção do passado no presente, haja vista que permite a seleção de vivências individuais e coletivas e viabiliza a construção de identidades e alteridades, um enlace entre o eu e o outro, o nós e o eles (SILVA, 2009).⁸

Wander Melo Miranda, em seu artigo intitulado *Fios da Memória*, analisa a memória presente nas obras *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos e *Em Liberdade*, de Silviano Santiago, a fim de entender como o fator memorialístico se apresenta em “demanda da diferença”, além de conceber o passado enquanto um lugar de reflexão aberto à alteridade. Assim, o autor explicita que a lembrança possibilita a edificação do “eu” e provoca um falso sentimento de completude.

[...] lembrança que conduz quem lembra à edificação de um monumento de si, confirmador do mito pessoal em que se reconhece e deseja ver-se reconhecido. Nesse caso, ao atuar como eco, arquivo, duplo *eu*, a memória impõe ao sujeito que lembra a consciência (falsa) da sua plenitude e autonomia [...] (MIRANDA, 1988, p. 45-46).

Miranda (1988) explica, ainda, que a memória que se mostra como “demanda da diferença” é aquela capaz de reconstruir o passado pela perspectiva do presente. Nesse sentido, “lembrar é descobrir, desconstruir, desterritorializar — atividade produtiva que tece com as ideias e imagens do presente a experiência do passado” (MIRANDA, 1988, p. 46). Diante disso, tem-se a memória como espaço de reflexão, na medida em que o passado é retomado criativa e

⁸ Nota-se, nesse ponto, um estreito diálogo de Silva (2009) com a ideia de Halbwachs (1990) expressa na seguinte citação: “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada” (HALBWACHS, 1990, p. 71).

criticamente, isto é, ele não reaparece para ser repetido saudosamente, mas sim para ser revisitado, revisto e reelaborado pelo imaginário que se aprimora no instante, presente, da rememoração. Esse aspecto será analisado, de modo mais sistemático, no último tópico deste artigo, no qual abordamos a poética da memória em Drummond.

Partindo, agora, para o entendimento da configuração identitária do sujeito na escrita memorialista, parece-nos interessante retomar dois importantes estudos de Silviano Santiago, escritor e crítico literário que realiza, com maestria, análises sobre o próprio ofício criativo. Em seu texto *Meditação sobre o ofício de criar*, Santiago (2008) busca, em um primeiro momento, compreender o estatuto da autoficção⁹ a partir de um procedimento tríduo que envolve (1) diferenciação; (2) preferência; e (3) contaminação. Na diferenciação, o autor propõe a distinção entre o discurso autobiográfico e o discurso confessional. Na preferência, ele revela sua predileção pela autobiografia, em detrimento da subjetividade expressa nos gêneros confessionais. Já no que tange à contaminação, Silviano diz que o discurso autobiográfico mescla-se ao discurso ficcional e vice-versa, engendrando uma forma híbrida capaz de alavancar o imaginário e as possibilidades do escritor no âmbito da literatura do “eu”.

A preferência pelo discurso autobiográfico e a conseqüente contaminação dele pelo discurso ficcional se tornou prática textual, ou seja, elas configuraram um produto híbrido, no momento em que o [...] sujeito teve a imperiosa necessidade de jogar para escanteio – ou para o inconsciente – o confessional e aliar a fala de sua experiência de vida à invenção ficcional. (SANTIAGO, 2008, p. 175-176).

Em vista disso, para abordar a ficcionalização do sujeito e a sua preferência pelo discurso não confessional, Silviano Santiago remonta às suas vivências da infância, época em que seu pai o obrigava a ir, semanalmente, confessar-se com o pároco de sua cidade. A esse respeito, o autor nos diz:

Ficcionalizava o sujeito – a mim mesmo – ao narrar os pecados constantes na lista. Inventava para mim e para o padre-confessor outra(s) infância(s) menos pecaminosa(s) e mais ajuizada(s), ou pelo menos onde as atitudes e intenções reprováveis permaneciam camufladas pela fala.

Essas mentiras, ou invenções autobiográficas, ou autoficções, tinham estatuto de *vivido*, tinham consistência de *experiência*, isso graças ao fato maior que lhes antecedia – a morte prematura da mãe – e garantia a veracidade ou autenticidade. Aos sábados, diante do confessor, assumia uma fala híbrida – autobiográfica e ficcional – verossímil. Era “confessional” e “sincero” sem, na verdade, o ser plenamente. (SANTIAGO, 2008, p. 177).

⁹ O termo “autoficção” foi cunhado em 1977 por Serge Doubrovsky.

Ademais, Silviano faz uma analogia interessante ao comparar o papel do padre-confessor do período de sua infância com o papel de seu leitor de hoje. Nesse sentido, assim como o padre recebia um discurso aparentemente confessional, mas que na verdade era um discurso híbrido que expressava falsas confissões e verdades inventadas, o leitor também se depara, no ato da leitura, com textos autoficcionais que, por mesclarem autobiografia e ficção, precisam ser astuciosamente decifrados.

O discurso confessional – que na verdade não o era, era apenas um lugar vazio, desesperador, preenchido por discursos híbridos – só poderia estar plena e virtualmente num feixe discursivo, numa soma *em aberto* de discursos autoficcionais, cujo peso e valor final seriam de responsabilidade do padre-confessor – e, hoje, de meu leitor. Ao padre-confessor e ao leitor passava algumas histórias mal contadas.

A boa literatura é uma verdade bem contada ... pelo leitor ... que delega a si – pelo ato de leitura – a incumbência de decifrar uma história mal contada. (SANTIAGO, 2008, p. 177).

Silviano também trata da verdade poética afirmando que, no ambiente ficcional, a verdade é apresentada sempre de forma implícita, encoberta pela mentira e pela ficção. Não obstante, o crítico assinala que é justamente essa implicatura — a verdade metamorfoseada pela ficção — que revela, poeticamente, a verdade ao leitor. Diante disso, Santiago afirma ser uma mentira que diz sempre a verdade¹⁰, marcando, com isso, o paradoxo incontornável para os estudiosos e leitores das escritas do “eu” na literatura.

Em seu ensaio intitulado *Eu & as galinhas-d’angola*, Silviano Santiago (2004) também discute sobre a ficcionalização do “eu”, mas, agora, valendo-se da metáfora da vida do meeiro Zé-Zim, personagem de Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*. Para tal, Silviano realiza uma leitura da desatinada história do meeiro que, ao ser indagado sobre o porquê de não criar galinhas d’angola, responde: “— quero criar nada não [...] eu gosto muito de mudar...”. A resposta de Zé-Zim representa, metaforicamente, a transmigração do sertanejo que muda de corpo e, não raro, de alma para terras longínquas e que, por isso, não pode criar laços afetivos, nem mesmo com os galináceos que seriam, mais cedo ou mais tarde, abandonados pelo criador.

Além de demonstrar a vida do migrante do sertão mineiro, a metáfora do meeiro Zé-Zim também ilustra a trajetória de vida do próprio Silviano Santiago, conforme ele assinala, na

¹⁰ Silviano Santiago (2008, p. 178) faz referência ao desenho grego de Jean Cocteau datado de 1936, no qual se vê a figura do poeta Orfeu dizendo “*Je suis un mensonge quid it toujours la vérité*” [Sou uma mentira que diz sempre a verdade].

medida em que se vê como um andarilho que sai de sua terra natal e migra para o Rio de Janeiro, a fim de estudar e aprimorar o exercício da docência. Ao docente/escritor é, portanto, incompatível a “criação de galinhas d’angola”. Feita essa analogia, Silviano tece considerações sobre a natureza identitária daquilo que conhecemos como um discurso proferido em primeira pessoa, a saber: a fala/escrita do “eu”. Nesse veio, ele propõe reflexões extremamente valiosas para a compreensão das diferenças existentes entre a primeira pessoa autobiográfica e a primeira pessoa ficcional. A discussão principia no momento em que o escritor é convidado a falar, em primeira pessoa, em um seminário, isto é, sob o nome de “Silviano Santiago”. Sobre isso, ele analisa:

O desejo de personificar um corpo num rosto único, de dar ao rosto um nome próprio singular, não está em contradição com o estatuto do viver-em-linguagem, do ler e do escrever na pós-modernidade? **Não foi para perder a identidade e ser plural que me distanciei do torrão natal para estudar e me aperfeiçoar, não foi para perder o rosto e ser multidão que leio e escrevo?** (SANTIAGO, 2004, p. 27, grifo nosso).

Nesse caminho, o escritor pensa sobre qual “primeira pessoa” ele deve invocar no momento de sua fala pública, haja vista que ele, sob a condição de um sujeito pós-moderno, apresenta-se a partir de múltiplas faces e sem uma identidade estável, com “eus” plurais. Em outras palavras, o escritor e o indivíduo, na cena da pós-modernidade, lançam dados em um jogo duplo entre o “eu” e o “outro”: “isso a que chamo de ‘minha experiência de vida’ e isso a que chamo de ‘meus escritos’ [...] são eu não sendo eu?” (SANTIAGO, 2004, p. 27). Apesar de Silviano ocupar o lugar de fala de um sujeito pós-moderno, podemos nos valer de suas reflexões para pensar sobre a configuração das memórias em Drummond, na medida em que a distinção entre sujeito autobiográfico e sujeito ficcional nos é bastante cara, além de refletirmos sobre o trânsito entre o “eu” e o “outro” na poesia.

No mais, Silviano aborda sobre a problemática da síntese catalográfica, ou seja, a forma com que os verbetes literários canonificam a primeira pessoa dos autores. No caso, o nome “Silviano Santiago”, encontrado nas capas de livros e nas catalogações literárias, manifesta-se como uma tentativa de pessoalizar uma face impessoal e recompor um “eu” que, na verdade, é muito mais complexo, amplo e multifacetário. Em vista disso, Santiago (2004) ressalta que, na palestra da qual participa, a terceira pessoa — o “ele” do verbete literário, sob o nome de “Silviano Santiago”, renomado pesquisador e escritor — é quem fala pela primeira pessoa — o “eu”, de origem múltipla. Sendo assim, ele questiona:

Por que será que a minha primeira pessoa, para ser mais assumidamente ela própria, goste tanto de brincar com a minha terceira? Será por gostar de se travestir de póstuma e irônica ao ver anteontem caneta-tinteiro e papel em branco, ao sentar ontem diante da máquina de escrever e ao deparar hoje com um microcomputador e sua tela? Não estarei sendo precursor de Machado de Assis, que deu início à obra madura pela voz dum “defunto autor” que diz ser também “autor defunto”? No deslocamento do adjetivo da esquerda para a direita do substantivo-chave o bruxo do Cosme Velho não encontrou um modo de desassociar a primeira pessoa autobiográfica da primeira pessoa ficcional? (SANTIAGO, 2004, p. 28).

Com isso, nota-se a incompatibilidade entre o “eu empírico” e o “eu ficcional”, uma vez que a primeira pessoa autobiográfica, ao ser inserida no espaço híbrido da autoficção, traveste-se de “eu palavra”, um “eu” que se autorreferencia sem a força carnal da voz de um sujeito real, mas com a carga intensa e multiforme da voz da imaginação. Em síntese, um “eu” que diz a verdade poética, pelo fato de ter a coragem de se assumir um mentiroso, “um mentiroso que diz sempre a verdade”. À vista disso, Silviano sustenta:

[...] será ela – a terceira pessoa que assassina a primeira – um sujeito suicida? Pouco importa se assassina ou se suicida, o certo é que é ela quem pede agora aos meus já-leitores [...] que re-leiam os livros assinados por Silviano Santiago, abstraindo a primeira pessoa que aqui, à sua frente, respira e pronuncia palavras; **abstraíam a mim dos escritos a fim de que possam considerá-los o que na realidade são – corpo morto, letra morta. Numa única imagem: são uma galinha-d’angola sacrificada e atirada ao deus dará pelo meeiro e criador.**” (SANTIAGO, 2004, p. 28, grifo nosso).

No trecho supracitado, percebe-se um diálogo de Silviano Santiago com a tese de Roland Barthes sobre “a morte do autor”. É possível verificar que ambos defendem a perspectiva de que o autor, enquanto pessoa real, mortifica-se na própria escritura para ceder lugar à linguagem, às palavras que alimentam a si mesmas e que se lançam, no texto, sob o olhar arguto do leitor.

Em vista do exposto neste tópico, partiremos, agora, para o estudo da trilogia *Boitempo*, de Drummond, com o propósito de sistematizar a questão do desdobramento da memória autobiográfica em memória coletiva, num jogo dinâmico entre o “eu” e o “outro”.

UM ESTUDO DE CASO: BOITEMPO, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

A trilogia formada por *Boitempo I* (1968), *Menino Antigo (Boitempo II)*, 1973) e *Esquecer para lembrar (Boitempo III)*, 1979) — posteriormente agrupada em um único volume com o título de *Boitempo* — é, para os fins deste artigo, analisada sob o viés memorialístico

que suscita uma leitura mais astuciosa e uma maior atuação do imaginário do leitor para perceber o modo pelo qual as memórias trabalhadas na poesia são capazes de transgredir os limites do particular e se inserirem na categoria de uma memória coletiva. Como já antecipamos, a poesia memorialística em *Boitempo* é aqui estudada com o suporte teórico de Candido (2000), de Pedrosa (2011) e de Villaça (2006), para além dos autores antes discutidos.

Candido (2000) nota que, em *Boitempo I* e *Menino Antigo*, há um forte traço autobiográfico apresentado de forma desnuda, sem reservas. Essa autobiografia revela-se, por ora, não como sentimento de culpa e/ou inquietude, mas sim como sentimento do mundo enquanto um espetáculo, no qual o poeta se vê de fora para dentro e, assim, reconhece-se como peça do mundo. Com isso, ocorre uma mudança de tonalidade no instante em que o “eu” se vê como parte do espetáculo mundano e, dessa forma, abdica-se do individualismo exacerbado. Ademais, Candido (2000) explicita que *Boitempo I* e *Menino Antigo* realizam um movimento de transcendência do fato particular, na medida em que o eu lírico efetua um duplo afastamento do seu “eu” presente: primeiro, o eu lírico se vê como um adulto que observa o passado de sua vida e o de sua família como sendo objetos externos a ele; segundo, o eu lírico percebe-se como um adulto que observa o passado e a vida não como expressões de si, mas como parte constitutiva do mundo, do qual ele é parte.

Esse distanciamento é imprescindível para a caracterização da lírica memorialística de Drummond, uma vez que viabiliza a transgressão das fronteiras entre o particular e o universal. Sendo assim, o eu lírico passa a usar, indistintamente, a 1ª pessoa (eu) e a 3ª pessoa (ele). Essa indistinção de 1ª e 3ª pessoas merece a atenção do leitor dessa lírica, pois possibilita uma leitura de dupla entrada, isto é, permite que o leitor astuto leia essas memórias simultaneamente como experiência pessoal do “eu” e como uma heterobiografia que “dá existência ao mundo de Minas no começo do século” (CANDIDO, 2000, p. 56). Para compreendermos essa ideia, atentemos para os seguintes poemas:

Paredão

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

Ruas feitas de paredão.
O paredão é a própria rua,
onde passar ou não passar
é a mesma forma de prisão.

Paredão de umidade e sombra,
sem uma fresta para a vida.
A canivete perfurá-lo,
a unha, a dente, a bofetão?
Se do outro lado existe apenas
outro, mais outro, paredão?

Mulinha

A mulinha carregada de latões
Vem cedo para a cidade
Vagamente assistida pelo leiteiro.
Para à porta dos fregueses
Sem necessidade de palavra
Ou de chicote
Aos pobres serve de relógio
Só não entrega ela mesma a cada um o seu litro de leite
Para não desmoralizar o leiteiro.

Sua cor é sem cor
Seu andar, o andar de todas as mulas de Minas
Não tem idade – vem de sempre e de antes
Nem nome: é a mulinha do leite
É o leite cumprindo ordem do pasto.

No poema “Paredão”, de *Menino Antigo (Boitempo II, 1973)*, é possível observar que as memórias individuais do poeta funcionam como uma espécie de metáfora do conservadorismo das pequenas cidades mineiras, como é o caso de Itabira, em que se nota um constante esforço em limitar, em “emparedar” os comportamentos sociais. Sendo assim, as regras sociais que estruturavam a vida desse grupo, que definiam quais condutas eram consideradas certas e quais eram consideradas erradas, bem como os limites impostos pelo “paredão familiar”, acabavam por aprisionar a liberdade das pessoas e, mais do que isso, a liberdade do próprio poeta que também estava incluso nesse grupo social.

De modo semelhante, o poema “Mulinha”, de *Boitempo I (1968)*, também revela, por meio das memórias individuais do poeta, os costumes da sociedade mineira do final do século XIX e início do século XX que incluía, por exemplo, o uso de animais para o transporte do leite nas cidades. Assim, a mula é representada no poema como um animal adestrado e extremamente habituado à rotina, a ponto de parar à porta dos fregueses “sem necessidade de palavra”. Além disso, o comportamento da mula é tão metódico que “aos pobres serve de relógio”. Esse adestramento do animal é tão intenso que o próprio poema nos permite perceber uma espécie de descaracterização da “mulinha” que além de não ter cor, nem idade e nem nome, ainda possui um andar semelhante ao de “todas as mulas de Minas”. Essa perda de identidade própria do

animal pode, ainda, ser lida como uma metáfora que reforça a ideia de padronização de comportamento, imposta pelo conservadorismo dessas cidades. Diante disso, por meio da rememoração e da recriação lírica do passado, o poema permite que memórias pessoais sejam lidas como memórias coletivas, isto é, vivências de um grupo social regido por costumes e tradições, grupo este ao qual o poeta era pertencente.

Essa característica heterobiográfica da poesia de Drummond também é confirmada por Pedrosa (2011) que entende que a noção do tempo é trabalhada, nessa poética, a partir da subjetividade lírica, esta que se configura em aberto pela convivência com o “outro”, ou seja, com todos aqueles com os quais o indivíduo compartilha o mesmo tempo e o mesmo mundo (PEDROSA, 2011). Por conta disso, Celia Pedrosa compreende a poesia de Drummond como lugar de encenação da experiência da modernidade¹¹, na medida em que problematiza as vivências de um sujeito mergulhado em sua contemporaneidade, um “eu” que vê a sua vida ligada, indissociavelmente, aos seus contemporâneos e que desenvolve “uma aguda consciência do tempo, no tempo” (PEDROSA, 2011, p. 19).

Em acréscimo, merece ressalva o fato de que essa poesia memorialística — que revisita o passado e que ao mesmo tempo o recria, pela energia do imaginário e das lembranças — mobiliza uma leitura mais atenta e uma participação mais ativa do leitor. Esse empenho do receptor se faz necessário, pois, nessa lírica, as memórias do passado precisam ser percebidas não como uma simples nostalgia ou como um mero saudosismo, mas sim enquanto uma via de reelaboração das vivências do sujeito e do seu meio social e, mais do que isso, como uma forma de compreensão da realidade.

Levando em consideração as ideias de Candido (2000), Pedrosa (2011) e a proposta de uma leitura mais astuciosa requerida pela poesia memorialística, Alcides Villaça (2006) sinaliza a presença de, pelo menos, duas vozes que se cruzam e se complementam na maioria dos poemas de *Boitempo*: a voz do poeta que fala pelo menino, e a voz do menino que fala pelo poeta. A esse respeito, Villaça (2006) afirma que: “A duplicidade logo se revela propriamente dialética, de vez que a inicial oposição se dilui na expressão de um discurso poético que promove a ressonância de uma em outra, numa espécie de uníssono que não sacrifica a distinção dos timbres” (VILLAÇA, 2006, p. 115).

Dito isso, Villaça (2006) assinala que em grande parte dos poemas de *Boitempo* a evocação da lembrança expressa o paradigma da lírica de Carlos Drummond de Andrade, haja

¹¹ Pedrosa (2011, p. 21) evidencia que a cena instável da modernidade constrói uma subjetividade lírica que “se impõe, se expõe, mas também se abisma em perplexidades, lacunas e vertigens.” Isso acontece, em suma, devido à revisão da noção de unidade do sujeito que passa, a partir de então, a ser questionada.

vista que o velho poeta “ruminante” — que vê o passado como “alimento novo, de novo” — ao lembrar e atualizar as vivências do passado pela voz do menino antigo explicita o dinamismo da vida como matéria de sua poesia. Nessa perspectiva, é importante atentarmos, ainda, para o fato de que as vozes entrecruzadas do poeta e do menino atualizam o passado na medida em que o enunciam no tempo presente, revivendo-o pela força das memórias e da imaginação. Para tanto, observemos o poema-epígrafe “Intimação”, de *Esquecer para lembrar* (Boitempo III, 1979):

Intimação

— Você deve calar urgentemente
as lembranças bobocas de menino.
— Impossível. Eu conto o meu presente.
Com volúpia voltei a ser menino.

Nos dois primeiros versos do poema, nota-se a presença da voz do “eu” adulto que faz uma intimação para que o poeta maduro cale urgentemente “as lembranças bobocas de menino”. O poeta, por sua vez, rebate afirmando ser impossível calar essas lembranças, pois o que ele faz, de fato, é contar o próprio presente (“Eu conto o meu presente”), e não simplesmente relembra o passado com nostalgia, como pensa a voz imperativa. Em seguida, o poeta ainda surpreende dizendo que, voluptuosamente, voltou a ser menino (“Com volúpia voltei a ser menino”). Assim, uma leitura mais astuciosa dos dois últimos versos, permite-nos perceber com nitidez a forma com que o poeta utiliza o tempo verbal presente (“conto”) para intensificar o grau de proximidade temporal das vivências do passado, revivendo-as no instante da enunciação e, com isso, elaborando uma nova percepção para essas experiências. Feito isso,

[...] tudo o que poderia ser pura lembrança ressurgiu com o impacto do que é vivido no aqui e no agora do menino antigo, e não *in illo tempore*. [...] trata-se não apenas de evocar uma percepção antiga, na ilusão de revivê-la tal e qual se deu, mas de construir com ela (e para ela) uma nova percepção (VILLAÇA, 2006, p. 114).

Em vista disso, ocorre a presentificação do passado, uma vez que as experiências antigas se expandem a ponto de engendrar, pela voz do menino antigo, uma ruptura na cronologia, isto é, o tempo afetivo e memorial provoca a relativização do tempo cronológico. A ligação do passado, enquanto imagem do perdido, com o futuro é feita a partir do presente. Nesse caminho, Celia Pedrosa analisa que

[...] a memória poética da leitura infantil [...] nos indica que a infância persiste e insiste, que a cronologia pode ser relativizada, que as narrativas podem transbordar limites e que o poeta [...] é na verdade um *menino antigo*, feito do passado tal como se efetiva hoje em sua memória afetiva e em sua imaginação poética, passado que assim se converte em infância, recomeço, caminho aberto (PEDROSA, 2011, p. 26).

Destarte, tendo como base as postulações, citadas na seção anterior, de Halbwachs (1990), Silva (2009) e Miranda (1988), ratificamos que a poesia da velhice, em Drummond, não revisita o passado fortuitamente, mas sim impulsionada pela busca de um possível sentimento de totalidade para a história individual e, mais ainda, para a história social. Com isso, a poética da maturidade em Drummond permite reorganizar e reestruturar os parâmetros — inclusive estéticos — nos quais a linguagem deve ser reformulada. Nesse sentido, Villaça (2006) conclui: “O fato é que a matéria bruta da autobiografia, tão tensionada e transfigurada ao longo da poesia de Drummond, impõe-se, na velhice, como estímulo vital para um surpreendente re-enraizamento” (VILLAÇA, 2006, p. 114).

Ainda considerando as postulações teóricas de Candido (2000), Pedrosa (2011) e Villaça (2006), bem como a ideia de uma leitura literária mais atenta, analisemos os poemas “(In) Memória”, de *Boitempo I- 1968*, e “Coleção de cacós”, de *Esquecer para lembrar (Boitempo III- 1979)*, a fim de compreendermos, de modo bastante breve, a configuração fragmentária das memórias nessa lírica de Drummond.

(IN) MEMÓRIA

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

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

E chega àquele ponto
onde é tudo moído
no almofariz do ouro:
uma europa, um museu,
o projetado amar,
o conclusivo silêncio.

Neste poema, é possível notar um diálogo temporal no qual as experiências do passado são enunciadas no tempo verbal presente (“faz-se”; “apura-se”; “é”) para construir a duração do tempo, este que se expande na memória. Desse modo, a primeira estrofe do poema revela o aspecto fragmentado, elíptico e oculto das memórias (“cacos”, “buracos”, “hiatos”, “vácuos”), memórias estas que o poeta busca reorganizar (“faz-se, desfaz-se”) para reinventar o passado que se apresenta como uma “incorpórea face”, um passado *in memoriam*, perdido, mas também presente, já anunciado no jogo de palavras expresso no título do poema. Nesse sentido, o poeta se esforça para reelaborar o que resta do passado, lugar em que as memórias foram corroídas pela cruel passagem do tempo, esse “almofariz de ouro”. Ademais, é válido observar que essa passagem do tempo não devastou apenas o existido, mas também o que poderia ter sido vivido e não foi: “o projetado amar”, “o conclusivo silêncio”. Assim, o poeta visa não apenas reconstruir o passado com a intenção de revivê-lo tal como foi, mas sim com o intuito de recriá-lo na medida em que desenvolve, no presente, uma nova percepção sobre ele.

COLEÇÃO DE CACOS

Já não coleciono selos. O mundo me enquizila.
Tem países demais, geografias demais.
Desisto.
Nunca chegaria a ter um álbum igual ao do Dr. Grisolia,
orgulho da cidade.
E toda gente coleciona
os mesmos pedacinhos de papel.
Agora coleciono cacos de louça
quebrada há muito tempo.

Cacos novos não servem.
Branco também não.
Têm que ser coloridos e vetustos,
desenterrados — faço questão — da horta.
Guardo uma fortuna em rosinhas estilhaçadas,
restos de flores não conhecidas.
Tão pouco? Só o roxo não delineado,
o carmesim absoluto,
o verde não sabendo
a que xícara serviu.
Mas eu refaço a flor por sua cor,
e é só minha tal flor, se a cor é minha
no caco da tigela.
O caco vem da terra como fruto
a me aguardar, segredo
que morta cozinheira ali depôs,
para que um dia eu o desvendasse.
Lavar, lavar com mãos impacientes
um ouro desprezado
por todos da família. Bichos pequeninos

fogem de revolvido lar subterrâneo.
Vidros agressivos
ferem os dedos, preço
de descobrimento:
a coleção e seu sinal de sangue;
a coleção e seu risco de tétano;
a coleção que nenhum outro imita.
Escondo-a do José, por que não ria
nem jogue fora esse museu de sonho.

Neste poema, percebe-se o elo entre o passado e o presente a partir de duas vozes enunciativas. A primeira é a voz do menino antigo, enunciada sempre no tempo presente, que confere um grau de proximidade temporal entre a infância e a velhice (“coleciono cacos de louça/quebrada há muito tempo”). A segunda é a voz do poeta velho, que se revela nas entranhas da voz do menino e que participa da atividade infantil de “coleccionar cacos” “coloridos e vetustos” “desenterrados da horta”. O aspecto fragmentário dos “cacos de louça” pode ser interpretado como uma metáfora da constituição das memórias, haja vista que as lembranças são apresentadas a partir da sobreposição de imagens lacunares, “quebradas”, rasuradas e vividas “há muito tempo”. Acerca disso, Eneida de Souza assinala que:

[...] o memorialista conscientiza-se da impossibilidade de completar a paisagem, pelo fato de existirem peças que faltam, por estas deixarem “buracos nos céus, hiato nas águas, sombras nos sorrisos, furos nas silhuetas interrompidas e nos peitos que se abrem no vácuo – como vitrais fraturados”. Através do método de recomposição, próprio da arqueologia, em que o pedaço de jarro encontrado impulsiona a reconstituição suplementar do objeto, também os fatos e palavras vão atuar como fragmentos da vida a ser reescrita (SOUZA, 2007, p. 21-22).

Por isso, o “eu” que rememora é, na verdade, um colecionador de memórias (“agora colecciono cacos de louça”) que refaz o passado no presente e acrescenta novos elementos e percepções ao vivido (“mas eu refaço a flor por sua cor”). No mais, é interessante notar que o poeta maduro e experiente percebe-se, de súbito, envolvido e encantado pelo “museu de sonho” da criança que afirma, corajosa e seguramente, nunca ter “um álbum igual ao do Dr. Grisolia”, pois que não passa de “pedacinhos de papel”. Dito isso, o menino revela maior estima por sua coleção de cacos, e o poeta velho, por sua vez, parece concordar com ele. A respeito dessa comunhão entre poeta e menino, Villaça (2006, p. 120) observa que “o menino antigo e o poeta moderno são, cada um a seu modo, colecionadores de cacos coloridos e vetustos”. Dessa forma, o poeta resgata o menino colecionador de cacos e, a exemplo deste, reconfigura suas memórias no trabalho com a poesia, uma vez que

Fazer poesia, a par de não ser uma tarefa inconsequente, pois desde a infância da humanidade o homem tem prazer nela, é também uma atividade em que a consciência lírica acaba por enfrentar seus desejos, suas contradições íntimas, sua instabilidade histórica, sua frustrada metafísica. O menino esconde sua coleção de cacos para que o irmão José não ria dele; quando adulto, saberá que também um poeta é um ser chaplinianamente exposto à galhofa, caminhando numa estrada de pó e de esperança (VILLAÇA, 2006, p. 121).

Em acréscimo, é importante evidenciar que as memórias dos dois poemas, estilhçadas em “cacos” e “buracos”, exigem a cooperação astuciosa do leitor/arqueólogo com o seu imaginário para “lavar, lavar com mãos impacientes” até que a coleção desses cacos/memórias, dessa “incorpórea face”, seja organizada e encaixada (“faz-se, desfaz-se”) como num quebra-cabeça, mas um quebra-cabeça infindo, uma vez que sempre restarão peças soltas sobre a mesa. Nesse viés, torna-se válido acrescentar que o leitor, assim como o menino e o poeta, é também um colecionador de cacos. Nessas reminiscências oferecidas como matéria de poesia, o leitor é capaz de vestir a pele do poeta e reconhecer-se como um sujeito fragmentado, constituído por lembranças quebradas e desejos contraditórios (“elipses, psius”). Assim, a poesia memorialística de Carlos Drummond de Andrade revela-se extremamente dialética, a ponto de se oferecer para o leitor como uma via intransponível de acesso ao autoconhecimento, “poesia a que nenhum de nós pode renunciar sem perda para a compreensão de si mesmo” (VILLAÇA, 2006, p. 121).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das discussões propostas neste artigo, conclui-se que a poesia memorialística — em especial a de Carlos Drummond de Andrade — propõe uma reformulação do conceito tradicional de autobiografia, na medida em que a ficção poética tensiona, ao máximo, os elementos linguísticos, criando uma linguagem que viabiliza a superação da noção particularizadora de sujeito. Assim, a poética da memória em *Boitempo* pode ser lida como uma heterobiografia, haja vista que a memória individual/autobiográfica expande os limites do tempo e se apresenta como parte constitutiva da memória coletiva/social. É justamente por isso que a lírica memorialística de Drummond suscita a colaboração do leitor para reescrever as memórias, o passado, o sujeito e o próprio tempo, ratificando a modernidade de uma poesia que se expõe à alteridade e se lança ao olhar do “outro”. Nessa linha, o poeta, ao enunciar-se como “eu”, assume a posição de porta-voz das vivências de um grupo e desnuda a ficcionalidade do discurso poético-literário ao hibridizar as memórias e a inventividade.

Feito isso, o espaço de entrelaçamento da poesia e da memória amplia os seus horizontes e se oferece como lugar de compartilhamento de experiências várias, no qual o poeta e o leitor reescrevem suas vidas e a de seus contemporâneos ao romper com o fluxo linear do tempo e revisitar, criativamente, o passado sob a perspectiva do presente. Por fim, propondo uma intertextualidade com o poema “Mãos Dadas”, do livro *Sentimento do Mundo*, percebemos que a poesia de Drummond, sobretudo a memorialística/autobiográfica, é capaz de transgredir os limites convencionalizados de individual e coletivo, pois é uma lírica em que o “eu” e os “outros” caminham de “mãos dadas” [“Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas”], colecionando cacos de memórias e vivências. É uma poesia que se dilata e se lança em abismos, com o objetivo de compreender e abarcar o “sentimento do mundo”.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Esquecer para lembrar**: Boitempo III. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Boitempo & A falta que ama**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Menino antigo**: Boitempo II. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1973.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do Mundo**. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- CANDIDO, A. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- HALBWACHS, M. Memória coletiva e memória histórica. In: _____. **A memória coletiva**. Trad. De Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice/Revista dos tribunais, 1990.
- HOISEL, Evelina. Bioficções: vozes expandidas. In: _____. **Teoria, crítica e criação literária**: o escritor e seus múltiplos, Evandro Nascimento (Organizador.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- HOISEL, Evelina. O leitor astucioso. In: _____. **Teoria, crítica e criação literária**: o escritor e seus múltiplos, Evandro Nascimento (Organizador.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- ISER, Wolfgang. **O ato de leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, L. C. **Teoria da Literatura em suas fontes**. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-987.

LEJEUNE, Philippe. Autobiografia e poesia. In: _____. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. 2. ed. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MIRANDA, Wander Melo. Fios da Memória. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1988, p. 43-60.

PEDROSA, C. Representação da aurora: poesia e história em Carlos Drummond de Andrade. In: _____. **Ensaio sobre poesia e contemporaneidade**. Niterói: EDUFF, 2011. p. 19-35.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida Prado & GOMES, Paulo Emílio Salles. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014, 13ª edição.

SANTIAGO, Silviano. Eu & as galinhas-d'angola. In: _____. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 26-29.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. **Revista Aletria - Revista de Estudos de Literatura Rememorações/Comemorações**. Belo Horizonte, n. 18, jul/dez. 2008, p. 173-179.

SILVA, Wilton Carlos Lima da. Biografias: construção e reconstrução da memória. **Fronteiras**, Dourados, MS, v. 11, n. 20, jul./dez, 2009, p. 151-166.

SMITH, Barbara Herrnstein. Poetry as fiction. **New Literary History**, 2, 2: 259- 281, 1971.

SOUZA, Eneida Maria de. Lapsos da memória. In: _____. **Tempo de pós-crítica**. Belo Horizonte, Editora Veredas & Cenários, 2007, p. 21-29.

VILLAÇA, A. Poética da memória. In: _____. **Passos de Drummond**. São Paulo: Duas cidades, 2006. p. 107-123.

Recebido: 08/03/2022
Aprovado: 02/06/2022