

TUA MEMÓRIA, PASTO DE POESIA: CONFIGURAÇÕES DA MEMÓRIA EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (Professora de Literatura Brasileira – UFG)

Em *Claro enigma*, Drummond, num ato de remissão poética, desdobra-se e diz de si para si: “Tua memória, pasto de poesia” (Andrade, 1995, p. 17). De fato, a memória pessoal serviu de alimento ao criador, desde o livro de estréia *Alguma poesia* até a publicação póstuma *Farewell*. A exemplo do ruminante que remastiga o capim armazenado no estômago, os mitos do passado, as vivências do menino e do moço, foram trazidos à consciência, remoídos pelo poeta maduro e convertidos em experiência, em mito, em matéria de criação ao longo de toda a sua obra. Assim, pode-se dizer que ao lado do erotismo, do empenho social e da metalinguagem, o memorialismo é um dos eixos centrais da poética drummondiana. Presente em toda a obra do autor, a matéria pretérita torna-se nuclear em três volumes publicados nas décadas de 60 e 70: *Boitempo I* (1968), *Menino antigo* (*Boitempo II*, 1973) e *Esquecer para lembrar* (*Boitempo III*, 1979)¹.

Mas os poemas memoriais não representam um bloco homogêneo, conforme já notou Alcides Villaça (2006). De um livro para outro ou de um conjunto de obras para outro, a exumação do pretérito e a sua transfiguração em poesia assumem inflexões bastante diversas, as quais estão em íntima consonância com o projeto estético de cada livro ou conjunto de livros.

Vai a par dessas diferentes modulações uma reflexão crítica sobre a matéria memorial. Drummond não desenvolveu propriamente uma poética crítica paralela à sua obra de criação, como fez seu amigo Mário de Andrade. Sua crítica é desenvolvida, sobretudo, no interior de sua obra de criação. Não me refiro apenas aos poemas metalingüísticos, centrais em sua poesia. Mas ao fato de ele, ao falar sobre qualquer realidade, problematizar essa realidade, construir uma poesia que simultaneamente liriciza uma determinada realidade e indaga sobre ela e sobre sua forma de representação. Assim, o autor não só toma a memória como núcleo de criação, mas reflete sobre ela e seus objetos, questiona sua validade estética.

Esse criticismo intrínseco é atitude fundamental não só da poesia drummondiana, mas da modernidade poética, desde os românticos. Levada ao paroxismo no século XX, a autoconsciência é tomada por alguns escritores críticos como um vício. Augusto Meyer vê no

¹ Na edição da Aguilar, o autor enfeixou os poemas desses livros sob o título geral *Boitempo*.

“criticismo crônico” “a grande doença do nosso tempo” (Meyer, 1986, p. 228). Jorge Luis Borges acredita que “um dos pecados da literatura moderna é ser muito autoconsciente” (Borges, 2000, p. 123). Por outro lado, a crítica, notadamente a acadêmica, tende a celebrar a lucidez do artista moderno como uma virtude. Agravante ou credencial, dependendo do ponto de vista, a verdade é que a consciência do fazer artístico a se dar como um espetáculo talvez seja a linha de força mestra que reúne a grande diversidade de produções a que cabe o rótulo poesia moderna.

O criticismo no memorialismo soa um tanto quanto paradoxal porque a poesia da memória é uma das formas por excelência daquilo que Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, denomina analogia, um dos princípios basilares da modernidade lírica que nega a época moderna ao propor, num tempo fragmentado, uma correspondência entre todos os seres e coisas. Através da reconstrução da memória pessoal, notadamente da memória da infância, os poetas recuperam o tempo da não cisão entre o eu e o mundo, o tempo da integração entre a criança e os bichos e as plantas, um tempo em que o ser está na natureza como uma árvore, um boi, uma flor. Ora, a consciência que assinala o criticismo introduz a fratura, a ironia - outro princípio capital da modernidade segundo Paz - nesse espaço por excelência de comunhão com o mundo, pois pensar é reconhecer-se separado do universo.

Feitas essas considerações preliminares, passo a acompanhar configurações do memorialismo poético drummondiano, por meio do comentário de composições simultaneamente criativas e reflexivas, em três momentos: o de *Alguma poesia*, aquele que se manifesta na poesia mais estritamente social de *A rosa do povo* e o da série *Boitempo*.

1 E eu não sabia que minha história/era mais bonita que a de Robinson Crusóé

Em *Alguma poesia* (1930), obra com que Drummond fez sua estréia em livro sob o signo modernista, encontramos dois poemas reconhecidamente memoriais: “Infância” e “Iniciação amorosa”. Segue-se o primeiro:

INFÂNCIA

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
Minha mãe ficava sentada cosendo.
Meu irmão pequeno dormia.
Eu sozinho menino entre mangueiras
lia a história de Robinson Crusóé.
Comprida história que não acaba mais.

No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu
a ninar nos longes da senzala – e nunca se esqueceu
chamava para o café.

Café preto que nem a preta velha
café gostoso
café bom.

Minha mãe ficava sentada cosendo
olhando para mim:

__Psiu... Não acorde o menino.
Para o berço onde pousou um mosquito.
E dava um suspiro... que fundo!

Lá longe meu pai campeava
no mato sem fim da fazenda.

E eu não sabia que minha história
era mais bonita que a de Robinson Crusoe. (Andrade, 2007, p.17)

Nesse texto, o poeta reconstrói liricamente um momento da infância pessoal, que é memória de um Brasil patriarcal, rural e ainda trescalando a país escravocrata. Mas esses dados da memória coletiva só interessam na medida em que compõem um quadro familiar e harmonioso do passado. Nessa composição, a voz presente recupera o olhar do menino antigo, de modo que, no poema, nota-se a presença de dois eus. O eu presente que recorda e se manifesta reflexivamente e o eu recordado, o eu infante, o menino que, na solidão benfazeja da leitura e sob o olhar da mãe, armazenou a vivência que foi convertida em experiência poética.

Esse quadro do passado é apresentado ao longo das quatro primeiras estrofes, sendo aberto e fechado pela figura paterna, mito pessoal que constitui verdadeira obsessão na poesia drummondiana. No verso de abertura do poema, o pai montava a cavalo, ia para o campo. Na quarta estrofe, ele campeia numa distância e num espaço que, na ótica infantil, são maximizados: “Lá longe”, “mato sem fim da fazenda”. As distâncias e os espaços são mensurados de um modo bastante particular pelas crianças. Tudo parece maior e mais distante para o olhar infante!

Situado em um ambiente exterior no tempo recordado e posto no início e no fim da cena pretérita, o pai parece circunscrever o pequeno e íntimo mundo doméstico. Este, em oposição ao “lá longe” onde está o pai, representa o que está perto do menino leitor: a mãe, o irmão pequeno e a preta velha.

Tudo se harmoniza na cena recordada, como se verifica pelas ações regulares, sintonizadas, das personagens: “Meu pai montava a cavalo”, “minha mãe ficava sentada

cosendo”, o “irmão pequeno dormia”, o menino “lia a história de Robinson Crusoe”², a preta velha “chamava para o café”.

A sintonia e o caráter repetitivo das ações das personagens, expressas através de verbos no pretérito imperfeito do indicativo – tempo que indica uma ação que acontecia ordinariamente no passado –, parecem sugerir um mundo que gira imóvel como um pião, sem sair do lugar, um mundo sob controle, pois previsível, compondo um croqui harmoniosamente silencioso. Talvez tenha sido isso que Mário de Andrade percebeu quando opinou em carta sobre o poema então inédito do amigo: “poema tão lindamente silencioso. É uma recordação adorável” (Andrade, 1988, p. 62).

Esse mundo assim constituído é integrado à própria sintaxe do poema, assinalada pelo paralelismo. O mundo regido pela regularidade das ações, pela previsibilidade, é expresso por uma sintaxe reiterativa, marcada pela simetria.

Em função dessa estrutura harmoniosa, salta aos olhos o contraste entre o tempo verbal dominante na composição da infância (pretérito imperfeito) e o presente do indicativo a que recorre a voz lírica autobiográfica ao refletir sobre a história de Robinson Crusoe lida na meninice: “Comprida história que não **acaba** mais”.

Mário de Andrade e Manuel Bandeira fizeram restrições ao uso do presente nesse verso. O autor de *Paulicéia desvairada*, em correspondência de 1º de outubro de 1926, observou: “Prefiro: comprida história que não acabava mais. Tem alguma razão especial para referir o verbo ao presente do poeta aqui?” (Andrade, 1988, p.90). Antes disso, Bandeira (1958, p. 1390), numa carta datada de 3 de fevereiro de 1926, sugeriu a supressão do verso: “Também absolutamente perfeita ficará para o meu gosto a ‘Infância’ se você tirar o verso ‘Comprida história que não acaba mais’. É um verso morto que destoa no poema onde cada palavra parece afundar no passado”.

Drummond, que acolheu muitos conselhos poéticos dos amigos, não acatou nem a um nem a outro. Certamente tinha “razão especial para referir o verbo ao presente do poeta”. Uma hipótese é que a construção “comprida história que não **acabava** mais”, conforme sugestão de Mário, apontaria simplesmente para uma idéia de extensão da narrativa lida. Nesse sentido, o

² O menino que lê Daniel Defoe, vamos encontrá-lo também em “Fim”, composição de *Boitempo I*: “Por que dar fim a histórias?/Quando Robinson Crusoe deixou a ilha,/que tristeza para o leitor do *Tico-tico*./Era sublime viver para sempre com ele e com Sexta-Feira/na exemplar, na florida solidão,/sem nenhum dos dois saber que eu estava aqui.//Largaram-me entre marinheiros-colonos,/sozinho na ilha povoada,/mais sozinho que Robinson, com lágrimas/desbotando a cor das gravuras do *Tico-tico*” (Andrade, 1968, p. 83). Provavelmente, Drummond leu *The life and strang surprising adventures of Robinson Crusoe* em versão adaptada na *Tico-Tico*, primeira revista infantil brasileira de sucesso, que teve papel importante na formação de leitores brasileiros na primeira metade do século XX.

menino, na solidão benfazeja da leitura, em comunhão com a natureza, lia uma história que, por ser longa, não se concluía. Assim, o pretérito imperfeito não conseguiria revestir a ação do menino com a mesma dimensão afetiva com que cobre as outras ações. Melhor dito: o imperfeito do indicativo aponta para um passado inacabado, dando uma idéia de continuidade. Como tempo continuativo, assume um valor afetivo adequado para descrever e narrar ações pretéritas que continuam se imprimindo, como memória viva, no presente do sujeito que recorda, tal qual ocorre de um modo geral em “Infância”. Mas, no caso do verso em questão, em virtude das nuances contextuais do sentido, o imperfeito, em lugar de sugerir a atuação, no eu presente, da leitura que o impressionou na meninice, apontaria para a simples extensão do romance. Talvez para evitar isso e sustentar a permanência, no ser que rememora, das impressões causadas na infância pela leitura da história inventada por Defoe, Drummond tenha desconsiderado as sugestões dos amigos poetas, primeiros receptores críticos deste e de outros poemas de *Alguma poesia*.

Prosseguindo no comentário de “Infância”, verifica-se que, na última estrofe, a voz presente manifesta-se reflexivamente em relação ao passado reconstruído: “E eu não sabia que minha história/era mais bonita que a de Robinson Crusóé”.

Em um poema fundado na sua puerícia, o eu poético autobiográfico afirma a importância desta em relação à narrativa de Robinson Crusóé que tanto o encantou na meninice. Destarte, estamos diante de um poema que não só recompõe um quadro da memória como se manifesta judicativamente em relação a ele, valorizando-o em detrimento da história de uma personagem literária.

Assim procedendo, o poeta segue uma tendência modernista de fuga deliberada do livro e de busca da poesia em esferas não convencionais, como o cotidiano. Em “Infância”, o cotidiano passado do eu lírico biográfico recebe um tratamento sério. A isso José Guilherme Merquior (1976), em tese inaugural sobre Drummond e na esteira de Eric Auerbach, chama “estilo mesclado”. Esse estilo fez entrada sistemática, na poesia brasileira, com a vanguarda de 22, que representou numa forma séria temas e personagens antes restritos ao gênero cômico. Portanto, o modo como Drummond lida poeticamente com o conteúdo da memória em seu livro de estréia está em consonância com o projeto modernista³. Tanto é que o poema, malgrado sua

³ Pensando na modulação modernista de “Infância”, vale lembrar que, se Drummond não acolheu o conselho de Mário de Andrade no que se refere à mudança do tempo verbal do verso “Comprida história que não acaba mais”, atendeu prontamente à sugestão proposta pelo amigo quanto à colocação do adjetivo que acompanha “preta velha”. Inicialmente, o poema apresentava o qualificativo anteposto ao substantivo. Em carta já mencionada de 26 de outubro de 1925, Mário, imbuído do projeto modernista de empregar, em literatura, o português falado

dicção personalíssima, aproxima-se de outras representações modernistas da infância, como é o caso de “Evocação do Recife”, de Manuel Bandeira.

2 Oh abre os vidros de loção/e abafa/o insuportável mau cheiro da memória

Em *Alguma poesia*, como se pode depreender de “Infância”, o poeta não duvida da legitimidade de se fazer poesia com a matéria mais pessoal. A infância é transformada espontaneamente em poema. Mas a partir de *Sentimento do mundo*, publicação de 1940, ele questiona a validade da criação que perscruta o tempo em busca de sua matéria. Essa atitude se agudiza no livro de 1945, *A rosa do povo*, quando a poesia empenhada é levada ao seu momento máximo.

Nesse sentido, é válido lembrar Antonio Candido, que, em “Inquietudes na poesia de Drummond”, texto de 1965 que continua fundamental na recepção crítica do poeta de Itabira, observa que, nos livros iniciais, publicados na década de 30 (*Alguma poesia* e *Brejo das almas*), assim como em *Lição de coisas*, de 1962, o poeta não põe em dúvida a integridade do seu ser, a sua ligação com o mundo, a legitimidade de sua criação. Mas os livros que estão entre os dois blocos são assinalados por uma desconfiança em relação ao que diz e fala: “Se aborda o ser, imediatamente lhe ocorre que seria mais válido tratar do mundo; se aborda o mundo, que melhor fora limitar-se ao modo de ser. E a poesia parece desfazer-se como registro para tornar-se um processo” (Candido, 1995, p. 112). Segundo Candido, nota-se um peso de inquietude nessa fase da poesia do autor, “que a faz oscilar entre o eu, o mundo e a arte, sempre descontente e contrafeita” (Ibidem, p. 113).

Com efeito, nesse bloco a que se refere o crítico, não encontramos mais uma recriação espontânea e tranqüila da memória. O poeta chega a negar imperativamente essa atitude na sua poesia mais estritamente social de *A rosa do povo*. No tantas vezes citado “Procura da poesia”, lê-se: “Não cantes tua cidade, deixa-a em paz” (Andrade, 2006, p. 24), “Não recomponhas/tua sepultada e merencória infância” (Ibidem, p. 25). Qualquer leitor minimamente inteirado da

correntemente no Brasil, sugere a Drummond que posponha o adjetivo ao substantivo: “Você que está empregando uma linguagem tão natural tão brasileira, chamo sua atenção pra colocação que nós brasileiros damos pro qualificativo geralmente depois do substantivo: Café preto, café gostoso, café bom. Veja como isso é mais natural que a ‘velha preta’ que vem aí mesmo em que o substantivo é evidentemente preta por causa da comparação que valoriza mais preta que velha. Eu preferiria preta velha. Em todo caso não tome isso como regra absoluta hem. Deve ser norma dirigente pra nós que abramos positivamente a nossa linguagem, e nunca lei tirânica” (Andrade, 1988, p. 61-62).

poesia drummondiana tem ciência de que o poeta cantou sua cidade e recompôs sua infância como poucos. Drummond põe em xeque a memória como matéria de criação do mesmo modo que questiona a validade artística de qualquer objeto, como o fará, inclusive, com os conteúdos político-sociais. Isso faz parte da inquietude que assinala sua criação.

A restrição do poeta à poesia memorial está intimamente relacionada a uma agudização de sua consciência em relação ao tempo que lhe é contemporâneo⁴. Um tempo de guerra, em que o nazismo espalha os seus tentáculos sobre o Ocidente; um tempo de avanço do capitalismo; um tempo massificado e desumanizado que descrê do delicado essencial que está na base da vida e da arte, de que são símbolos, na poesia drummondiana, o elefante e a flor nascida no asfalto; um tempo em que valores seguros para o mundo antigo, como Deus, não podem mais salvar o poeta que neles não crê.

No momento em que se intensifica, em Drummond, a sua percepção dos horrores da guerra e do totalitarismo nazista, ele, então chefe de gabinete do ministro Gustavo Capanema, pede demissão por causa das relações entre Getúlio e o nazismo e aproxima-se do Partido Comunista. Não se engaja apenas como homem, mas também sente uma necessidade ética de fazer da sua poesia um instrumento de resistência simbólica às questões urgentes de seu tempo. Investindo sua arte de uma função social explícita, o poeta põe em dúvida a lyricização dos dramas individuais, entre os quais está a memória: “Não recomponhas/tua sepultada e merencória infância”.

Mas o entusiasmo de Drummond com o comunismo dura pouco e ele se afasta do Partido. Também a sua crença na poesia épica logo se arrefece. Refuta essa poesia e abre *Claro enigma* com uma epígrafe de Paul Valéry que é uma negação da atitude assumida em *A rosa do povo*, quando os poemas são atravessados pelos fatos e acontecimentos sociais: “Les événements m’ennuient”. Vale lembrar que já em composições de *A rosa do povo*, ponto máximo de seu lirismo engajado, o poeta parece duvidar da validade de lutar com palavras.

Essa mesma atitude ambígua ele mantém com os conteúdos da memória. Por um lado, nega a memória, por outro, vê nela uma possibilidade de redenção, o sentido de uma vida e de uma poesia que se fazem como procura de um sentido. É o que se pode depreender de “Versos escritos à boca da noite” (Andrade, 2006, p. 145-147):

⁴ Para acompanhar a forma como o homem Drummond experienciou a segunda guerra, o nazismo, como vislumbrou no comunismo uma saída, da qual logo se desencantou, além de outros lances da vida do poeta, recomendo a leitura de *Os sapatos de Orfeu*, bonita e bem feita biografia sobre o poeta assinada por José Maria Cançado.

Lá onde não chegou minha ironia,
entre ídolos de rosto carregado,
ficaste, explicação de minha vida,
como os objetos perdidos na rua.

[...]

Mas vêm o tempo e a idéia de passado
visitar-te na curva de um jardim.
Vem a recordação, e te penetra
dentro de um cinema, subitamente.

E as memórias escorrem do pescoço,
do paletó, da guerra, o arco-íris;
enroscam-se no sono e te perseguem,
à busca de pupila que as reflita.

E depois das memórias vem o tempo
trazer novo sortimento de memórias,
até que, fatigado, te recuses
e não saiba se a vida é ou foi.

[...]

Que confusão de coisas ao crepúsculo!
Que riqueza! sem préstimo, é verdade.
Bom seria captá-las e compô-las
num todo sábio, posto que sensível:

Na primeira quadra transcrita, tem-se o reconhecimento, por parte do duplo lírico de um poeta que ficou sobremaneira conhecido pela sua face irônica, de que a razão de sua vida está em lugar resguardado de sua ironia, isto é, “entre ídolos de rosto carregado”, numa alusão imagética aos mitos do passado. Mas esse reconhecimento vem acompanhado da consciência de sua inutilidade, pois encontrar na memória a justificativa de uma vida é encontrá-la no que está irremediavelmente perdido, conforme sugere o símile entre “explicação de minha vida” e “objetos perdidos na rua”, símbolo do que, normalmente, nos privamos para sempre.

Nas três estrofes seguintes, o sujeito enunciativo, num modo tipicamente drummondiano, dirige-se a si mesmo em segunda pessoa para dizer da grande provisão de memória que lhe assalta a ponto de ele não saber se a vida verdadeira está no presente ou no passado.

Na última estrofe citada, a frase exclamativa “Que riqueza!” parece apontar para o encantamento do sujeito frente à pletora memorial, mas a seqüência do verso (“sem préstimo, é verdade”) sugere a inutilidade dessa riqueza composta de coisas findas. Nos dois últimos versos, vislumbra-se, no desejo do sujeito, uma serventia para essa “riqueza sem préstimo”: “Bom seria

captá-las e compô-las/num todo sábio, posto que sensível”. Assim, apreender o passado e recriá-lo em poema parece ser o desejo ou a redenção daquele que medita sua vida na maturidade, quando pesa sobre si a mão do tempo. Sobre esse poema e no sentido aqui entendido, diz Antonio Candido (1995, p. 116): “É portanto com os fragmentos proporcionados pela memória que se torna possível construir uma visão coesa, que criaria uma razão-de-ser unificada, redimindo as limitações e dando impressão de uma realidade mais plena. Esta razão-de-ser poderia consistir na elaboração da obra de arte, que se apresenta como unidade alcançada a partir da variedade e justifica a vida insatisfatória, o sofrimento, a decepção e a morte que aproxima”.

Essa atitude do sujeito lírico em relação à memória evoca aquela do narrador protagonista de *Em busca do tempo perdido*. Em *O tempo redescoberto*, esse narrador, depois de passar a vida perseguindo a experiência autêntica que encontrava casualmente no aflorar da memória involuntária, chega à conclusão de que as ressurreições do passado desencadeiam-lhe um estado de graça não apenas porque fazem nele renascer um verdadeiro momento passado, o ser que ele foi outrora, mas sobretudo porque possibilitam o surgimento de um ser que, comum ao passado e ao presente, ultrapassa a ambos e se situa fora do tempo. Na recordação, o narrador encontra a verdadeira experiência buscada em vão ao longo da vida. E o único meio que se lhe afigura para fixar a essência das coisas manifestadas casualmente e de modo efêmero é a feitura de uma obra de arte, forma correspondente ao que Drummond chama “todo sábio, posto que sensível”.

O comentário de “Versos escritos à boca da noite” justifica-se como tentativa de refletir sobre o papel-chave atribuído à memória em um livro que nega peremptoriamente conteúdos pessoais e de entender que não é casual o fato de nas obras empenhadas de Drummond aparecerem alguns dos mais bem realizados poemas sobre os mitos familiares, como aqueles construídos em torno da figura paterna: “Viagem na família”, de *José*, “Como um presente” e “Rua da madrugada”, de *A rosa do povo*.

Mas a ambigüidade de uma consciência crítica em relação à validade de se poetizar o pretérito faz com que esses e outros poemas não sejam evocações tranquilas de quadros do passado, como temos em “Infância”. São antes memórias demudadas, tensas e problematizadoras. Para exemplificar essa configuração do memorialismo, resgatemos rapidamente, em interpretação parafrásica, “Como um presente” (Andrade, 2006, p. 135-138). Nesse poema, o filho poeta realiza uma visita tumular e fantasmagórica ao pai no dia do aniversário deste e com ele entabula uma conversa toda interior, procurando, por meio dela,

descobrir o segredo da força, do poder, da coragem e do domínio do Coronel. Na tentativa de desvendar o enigma do pai, tanto perscruta com emoção a memória pessoal quanto recria aquela que lhe legaram e remonta à infância do mito: o pai ainda menino frágil que, já dotado de força insubmissa, foge da escola e ganha o mundo para nele aprender a sua “completa e clara ciência”. Mas variações de um estribilho angustiante, “Mas não descubro o teu segredo”, apontam para a impossibilidade de entendimento desse segredo que o poeta, que reinventa em si o seu pai, nem sabe se existe. Para o poeta sempre inquieto, oscilante entre o eu e o mundo, o amor ao pai morto soa como um pecado: “É talvez um erro amarmos assim nossos parentes./A identidade do sangue age como cadeia,/fora melhor rompê-la [...] Quisera abrir um buraco, varar o túnel, largar minha terra [...] e inaugurar novos antepassados em uma nova cidade.” Mas o filho que quer negar o pai, curiosamente, sente-o na ausência, conversa-lhe no silêncio da morte e com ele estabelece um “entendimento, no escuro, no pó, no sono.”

Nota-se em “Como um presente” e na poesia de Drummond de um modo geral, um conhecimento dos mitos familiares que só se efetiva na ausência, como se o verdadeiro entendimento do seres e das coisas só pudesse se dar, proustianamente, como memória, como ausência física e presença imaterial. Isso persiste na série *Boitempo*. Toda a série é um esforço não só de composição do passado, mas de compreensão das coisas findas. No belo poema “Irmãos, irmãos” (Andrade, 1973, p. 90), por exemplo, os seis irmãos são apreendidos em sua solidão: “são seiscentas/distâncias que se cruzam, se dilatam”. Ao fim do poema, uma estrofe interrogativa sugere que a irmandade se constrói como presença/ausência, como saudade do que se compreende posteriormente, portanto, como projeção do presente sobre o passado, como memória futura: “Ser irmão é ser o quê? Uma presença/a se decifrar mais tarde, com saudade?/Com saudade de quê? De uma pueril/vontade de ser irmão futuro, antigo e sempre?”

Em *Claro enigma*, livro de 1951 escrito quando Drummond convalescia de uma “uma amarga experiência política”, a atitude ambígua em relação ao passado e aos seus conteúdos tende a se desfazer em nome de uma verdadeira profissão de fé nas coisas findas, como se lê em “Memória”: “As coisas tangíveis/tornam-se insensíveis/à palma da mão.//Mas as coisas findas,/muito mais que lindas,/essas ficarão” (Andrade, 1995, p. 27). Esses versos musicais e ligeiros valorizam o que se desmaterializou, o que é passado, em detrimento da matéria, das coisas sensíveis. Curiosa atitude metafísica em um autor que se declarara, seis anos antes, “poeta do finito e da matéria” (Andrade, 2006, p. 22) e proscovia o canto da memória!

Mas a crença na memória não implica uma forma serena de poetizá-la. Os poemas memoriais de *Claro enigma* parecem escritos sob a rubrica misteriosa com que o fantasma responde às perguntas da voz inquiridora de “Perguntas”: “Amar depois de perder” (Andrade, 1995, p. 104). Ora, o amor ao perdido, nesse livro, não se processa sem uma nota de remorso, sem um remoer culposo, como reconhece o poeta em uma das “Estampas de Vila Rica”: “Toda história é remorso” (Ibidem, p. 80).

Bastante significativo nesse livro, no que se refere ao sujeito deste trabalho, é “Os bens e o sangue” (Ibidem, p. 89-95), composição tensa e polifônica em que o destino do poeta soa como uma maldição, não professada pelo anjo torto de “Poema das sete faces”, mas pelos ancestrais de sangue. O descendente gauche que representa o fim de uma tradição familiar ao recusar, por inaptidão, dar continuidade a essa tradição, é, simultaneamente, a sua negação e a sua afirmação, pois é ele quem vai servir aos ascendentes em sua poesia, numa convocação compreensiva e eternizadora.

A mudança de atitude em relação ao pretérito que se processa em *Claro enigma* é determinante da forma como a memória será trabalhada poeticamente em *Lição de coisas* e, sobretudo, na série *Boitempo*. É a consciência da validade da matéria pretérita e do papel do poeta como guardião da memória da família, como cantor da estirpe, que determinará sua forma de lidar com o passado.

3 Com volúpia voltei a ser menino

Em carta à sobrinha Favita, escrita em 1971, quando já tinha publicado o primeiro *Boitempo* e, provavelmente, preparava os textos que integrariam os dois últimos livros da série, Drummond se reconhece como o último sobrevivente de uma turma de seis irmãos ao qual coube o papel de guardador da memória da família: “último sobrevivente da turma de seis e, de certo modo, depositário da tradição familiar (Nunca imaginei que me tocasse na vida este papel!)” (Andrade, 2007, p. 50).

Essa carta evidencia o quanto os projetos poéticos de Drummond foram movidos por necessidades viscerais. Recuperar, pela palavra poética, o menino e o rapaz antigos bem como o mundo em que eles se situavam impõe-se ao poeta, já velho, como uma necessidade tão premente como representou, na década de quarenta, a poesia empenhada.

Parece ser por isso que, enquanto nos livros anteriores os poemas da memória estão espalhados entre outros que tomam diferentes núcleos de criação, em *Boitempo* tem-se uma

autobiografia, não obstante as composições da trilogia memorial serem predominantemente vazadas em verso, forma pouco usual nesse gênero memorialístico que convencionalmente recorre à prosa. Para Luis Costa Lima (1989), a opção pelo verso pode ser explicável em função da personalidade tímida e avessa à publicidade do autor, que passou a contar com um instrumento capaz de resguardá-lo do que não quisesse comunicar.

Além de o passado se tornar nuclear, há uma mudança substancial na forma como o autor se relaciona com esse tempo na série autobiográfica. Em lugar do sentimento de culpa e da desconfiança, o poeta recupera, com um grande prazer, quadros da meninice e da mocidade. Em quarteto de abertura de *Esquecer para lembrar*, ele explicita o sentimento novo que o move:

INTIMAÇÃO

__ Você deve calar urgentemente
as lembranças bobocas de menino.
__ Impossível. Eu conto o meu presente.
Com volúpia voltei a ser menino. (Andrade, 1979, p. 3)

Posta como uma atitude vital da maturidade, a recuperação do passado em poesia se processa sem problematidade, voluptuosamente, com um humor gaio, mas que não desmerece a crítica⁵, conforme já notou José Guilherme Merquior (1972) quando da publicação do primeiro *Boitempo* e pode ser visto no poema “Bota”, de *Menino antigo*:

BOTA

A bota enorme
rendilhada de lama, esterco e carrapicho
regressa do dia penoso do curral,
no pasto, no capoeirão.
A bota agiganta
seu portador cansado mas olímpico.
Privilégio de filho
é ser chamado a fazer força
para descalçá-la, e a força é tanta
que caio de costas com a bota nas mãos
e rio, rio de me ver enlameado. (Andrade, 1973, p. 30)

Diferentemente de “Como um presente”, em que a memória do pai é recuperada de forma tensa e em que o amor ao genitor tem sua validade questionada; diversamente de

⁵ A mesma dicção dominante em *Boitempo* é antecipada pelos poemas de *Lição de coisas* enfeixados sob a rubrica “Memória”.

“Infância”, em que o poeta se vale de um modo tipicamente modernista para compor um quadro harmonioso do passado, que está sob a tutoria paterna; em “Bota”, o tom jocoso domina o resgate do episódio doméstico envolvendo pai e filho. A bota, símbolo do pai e do patriarcado rural que este representa, é descrita pelo olhar admirado do descendente, que a acompanha nas lidas campesinas. Por meio dela, seu portador é apresentado em sua dimensão olímpica, mas é um deus cansado, domesticado, descalço. O filho que orgulhosamente tira a bota tem para consigo uma atitude irônica, não obstante tratar-se de uma ironia sem ressentimento, descausticizada, que o faz rir do seu próprio mal feito.

Curioso é o fato de esse poema ser seguido por um outro intitulado “Caçamba”:

CAÇAMBA

Caçamba

o pé revestido de prata

caçamba

galope real selo sonoro

caçamba

meu poder meu poder na cidade e na mata

caçamba

vão-se glória e cavalo a um canto do *living*. (Andrade, 1973, p. 31)

A caçamba, estribo fechado, assim como a bota do poema anterior, está ligada ao simbolismo do poder da burguesia rural, como se pode ler nas três primeiras estrofes, onde ela aparece revestindo o pé do próprio eu autobiográfico. Na última estrofe, a caçamba e tudo o que ela representa, ironicamente, se converte em um passado morto transformado em bibelô de sala de estar. A opção pela forma inglesa *living* para denominar a sala de estar é significativa, pois sugere a substituição de um Brasil patriarcal e rural por um país dominado pela cultura inglesa.

A mudança na forma de se relacionar com o passado em *Boitempo*, ou melhor, o projeto poético autobiográfico de Drummond não contou com a devida compreensão da crítica quando da publicação dos livros que compõem a série. Apesar de críticos como Antonio Candido⁶ e José

⁶ O trabalho de Antonio Candido sobre os dois primeiros livros da série *Boitempo* trata também de obras autobiográficas de Murilo Mendes e Pedro Nava e traz, não obstante a pequena extensão dos comentários sobre Drummond, considerações que renderiam teses. Exemplar disso é a afirmação do crítico sobre o caráter coletivo da memória pessoal em *Boitempo*: “A experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, filtro de tudo, o Narrador poético dá existência ao mundo de Minas no começo do século” (Candido, 2000, p. 56).

Guilherme Merquior terem emitido notas perspicazes sobre os dois primeiros volumes, a reação inicial dos leitores foi assinalada pela decepção⁷. Aguardavam um novo movimento na grande obra em processo do autor, como havia acontecido com *A rosa do povo*, *Claro enigma* e *Lição de coisas*, e viram-se surpreendidos por peças biográficas e aparentemente destituídas de rigor formal. Essa atitude inicial terminou por assinalar a recepção da série memorialística por vários anos. Nesse sentido, na década de 1980, Luiz Costa Lima publicou um trabalho em que faz um percurso pela poética drummondiana guiado pelo princípio da corrosão. Conclui esse trabalho com um comentário bastante depreciativo sobre a série *Boitempo*, extensivo às obras posteriores, notadamente às crônicas. Para Costa Lima, na série memorial, a forma do verso mal disfarça a presença da prosa, de modo que prefere chamar os “poemas”, palavra grafada entre aspas, de curtos capítulos. Encarnando a derradeira metamorfose da corrosão, na trilogia da memória, o poeta se afastaria de uma estrita pauta poética, “favorecendo, no melhor dos casos, a curiosidade de seu mais fiel leitor, interessado em compreender a engrenagem psíquica de seu produtor” (Lima, 1989, p. 316). Observa que, “a partir de *Boitempo*, o leitor é a função conectora reservada à escrita drummondiana” (Ibidem, p 317), de modo que o poeta teria cedido à tentação do conforto e do renome.

Não interessa estabelecer um diálogo antitético com a leitura de Costa Lima, mas apenas tomá-la como exemplo da incompreensão crítica que assinala a recepção de *Boitempo*.

Atualmente, tem havido uma tentativa de revisão crítica da trilogia autobiográfica. Nesse sentido, destaca-se o lúcido capítulo de Alcides Villaça intitulado “Poética da memória”, integrante do livro *Passos de Drummond*. Segundo Villaça, em muitos poemas de *Boitempo*, a lembrança evocada é também expressão de paradigmas da poética geral de Drummond: “O modo de lembrar algo específico ilumina procedimentos gerais de composição, numa fusão altamente reveladora de um sem-número de elementos constituintes da visão e da expressão de mundo drummondianas” (Villaça, 2006, p. 115).

Há que se lembrar que em *Boitempo* encontra-se a mesma atitude reflexiva, o mesmo criticismo que está na base de toda a obra poética drummondiana, de que são exemplares poemas que, à maneira de epígrafe, abrem, respectivamente, o primeiro *Boitempo*, *Menino antigo* e *Esquecer para lembrar*: “(In) memória”, “Documentário” e “Intimação”. Vejamos o primeiro:

(IN) MEMÓRIA

⁷ Veja-se, nesse sentido, o depoimento de Alcides Villaça no capítulo “Poética da memória”, do livro *Passos de Drummond*.

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

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

E chega àquele ponto
onde é tudo moído
no almofariz do ouro:
uma europa, um museu,
o projetado amar,
o concluso silêncio. (Andrade, 1968, p. 5)

Colocado no pórtico do primeiro volume da série, esse poema parece encenar a própria empresa proposta pelo poeta nesse livro e nos subseqüentes: recompor o existido. Trata-se de um poema revelador da própria forma fragmentada, lacunar, elíptica, assinalada por avanços e recuos, com que é feita a “incorpórea face”, imagem paradoxal que bem sintetiza o que, não sendo tangível, é reconstruído por meio de um esforço da memória. Nesse esforço reconstrutivo do existido, chega-se ao que resta do passado, tudo virado em pó no “almofariz de ouro”, metáfora do tempo com seu poder avassalador sobre todas as coisas. A totalidade do que foi moído pelo “almofariz do ouro” inclui não apenas o existido, mas também o que pudera ter sido: “o projetado amar”, “o concluso silêncio”. Veja-se como o poeta faz acompanhar o existido de artigos definidos (“**uma** europa”, “**um** museu”) e define o que fora sem o ser: “**o** projetado amar”, “**o** concluso silêncio”, como se o acontecido e o apenas desejado - o sonhado - tivessem ambos o mesmo poder de significação para o sujeito.

Mas o criticismo não é presença obrigatória apenas em poemas como este, explicitamente metalingüístico. Ao recuperar, pela reminiscência e pela palavra, qualquer objeto, ser ou quadra do passado, o poeta freqüentemente fala sobre eles, problematizando-os, o que, malgrado as idiossincrasias da autobiografia poética, insere *Boitempo* numa atitude unificadora da poética drummondiana.

RESUMO

Os mitos pretéritos constituem um dos principais núcleos de criação da poesia de Carlos Drummond de Andrade. Presente em toda a obra do poeta, desde o livro de estréia *Alguma poesia* até a publicação póstuma *Farewell*, o passado torna-se eixo nuclear em três volumes publicados nas décadas de 60 e 70: *Boitempo I* (1968), *Menino antigo* (*Boitempo II*, 1973) e *Esquecer para lembrar* (*Boitempo III*, 1979), mais tarde conhecidos como série *Boitempo*. Mas os poemas memoriais não representam um bloco homogêneo. Ao longo do itinerário poético drummondiano, a exumação do pretérito e a sua recriação em poesia assumem inflexões bastante diversas, as quais estão em consonância com mudanças que se processam no projeto estético do autor. Segue essas diferentes modulações, uma reflexão crítica sobre os conteúdos de representação mnemônica e sobre a própria linguagem, numa atitude crítica que está na base da poesia de Drummond e da literatura moderna de um modo geral. Este trabalho acompanha modulações da memória drummondiana em três momentos: o de *Alguma poesia*, aquele que se manifesta na poesia mais estritamente social de *A rosa do povo* e o da série *Boitempo*.

Palavras-chave: Drummond, memorialismo poético, criticismo.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. *Boitempo & A falta que ama*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- _____. *Claro enigma*. 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- _____. *Esquecer para lembrar: Boitempo III*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.
- _____. *Lição de coisas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1962.
- _____. *Menino antigo: Boitempo II*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1973.
- _____. *Poesia e prosa*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- _____. *Querida Favita: cartas inéditas*. Org. Flavio A. de Andrade Goulart, Myriam Goulart de Oliveira. Uberlândia: EDUFU, 2007.
- ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Notas e apresentação de Carlos Drummond de Andrade. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. Vol. 2.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu: biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 2006.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: ____ *Vários escritos*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas cidades, 1995.
- _____. Poesia e ficção na autobiografia. In: ____ *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- LIMA, Luiz Costa. Drummond: as metamorfoses da corrosão! In: ____ *O aguarrás do tempo: estudos sobre narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- MEYER, Augusto. *Textos críticos*. Seleção e introdução de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

MERQUIOR, José Guilherme. Notas em função de *Boitempo* (I). Notas em função de *Boitempo* (II). In: ____ *A astúcia de mímese*. Rio de Janeiro: J. Olympio, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1972.

_____. *Verso universo em Drummond*. Trad. do francês Marly Oliveira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

VILLAÇA, Alcides. Poética da memória. In: ____ *Passos de Drummond*. São Paulo: Duas cidades, 2006.