

Jorge Augusto Balestero

Poética da memória, da história e da cultura brasileira, em  
Carlos Drummond de Andrade e Armando Freitas Filho

São José do Rio Preto  
2018

Jorge Augusto Balestero

Poética da memória, da história e da cultura brasileira, em  
Carlos Drummond de Andrade e Armando Freitas Filho

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração: Teoria e Estudos Literários, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim

São José do Rio Preto  
2018

Balestero, Jorge Augusto.

Poética da memória, da história e da cultura brasileira, em Carlos Drummond de Andrade e Armando Freitas Filho / Jorge Augusto Balestero. – São José do Rio Preto, 2018  
140 f.

Orientador: Orlando Nunes de Amorim  
Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista (Unesp),  
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio  
Preto

1. Literatura brasileira – Séc. XX – História e crítica. 2. Poesia brasileira – História e crítica. 3. Autobiografias. 4. Memória. 5. Andrade, Carlos Drummond de, - 1902-1987. - Crítica e interpretação. 6. Freitas Filho, Armando, 1940- Crítica e interpretação. I. Título.

CDU – B889-1.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE  
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Jorge Augusto Balestero

Poética da memória, da história e da cultura brasileira, em  
Carlos Drummond de Andrade e Armando Freitas Filho

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração: Teoria e Estudos Literários, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Comissão examinadora

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim  
UNESP – São José do Rio Preto (Orientador)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Cláudia Maria Ceneviva Nigro  
UNESP – São José do Rio Preto

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Susanna Busato  
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Daniel Abrão  
UEMS – Campo Grande

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Kelcilene Grácia Rodrigues  
UFMS – Três Lagoas

São José do Rio Preto  
04 de setembro de 2018

**O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001**

## RESUMO

Este estudo apresenta proposta de investigação teórica das autobiografias poéticas de Carlos Drummond de Andrade (*Boitempo I, II e III*) e Armando Freitas Filho (*Lar,, Dever e Rol*) em perspectiva fenomenológico-ontológica da *Nova História*, com base conceitual principalmente nas obras de Roger Chartier, Michel Foucault e Martin Heidegger. A hipótese seguida é que, sob esta abordagem epistemológica, constitui-se uma face existencial do ser da linguagem poética autobiográfica, que prima pela reescrita existencialista da história a partir das subjetividades. Assim, objetiva-se comprovar a presente proposta de tese por meio de análise linguística baseada em três aspectos gerais da literatura: ambiguidade, imagem e tempo. Em paralelo, relaciona-se o diferencial poético de tais aspectos da linguagem a partir de duas macroestruturas teóricas: ontologia da linguagem e História cultural. Logo, relaciona-se o objeto analisado com as epistemologias da História cultural para se conceber um sujeito literário da verdade nestas autobiografias poéticas. A conclusão direciona para a compreensão da autobiografia na poesia como componente ativo de uma poética da memória, que apresenta equivalência estética e ética ao se realizar poeticamente na história e na cultura.

**Palavras-chave:** Poesia. Memória. Influência. Exotopia. Ipseidade.

## **ABSTRACT**

*This paper presents a theoretical investigation of the poetic autobiographies of Carlos Drummond de Andrade (Boitempo I, II and III) and Armando Freitas Filho (Lar., Dever and Rol) in a phenomenological-ontological perspective of the New History, with conceptual basis mainly in the works of Roger Chartier, Michel Foucault and Martin Heidegger. The hypothesis followed is that, based in this epistemological approach, it is constituted an existential face of the being of the autobiographical poetic language, which excels by the existentialist rewriting of history from the subjectivities. Thus, the aim of this investigation is to prove the present thesis proposal by means of linguistic analysis based on three general aspects of the literature: ambiguity, image and time. In parallel, is related the poetic differential of such aspects of language by two theoretical macro-structures: language ontology and cultural History. Therefore, the object analyzed with the epistemologies of cultural History is related to conceive a literary subject of truth in these poetic autobiographies. The conclusion points to the understanding of autobiography in poetry as an active component of a poetics of memory, which presents aesthetic and ethical equivalence when performing poetically in history and culture.*

**Key-words:** Poetry. Memory. Influence. Exotopy. Ipseidade.

## SUMÁRIO

<b>1 Introdução.....</b>	<b>8</b>
<b>2 Poesia e memória subjetiva pela formação de um conhecimento ontológico .....</b>	<b>34</b>
<b>2.1 Epistemologia da memória subjetiva.....</b>	<b>35</b>
<b>2.2 Poesia autobiográfica moderno-contemporânea: era fragmentária e retórica do Romantismo.....</b>	<b>38</b>
<b>2.3 <i>Ars memoriae</i> nas obras poéticas de Carlos Drummond de Andrade e Armando Freitas Filho .....</b>	<b>44</b>
<b>3 Memória subjetiva, ironia e ambiguidade como fabulação de um espaço da verdade na poesia autobiográfica .....</b>	<b>53</b>
<b>3.1 Intratexto .....</b>	<b>54</b>
<b>3.1.1 Elementos primários: o caso de ambiguidade na semântica.....</b>	<b>54</b>
<b>3.1.2 Elementos primários: sintaxe fragmentada e o elo lógico-subjetivo da ambiguidade poética .....</b>	<b>66</b>
<b>3.2 O dever poético na autobiografia literária de Armando Freitas Filho.....</b>	<b>81</b>
<b>3.3 Memória, ambiguidade e paradigma .....</b>	<b>88</b>
<b>4 Poesia memorialista e História cultural: fano-memória e o tempo aberto da intersubjetividade poética .....</b>	<b>92</b>
<b>4.1 Os tempos da poesia memorialista segundo a História cultural .....</b>	<b>103</b>
<b>5 Conclusão.....</b>	<b>123</b>
<b>Referências.....</b>	<b>127</b>



## 1 INTRODUÇÃO

A presente proposta de tese estabeleceu como objeto de estudo o espaço biográfico (Leonor Arfuch, 2010) que se apresenta especificamente na maturidade da obra de dois poetas brasileiros, um moderno e outro moderno-contemporâneo, Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e Armando Freitas Filho (1940). O que se nomeia como espaço biográfico – os três volumes intitulados *Boitempo*, de Drummond, e os volumes *Lar*, *Dever* e *Rol* de Freitas Filho – constituem autobiografias poéticas situadas na maturidade de ambas as obras, que formam especificamente uma trilogia autobiográfica, no caso de Carlos Drummond de Andrade, e atualmente também compõem uma trilogia, no caso de Armando Freitas Filho, a qual, porém, existe a perspectiva de futuras publicações, mas sem prejuízo da perspectiva comparada. O objetivo central de estudo consistiu em identificar esse espaço autobiográfico e fornecer condições de uma interpretação fenomenológico-ontológica dele na poesia brasileira moderna e contemporânea, com fundamentação de abordagem das obras poéticas em uma perspectiva existencialista do ser da linguagem, que assim se constitui como um sujeito literário da verdade de ser e estar no mundo. Portanto, o método apresentado elenca o espaço autobiográfico da poesia, por ser ali, hipoteticamente, que se enuncia o eu, o ser, e, portanto, o sujeito da linguagem literária memorialista em versos.

Para cumprir tal proposição de estudos, tomou-se como base conceitual o aparato teórico presente principalmente nas obras do historiador francês Roger Chartier, que em suma representa e define a História Cultural como uma perspectiva de abordagem do fenômeno em geral, e no caso literário, amplia os seus horizontes em sentido não apenas de representação, mas de desvelamento do mundo em sua verdade de existência, contribuindo assim para a interpretação literária nas suas relações com os campos da História, da Política e da Filosofia, por exemplo. Nesta perspectiva, compreendeu-se que há um ser da linguagem nestas formas autobiográficas de escritas em verso, e que este ser se torna um sujeito tanto ético quanto estético, e por isso pode ser inicialmente identificado tanto linguisticamente quanto segundo as perspectivas conceituais de ser e sujeito da fenomenologia ontológica, como definidos na obra do filósofo francês Michel Foucault, que também é referência para Chartier neste campo específico. O estudo também se baseou em conceituações da ontologia da facticidade,

principalmente a partir da obra de Martin Heidegger, considerando as definições de ser, ente e transcendência, para assim estabelecer epistemologicamente o sentido ontológico deste sujeito literário da verdade. Certamente que outras referências teóricas complementaram a proposta de uma epistemologia fenomenológico-ontológica para compreensão da poética da memória em autobiografias literárias em verso, mas em suma o método de abordagem literária da História cultural é aquele que valoriza o ser das coisas e dos fenômenos diversos da existência, pois este modo de apropriação (análise e interpretação) do objeto literário moderno-contemporâneo pretende valorizar não apenas o que há de igual, de tradição e de identidades, mas também o que há de diferença, de inovação e de singular em cada evento que constitua a possibilidade de um fenômeno mais amplo de significação.

Faz-se necessário acentuar, também, que o presente estudo não limitou a epistemologia proposta a estes dois casos de autobiografias literárias, nem os elencou como exemplos maiores, apenas situou a obra dos dois poetas selecionados como objeto de estudo a partir das possibilidades interpretativas advindas de várias similitudes inventivas entre ambas as obras, e para assim se propor uma epistemologia específica para a linguagem autobiográfica em versos.

Portanto, a partir da presente introdução e do primeiro capítulo, que constituem fundamentação crítico-teórica da proposta, a análise complementar dividiu-se em elucidação de elementos centrais para esta fundamentação conceitual, que são: a ambiguidade da linguagem poética autobiográfica em versos, a possibilidade de imagens geradas por esta linguagem essencialmente ambígua (fanopeia, POUND, [1934] 1997), e a necessidade de compreensão dos novos tempos da linguagem e da leitura, do Cronos ao Kairós, na releitura de tais autobiografias como uma poética da memória. Por sua vez, tais elementos foram observados a partir de macroestruturas centrais para a concepção de poética da memória: o sistema literário, como considerado na obra de Antonio Candido, que propõe que toda linguagem, mesmo a poética, só é literatura quando funciona dentro de um sistema literário, isto é, a partir de uma lógica em que qualquer linguagem somente se reproduz literariamente considerando os papéis do autor, da obra, e também do público; o segundo elemento é a definição de sujeito ontológico, pois o presente estudo considerou a linguagem poética autobiográfica como contendo um ser de linguagem definível, e que este é então sujeito ontológico também como o ser do homem, com possibilidade de transcender seu *Dasein* (Martin Heidegger, [1927] 2001), que é sua estrutura, no caso, linguística, se abordada por

meio de uma interpretação fenomenológica ontológica dessa linguagem que fala por meio de um eu. A partir desta noção, a análise compreende o ser da linguagem como semelhante ao ser do homem, e por isso considera a História aberta em sua essência constitutiva, aquela não condicionada a apenas um discurso, para daí, deste princípio de abordagem próprio da História cultural, interpretar o ser da linguagem poética memorialista como um “ser-para” (Sartre, [1943] 2009). Isto quer dizer, o ser da linguagem poética autobiográfica deverá necessariamente constituir-se ontologicamente segundo a pluralidade dos conhecimentos advindos da História e da cultura nos tempos da leitura, seguindo esta verdade histórica e cultural, tal qual o homem somente se constitui como sujeito em sociedade, e tal como estas obras se constituem em uma poética da memória segundo uma noção ontológica de sistema literário.

Esta condição constitutiva do ser da linguagem poética exige, por consequência epistemológica, uma compreensão dos tempos implicados na possibilidade de interpretação dos poemas selecionados, que não é apenas o tempo cronológico, ou o tempo linguístico e suas divisões saussurianas, mas também o tempo da subjetividade histórico-cultural, ou o tempo – Kairós – do acontecimento do mundo em cada sujeito, que é ao mesmo tempo coletivo e individual.

\*\*\*

A obra literária de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) é como um prisma, composta por várias faces. E todas elas são faces da memória poética, esse elemento atualizador e mesmo motor do trabalho literário realizado pelo conhecimento subjetivo, que é também histórico e cultural. Por isso, este estudo toma a obra poética desse autor como exemplo central de formulação de uma poética da memória, isto é, uma concepção que coaduna conhecimento de mundo e práxis literária na possibilidade de formulação ontológica de um sujeito literário da verdade.

Nesse caminho, a linguagem de Drummond, multifacetada desde os primeiros livros, publicados a partir de 1930, constitui-se da subjetividade à relativização do ser da linguagem no mundo em que se realiza, na *physis*, em termos que Martin Heidegger ([1959] 1979) toma

de Heráclito de Éfeso para denominar o mundo físico pré-existente. Assim, a hipótese aqui seguida é que se trata de uma linguagem formada em suas possibilidades de leitura pela subjetividade enunciativa, que pode alcançar a expressão poética com referência direta na cultura e na História. No entanto, em hipótese secundária, a condição de existência dessa linguagem poética enquanto obra literária se dá simultaneamente como questionamento (*doxa*) da formação das culturas e da História ali associadas.

Como é possível reconhecer em vários estudos, como em Othon Moacir Garcia, *Esfinge clara: palavra-puxa-palavra em Carlos Drummond de Andrade* (1955), “Uma vida e uma poesia” (1955), de Alphonsus de Guimarães Filho, *Verso universo em Drummond* (1975), de José Guilherme Merquior, e *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra* (1980), de Affonso Romano de Sant’anna, entre outros que formam a fortuna crítica da obra de Drummond, aproximadamente desde a década de 1950 afirma-se substancialmente que, sob essas faces da memória, pode haver uma conduta inventiva de busca pela verdade do conhecimento humano a partir do próprio trabalho literário. Por sua vez, essa condição poética ocorreria em processos memorialistas da subjetividade, por meio do qual se abre um espaço próprio de reflexão e fabulação de novo conhecimento ontológico, ou seja, entretempos, tanto da linguagem quanto dos leitores. Nesta perspectiva, a dinâmica de compreensão literária é o que muda, pois o presente estudo se subsidia no conhecimento fenomenológico ontológico da História Cultural, conhecimento este advindo de toda a fenomenologia, desde Heráclito de Éfeso, porém mais fortemente expandido em formas de representação literária após as grandes guerras mundiais.

Portanto, o objetivo central desta introdução é destacar aspectos que, na produção de Drummond, e a partir deste, também na obra de Armando Freitas Filho, constituem uma poética da memória, isto é, uma realização literária possivelmente lógica se interpretada como um processo de auto-ordenação metarreflexiva do conhecimento humano por meio da memória subjetiva. Dessa forma, buscamos identificar que esta realização metarreflexiva ocorre tanto em recapitulações de poemas em reuniões e ontologias ao longo da obra, como também por uma linguagem reflexiva consciente de sua condição estética de linguagem.

\*\*\*

É possível detectarmos os primórdios de uma concepção de poética da memória como formulação de um sujeito literário já no início da obra drummondiana, como é o caso do “Poema de sete faces”, publicado no livro inaugural de Drummond, *Alguma poesia* (1930), no qual o poeta, com então vinte e oito anos de idade, intenta nos versos um trabalho memorialista de conhecimento de mundo a partir da própria relação do ser da linguagem e seu duplo, que é o conhecimento subjetivo do sujeito no mundo.

#### POEMA DE SETE FACES

Quando nasci, um anjo torto  
desses que vivem na sombra  
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

As casas espiam os homens  
que correm atrás de mulheres.  
A tarde talvez fosse azul,  
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:  
pernas brancas pretas amarelas.  
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.  
Porém meus olhos  
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode  
é sério, simples e forte.  
Quase não conversa.  
Tem poucos, raros amigos  
o homem atrás dos óculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste  
se sabias que eu não era Deus  
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,  
se eu me chamasse Raimundo  
seria uma rima, não seria uma solução.  
Mundo mundo vasto mundo,  
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer  
mas essa lua  
mas esse conhaque  
botam a gente comovido como o diabo.  
(ANDRADE, [1930] 2010, p. 21).

Em breve análise, podemos dizer que cada estrofe do poema figura perspectivas subjetivas elementares do sujeito moderno, que se situa no tempo presente do enunciatório (o poema), mas que se realiza como memória do passado, do presente e do futuro conjugadas no tempo da enunciação (a leitura). Nessa reformulação dos tempos, há a possibilidade de uma transmissão de experiência pela linguagem em que a memória subjetiva extraída do *logos* do poeta (demarcada pelos substantivos: casas, bondes, pernas; e pelas expressões: “essa lua”, “esse conhaque”, por exemplo) possibilita a transfiguração dos fatos extraídos da subjetividade em imagens da cultura nos processos de leitura. Essa característica do poema demarca então um ser cultural em formação entre identidades e diferenças, em um processo de constituição do literário que vai da forma do poema ao multiverso da leitura.

Tal condição existencial dual da linguagem literária está realizada já nos primórdios da poesia de Drummond, e a crítica, como John Gledson, *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade* (1981), ou Alcides Villaça, em *Passos de Drummond* (2005), entre outros, vai sinalizar, entre uma confissão e uma marca da subjetividade autoral (“Quando nasci, um anjo torto/ [...] disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.”), uma sublimaridade criativa própria do que é moderno, do que se apresenta como possibilidade de formação de um *logos* de conhecimentos. Isto quer dizer que, no caso da poesia memorialista de Drummond, a subjetividade da memória poética, advinda inicialmente do conhecimento de mundo do poeta, possibilita a criação de um espaço de conhecimentos transformado em imagem poética que pode ser identificado pelos leitores de maneira histórica e cultural.

Observando pela via das tradições, a definição de *gauche* dada pelo outro, um anjo torto, que na via literária pode ser a influência do poeta Charles Baudelaire na obra de Drummond – como em “A incompletude de dois Carlos: Drummond/ Baudelaire e a confecção poética” (2010), e “Modernidade: de Baudelaire a Drummond, a cidade e a linguagem, pontos de contatos (2016), de Neto e Infante –, e na vida do autor a influência de Mário de Andrade na formação do poeta – como situado na obra *Carlos e Mário: correspondências* (1988) –, a nomeação desse sujeito inicial da linguagem como Carlos possibilita a compreensão de um fenômeno paradoxal da busca pela poesia de ser e estar no mundo irrompendo a estética em prol de uma expressão poética que seja também ética.

Isso ocorre porque a enunciação do poema apresenta-se entre o real e a ficção (como no caso da nomeação do sujeito do poema com o mesmo nome do poeta e, ao mesmo tempo, o do seu homônimo precursor), e entre as estéticas, entre o verso e a narrativa, o que situa tal

linguagem como paradigma. Entre a composição em versos e a narrativa fragmentada ali inserida, instaura-se a dúvida: trata-se do sujeito do poeta ou de um sujeito na linguagem que se enuncia literariamente neste poema? Por conseguinte, podemos considerar uma especulação sobre o eu que se enuncia em forma autobiográfica, se ele se apresenta como uma possibilidade ou tão somente como uma utopia moderna de constituição de um sujeito literário da verdade, um sujeito que abrigasse todos os “eus” em contato com o poema, esse sujeito que seria a formação em leitura, como cultura de leitura, de conhecimento aberto, ou conhecimento sujeito à uma identidade nacional.

Como resposta a tantos paradigmas possíveis, a confissão, nesse caso, pode situar-se como marca de diálogos abertos, não só de influências, mas de redefinição dos sujeitos nela envolvidos. Não há aqui apenas a definição de um sujeito adornado pela linguagem autobiográfica, mas também a revelação do sujeito da linguagem que se ampara, além do suporte e da estética, na biografia e no conhecimento postos em questão, na vida por escrito (bio-grafia) e na filosofia de sua própria existência, e por isso pode ser compreendida como existencial-ontológica, com vista à sua própria constituição como literatura.

Então, se a definição inaugural deste sujeito da poesia na obra de Drummond é ser *gauche* (torto, errante), assim nomeado a partir de um paradoxo biográfico na poesia, oriunda da nomeação poética por um anjo também *gauche* – que, na presente leitura, pode referir-se dualmente tanto a Baudelaire quanto a Mário de Andrade –, então essa influência confessada com base no outro está figurada como um exemplo a ser seguido e assim alcançar-se a maturidade e a constituição de um sujeito da linguagem. Isto é, sob a perspectiva ontológica da História cultural, em autobiografias literárias a influência se mostra como essencial para demarcar um diferencial do que seria uma poética da memória, essa singularidade moderna que se dá na constituição de um sujeito da verdade com referente no *outro* – no caso da literatura, a tradição – e no mundo, para não somente existir, mas também co-existir como conhecimento compartilhado da linguagem.

Como desenvolvimento dessa memória reflexiva e condutora para um caminho de conhecimentos existenciais no poema, na segunda estrofe encontra-se figurada uma atualização de conhecimento de mundo do sujeito que se move e observa as casas das cidades, como em um exercício de reflexão que se pratica ao caminhar, pois a relação interpretativa ontológica é que, ao caminhar, o sujeito se desprende de um local fixo, e então nesse deslocamento surge uma possibilidade de experiência da subjetividade com a memória

involuntária e cultural. Neste caso, entra o desvio do foco reflexivo do sujeito da linguagem para a visão das casas, estas construções que, mesmo sendo antigas ou fruto da ancestralidade humana, marcam seus diferenciais modernos e a implícita aculturação ocorrida nas cidades brasileiras do início do século XX. E que é também marca cultural colonial da formação do povo brasileiro.

Aqui a relação de leitura pauta-se na subjetividade diante do mundo que é trabalhada na linguagem juntamente com o sentido histórico de formação da cultura. Observa-se que, na terceira estrofe, há a figuração do bonde e a sensação de multidão e de movimento, que na História documental é relativa a uma realidade tecnológica inaugurada no Brasil por volta de 1887, no final da primeira República, com a construção de Belo Horizonte, a primeira capital planejada do país, cidade em que, devido a questões pessoais, Drummond viveu alguns anos da juventude, e que está situada à aproximadamente 100km de Itabira, a cidade natal do poeta, que, em decorrência de tal advento de modernização, foi explorada alguns anos depois pela extração de minérios durante a Segunda Guerra Mundial. Mesmo sendo um assunto biográfico específico, não podemos desconsiderar o fato de que são traços que vão marcar quase toda a obra de Drummond como uma memória histórica subjetivamente associada à obra deste poeta.

Neste diapasão, além dos tempos culturais de leitura, é possível demarcar como relação também o período histórico cronológico relativo à publicação do poema, uma era já de jactâncias modernizantes da indústria e da infraestrutura nacional no primeiro governo de Getúlio Vargas (de 1930 a 1945), período no qual o poeta também integrou, paradoxalmente, o Governo como secretário do Ministro da Educação, Gustavo Capanema.

Assim, como outra face que reflete sobre si ou sua face anterior, na quinta estrofe está figurada outra finalidade da confissão memorialista nesse processo reflexivo de busca pelo amadurecimento do ser da linguagem. Há o reconhecimento pelo eu da linguagem de não ser Deus, de ser fraco, pois já se reconhece existindo na máquina do mundo em funcionamento – apenas para lembrar outro poema importante da obra drummondiana, “Máquina do mundo”, em que o sujeito da linguagem recusa a máquina que se oferece a ele.

Esta característica pode indicar que, situando esse eu da linguagem que se olha através do mundo, e que, em dualidade, pelo lado da estética encontra-se em relação de comparação literária com uma das figuras mais importantes da modernidade, que é Charles Baudelaire, e



que há ainda implicações de conhecimentos de mundo viabilizados pela própria subjetividade do poeta inserida no conteúdo lexical do poema – como é o caso dos diálogos com Mário de Andrade, entre outros –, então o eu da linguagem aqui não se define como alguém específico, e por isso não se adorna autobiograficamente, não se dá inicialmente como um sujeito determinável, apesar de enunciado em uma suposta autobiografia.

O ser desta linguagem revela-se essencialmente plural. O eu que se nomeia nesta poética da memória é, portanto, sempre outro, os eus da leitura, pois na indecisão de forma e expressão cria-se, a partir das subjetividades inseridas no poema, uma base poética de imagens da memória universal, elemento de uma autobiografia da poesia que não se define histórica e culturalmente como um eu à parte, posto ser propiciado como sujeito da linguagem literária pelas memórias de mundo que o poeta conjuga histórica e culturalmente na criação dos poemas ao longo de toda sua produção, e conseqüentemente também pelas memórias de mundo advindas dos diversos processos de leitura do poema que o tornam literatura.

Mas, como se trata de linguagem, e linguagem literária é também forma, faz-se necessário uma escolha em relação à forma poética que irá constituir tal sujeito da linguagem. Drummond não foge à regra da tradição. Ironicamente, na sexta estrofe, há esse reconhecimento existencial de que rima e somente rima não é solução, como uma ironização de que os tratos convencionais com a linguagem poética em versos, apesar de estabelecidos empiricamente como modelo estético, não é mais solução no paradigma moderno existencial da busca pela verdade da poesia. Dessa forma, neste poema inaugural, está enunciada uma sutil confissão de escolha de liberdade do ser inaugural da linguagem para com o estético, privilegiando a memória subjetiva como conhecimento na composição do ser da linguagem e de seu conseqüente sujeito literário.

Para fechar essa noção ontológica da memória poética subjetiva, na última estrofe destaca-se o prosaico, o popular, o traço bio-gráfico que também toma conta da expressão poética nos mineirismos de Drummond (“botam a gente comovido como o diabo”), e que situam novamente a memória poética subjetiva no presente da enunciação do poema, como se fosse uma interferência testemunhal do eu do poeta para dar o clímax subjetivo de nostalgia e de uma quase incapacidade de relação do sujeito – que, neste caso, pode ser tanto o sujeito do poeta quanto o sujeito da linguagem, ou mesmo os diversos sujeitos das leituras – na busca pela verdade do conhecimento no mundo que lhe(s) constitui como humanidade.

Nas palavras do crítico João Luiz Lafetá:

Nota-se em Drummond uma constante vigilância, uma espécie de policiamento da subjetividade, que o faz quase sempre preso ao real objetivo. Essa vigilância se patenteia, o mais das vezes, pela presença do humor e da ironia em seus poemas, elementos que permitem um certo distanciamento (mesmo que ainda dentro do mais profundo lirismo) face aos acontecimentos. O analista e o lírico coexistem no poeta, e nasce disso um processo literário de que resultam momentos poéticos da mais alta intensidade (LAFETÁ, 2004, p. 40).

Realçando a perspectiva crítica apresentada, Alcides Villaça sintetiza a noção geral de uma poética da memória na obra de Drummond, em capítulo de livro denominado exatamente de “Poética da memória”, no qual demarca como sentido perpétuo dessa obra lírica os “movimentos de uma consciência dinâmica” (VILLAÇA, 2005, p. 21).

Para Villaça, essa consciência dinâmica sobre sua condição de linguagem é sinônimo do *gauchismo* do poeta como confissão, o que pode caracterizar um paralelo existencial de amadurecimento entre autor e obra, entre obra literária e expressão poética, entre vida e linguagem, e que podemos definir aqui como um ato de *ipseidade*, e não somente de alteridade, ou seja, como já definido nas palavras de Villaça, é um ato de:

[...] ver-se como diferença do outro, ser a diferença para o outro, apresentar-se como diferença até em relação a si mesmo – mas [no caso de Drummond] sempre encontrar uma fórmula de sobrevivência naqueles sentimentos que, precária e consoladoramente, acabam por identificar “a gente” (VILLAÇA, 2005, p. 37).

A fórmula de identificar “a gente” é essa subjetividade poética que marca o tom central de reflexão subjetiva e desconstrução crítica da linguagem memorialista, primando pela formação de um conhecimento aberto de identidade nacional. Não é somente a alteridade que predomina neste ato poético, mas um gesto de *ipseidade*, que incorpora a semelhança, a

diferença e mesmo os gestos de empatia e alteridade como conhecimento de mundo, recuperando-as historicamente por meio da cultura.

Por isso essa poética da memória se baseia na reflexão sobre a História e a cultura em formação para se constituir enquanto enunciação literária, ou *logos* poético. Evidencia-se assim que, desde o princípio da obra de Drummond, mesmo não tendo ainda alcançado a força da expressão poética de um livro como *A rosa do povo* (1945), ou do livro póstumo, *Farewell* (1996), por exemplo, poeta e obra já carregam conjuntos o traço da influência e da subjetividade criativa que guiam as poéticas da modernidade que possuem em essência a busca pela formação de um sujeito literário da verdade.

Supomos que se forma um princípio de modelo ético na constituição de uma das faces estéticas da obra de Drummond. E, a partir deste precursor, também na obra de Freitas Filho. Por isso não supomos que seja a ética que define o trabalho poético a partir deste exemplo, mas que a busca engajada do poeta pela verdade do conhecimento por meio da expressão literária torna o trabalho poético um ato ético da verdade. No “Poema de sete faces”, buscamos demarcar inicialmente um ato de equivalência ético-estético propiciado pela memória subjetiva na poesia, que necessita de uma abordagem linguística amparada na ontologia fenomenológica para a concepção de uma nova história e de um novo sujeito literário, uma História Cultural propiciada pela poesia da memória subjetiva moderna e contemporânea.

Portanto, aqui tratamos da formação de uma lógica poética que contém a marca moderna das problemáticas existenciais, que podem ser reveladas pelo trato ontológico com a memória subjetiva no próprio sentido da construção literária do poema. Isto quer dizer que, segundo essa noção, buscamos apontar a necessidade do olhar, entre tradição e ruptura, ou tradição e inovação, sobre diálogos e influências a partir dessa face existencial da obra de Drummond, que pode formar uma condição *sine qua non* para desenvolvimento de importante linhagem da poesia brasileira, coexistindo a partir da noção de uma poética da memória. Trata-se de um processo da arte literária moderna que Paul de Man ([1979] 2008) denomina de “retórica do romantismo”, no qual, apesar de se valorizar a construção estética como organização, como o era no período dos parnasianos, além da importância do conteúdo que expressa, como era valorizado pelos diversos Romantismos, o poético da modernidade apresenta-se na maneira como a linguagem se expressa conjugada esteticamente com o que

ela comunica, para assim demarcar um sentido de expressão subjetiva objetivada no mundo, na *physis*, ou seja, na História e na cultura.

Nas palavras de Octávio Paz em *O arco e a lira* ([1977] 1982), temos definido que:

Um poema é uma obra. A poesia se polariza, se congrega e se isola num produto humano [...]. O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia que se ergue. Só no poema a poesia se recolhe e se revela plenamente. [...] O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem. O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa (PAZ, [1977] 1982, p. 17).

Temos aqui uma definição geral de poesia moderna ocidental. Mas, apesar da generalidade das afirmações, se tomarmos como base a poesia de Drummond – que, além de moderna, aponta integrar um desdobramento do moderno na contemporaneidade –, é preciso ressaltar que o crítico-poeta mexicano define um tanto radicalmente quando afirma que o poema não é uma forma literária. Podemos compreender que o poema não é *apenas* uma forma literária, nem *apenas* um lugar de poesia, mas isso e aquilo em equivalência, ou seja, o poema é obra que visa constituir o lugar de encontro entre a poesia e o homem por meio da linguagem, que é o estético. Por essa condição, então, podemos (re)afirmar que, na poesia moderna brasileira, tomando como exemplo Drummond, forma e substância constituem a mesma coisa.

A definição de poesia apresentada coaduna com a fenomenologia ontológica, com a hermenêutica do sujeito e com o método de análise e interpretação da História cultural. É o que afirma Michel Collot: “o poeta projeta assim fora de si, na imagem das coisas e na ressonância do poema, a tonalidade afetiva de sua relação com o mundo” (COLLOT, 2004, p. 228).

A partir desta concepção de poesia moderna, a veia memorialista da obra de Drummond pode ser definida como uma poética da memória em sentido moderno, e mesmo hipermoderno, atuando como um desdobramento do moderno além do tempo cronológico (como no olhar para Baudelaire e para a História em perspectiva humanista de existência), pois, apesar da importância das temáticas históricas e das expressões culturais que constituem

a enunciação do poema nos regionalismos prosaicos e subjetividades drummondianas em geral, o próprio autor ainda organiza e revê sua produção como um todo a cada nova publicação, para assim lhe dar um sentido de unidade, de reflexão, de obra *in progress* – o poeta reuniu em antologias e reviu suas publicações diversas vezes ao longo de sua vida em coletâneas variadas, como em *Poesia até agora* (1948), *A última pedra no meu caminho* (1950), *50 poemas escolhidos pelo autor* (1956), *Antologia poética* (1962), *Seleção em prosa e verso* (1971), *Amores, amores* (1975).

Logo, voltando à necessidade do olhar entre a valorização da tradição e os avanços na atualidade a partir do olhar para tal tradição, este passo estético-organizacional memorialista é notadamente seguido por outros poetas mais novos, como João Cabral de Melo Neto (1920-1999) e Ferreira Gullar (1930-2016), mas mais especificamente por Armando Freitas Filho. É possível afirmar, a partir deste recorte de leitura que, por adição a um estado estético de constituição das obras, na formação de uma poética da memória há implicado um correlato ético do sujeito do poeta que se olha em meio a uma tradição poética pré-existente (como no caso de Drummond olhar para Baudelaire, e Freitas Filho olhar para Drummond). Assim modernamente o eu do poeta desaparece da enunciação da obra em meio ao estado reflexivo da linguagem, porém fornecendo uma digital e um princípio organizacional subliminar de conhecimentos histórico-culturais postos em reflexão no próprio conteúdo do poema.

Apesar de tardia, no caso da obra de Drummond, a fortuna crítica sobre o tema da memória e da linguagem metarreflexiva vai se formar em rico referencial mais ou menos a partir da década de 1960. Na pesquisa realizada para a elaboração do presente estudo, percebemos mais nitidamente uma crítica existencial a partir da década de 1950. Até então surgem mais textos como indicação de leitura. A título de exemplo, há um texto de Sérgio Millet – importante crítico do período, e também um amigo de Drummond – intitulado “Últimos livros: confissões de Minas”, publicado em outubro de 1944 no jornal *O Estado de São Paulo*, em que, apesar de destacar os poemas iniciais do poeta como autênticas “confissões de Minas”, corresponde apenas a uma indicação de leitura dos últimos livros do poeta, no caso, *Brejo das almas* (1934), *Sentimento do mundo* (1940), *Poesias* (1942) e *Confissões de Minas* (1944). Mas considerando ser Millet um crítico brasileiro renomado da primeira metade do século XX, e também considerando que o jornal impresso era veículo de comunicação central no Brasil deste mesmo período, há de se ressaltar nessa referência da

década de 1940 a existência de um impulso inicial da leitura dos poemas de Drummond na perspectiva de reconhecimento da obra dentro de um sistema literário.

No sentido de amadurecimento da crítica, na década seguinte o crítico Othon Moacir Garcia publicou o estudo denominado *Esfinge clara: palavra-puxa-palavra em Carlos Drummond de Andrade* (1955), procurando organizar alguns esquemas típicos de uma poética na obra de Drummond. O estudo sugere que:

Sob a aparente desordem formal, sob o alogismo característico da obra de Drummond, subsiste uma estrutura íntima, rígida e ordenada, que sustenta e amalgama os elementos arquitetônicos do poema, pois a lógica do poeta não é a lógica gramaticalizada, é a da intuição, é a lógica das imagens (GARCIA, 1955, p. 28).

Interessa-nos pontuar nessa citação a constatação da criação de um *logos* do conhecimento por meio de uma lógica de imagens da subjetividade, que é inerente à concepção de que a memória subjetiva é o motor e também o elemento atualizador de constituição de uma autobiografia existencialista da própria poesia de ser e estar no mundo, ou uma poética da memória.

Nos anos seguintes, então, irão surgir vislumbres críticos mais consistentes do alcance poético de Drummond, mesmo entre os textos de caráter informativo, como em “Notas sobre CDA” (abreviatura assim utilizada pela primeira vez na fortuna crítica), de Luiz Martins, publicado no jornal *Folha de S. Paulo* em novembro de 1962, que destaca que “em CDA o homem não é inferior à realização artística, nem está menor do que aquele. Raro e perfeito equilíbrio; que poderia se traduzir em uma palavra: grandeza” (MARTINS, 1962, s./p.), ente outros<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Sobre alguns dos primeiros trabalhos mais significativos e consistentes em definições gerais entorno da produção do poeta como obra, há estudos que vão do interesse pelas temáticas gerais do fazer literário à formação ontológica do ser da linguagem poética. Como exemplo: *Drummond rima Itabira mundo* (1972), um ensaio de Manuel de Moraes, é pontuado que “[...] a natureza foi essencialmente configurada pela imagem que seu inconsciente guardou” (MORAES, 1972, p. 3). Ou o estudo *Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade* (1973), de Joaquim Francisco Coelho, que enfatiza o trabalho da linguagem sobre as coisas da vida, afirmando que: “ao situarem-se na zona de nosso convívio, elas, as coisas, também participam da natureza profunda da família, onde deitam raízes e pouco a pouco se eternizam, adquirindo existência intemporal e autônoma” (COELHO, 1973, p. 123).

Nos anos seguintes, em outras tentativas de compreensão da poética de Drummond como estilística literária, há como exemplo o estudo intitulado *Drummond: uma poética do risco* (1978), de Iumna Maria Simon, que, além das análises teóricas sobre a importância do risco da poética drummondiana “ao mostrar tanta fidelidade aos movimentos essenciais do espírito moderno, suas inquietações, suas desconfianças, suas perplexidades críticas” (SIMON, 1978, p. 244), assinala ainda que Drummond é, “depois de Machado de Assis – com quem divide tanto o humor desiludido quanto a atitude lúdica no tocante à forma e ao verbo – o principal exemplo, na literatura brasileira, da obra literária voltada à problematização da vida” (SIMON, 1978, p. 245).

Mais dois exemplos nesse sentido estão em estudo de Gilberto Mendonça Teles, *Drummond: a estilística da repetição* (1970), com apontamentos teoricamente linguísticos sobre a confecção memorialista em versos, salientando, entre outras coisas, que “o tipo mais frequente de repetição nominal é a do simples redôbro, da forma binária, em que a palavra se projeta além de si, como uma sombra ou eco, não tendo, entretanto, nada a ver com a rima” (TELES, 1970, p. 98). E o estudo de Affonso Romano de Sant’Anna, que, como o próprio título indica – *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra* (1980) –, intenta uma perspectivação explicativa de alguns livros de Drummond como um conjunto em formação, utilizando-se mesmo das constatações teórico-linguísticas de Gilberto Mendonça Teles no trabalho anteriormente citado, e, a partir deste, tentando traçar algumas relações da poética de Drummond, desse redôbro ou estilística da repetição, com a ontologia de Martin Heidegger e o cuidado-de-si (*Sorge*). Nessa tentativa teórica, Sant’Anna demarca como mote central dessa poética uma ambiguidade constitutiva, como sendo ao mesmo tempo temática, com “a atitude natural do indivíduo conflituado”, mas funcionando como a reunião do conhecimento na linguagem segundo um “*logos (consciência)*, passado à luz futura, [pois] a lógica da poesia não é lógica aristotélica, senão o *logos* heracliano” (SANT’ANNA, 1980, p. 39 e 219-220, *grifo nosso*).

Este aspecto da fortuna crítica se aproxima do plano ontológico da poesia de Drummond, pois o *logos* de Heráclito de Éfeso pode ser a constituição do conhecimento como discurso livre na linguagem por meio da *parresía*, do franco falar, que é também inerente ao sistema literário e às possibilidades de leituras diversas, possibilitadas, por sua vez, pela liberdade do conhecimento no ato de enunciação. Então, por isso, tal linguagem não pode

ser delimitada somente entre forma e conteúdo como nas investigações de Aristóteles, por exemplo.

Mais recentemente, tratando de momento de maior maturidade da obra, o estudo de Silvana Maria Pessoa de Oliveira, *Requiém para um sujeito: a escrita da memória em Boitempo* (1991) ressalta em primeiro lugar que há um olhar subjetivo desta poesia, em que as “figurações afloram, como pequenos pontos luminosos dentro da escuridão” (OLIVEIRA, 1991, p. 33). E em segundo lugar, que é como se o “o sujeito munido apenas de seu olho nu desconfiasse do olhar lançado às coisas para ter segurança e certeza da visão percebida através do equipamento acessório, que de repente vira letra” (OLIVEIRA, 1991, p. 33).

Dessa forma, resta a confirmação de uma atitude poética dentro de um estado pontuado que é o do amadurecimento e formação do sujeito, tanto o sujeito lírico, que se percebe na relação com as coisas, até o sujeito do poeta, cada vez distanciando-se mais da linguagem para melhor percebê-la e dominá-la para o fim da expressão poética. Na definição da própria Silvana Oliveira: “identificado com essa mirada, o sujeito da memória, que vê desfilar uma 'procissão de fatos' da lembrança, tem o prazer de um olhar que não está ancorado, e por isso olha muito, olha mais” (OLIVEIRA, 1991, p. 106-107).

Sobre o recurso do distanciamento na poesia autobiográfica, Davi Arrigucci Jr. situa, no estudo *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond* (2002), “o xis do problema”, ou o paradoxo da poética memorialista de Drummond, que é esse distanciamento por meio mesmo de uma troca, uma troca que é a da ausência/distanciamento do eu do poeta para dar lugar ao sujeito de conhecimento da poesia aberta a um mundo, um mundo de possibilidades de leituras, ocasionando assim “uma grande obra em que tudo acontece por conflito” (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 15). Nesse *logos* literário em que tudo existe por conflito, Arrigucci destaca então uma necessidade central da poesia moderna de “palmilhar o mundo e reconhecê-lo, próprio de um efeito de refluxo da expressão sobre si mesma e seu conteúdo” (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 28-29).

Aqui, retomando a noção inicial da crítica de “redôbro” ou “refluxo” da memória poética, tal procedimento é o que se pode denominar de metalinguagem (a linguagem como a própria meta), e que tem por efeito e sentido proporcionar, por meio de sua essência de ocasionamentos reflexivos, espaços de reflexão nos tempos da leitura. Nesse caso, o poema, se compreendido segundo a lógica do eterno retorno a si-mesmo, constitui essas



possibilidades de conhecimentos histórico-culturais. E esse movimento criativo da literatura moderna acontece na obra de Drummond por meio do trabalho com a memória das coisas vividas, recordadas, conhecidas no empirismo do cotidiano, da experiência do poeta como sujeito dentro de uma cultura, e outras maneiras mais, porém todas trabalhadas pelo processo do fazer poético como uma troca de relações, tanto de costumes, quanto de práticas, e também da experiência história que acompanha o poeta como artista e sujeito engajado eticamente em relações diversas no mundo e no sistema literário.

Por isso, essa metalinguagem, guiada por atos de *ipseidade* do conhecimento humano inicialmente fornecido ou provocado pelo poeta, atende à necessidade moderna de dar base lógica à fragmentação do mundo por meio de uma poética da memória – a lógica heracliana de construção de um conhecimento ontológico do sujeito pelo discurso aberto da verdade e pelo conseqüente questionamento deste discurso sempre posto em reflexão por meio dos diversos processos de leitura.

Com esse direcionamento do recorte a partir de aspectos gerais da fortuna crítica acerca da obra de Drummond, vai se assinalando, segundo o amadurecimento de autor e obra conjuntamente, uma busca pela resolução dos problemas do homem no mundo por meio da linguagem poética, esta que a tudo transforma com seu eu questionador, como se nos espaços dos poemas da memória se realizasse uma busca pela edificação de uma experiência poética que é, como o pensamento pré-socrático de Heráclito, uma visão do mundo como conhecimento humano<sup>2</sup> compartilhável pela linguagem.

Neste quesito, em *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade* (1981), de autoria do norte americano John Gledson, apresenta-se importante trabalho analítico que intenta organizar, quatro anos antes da morte de Drummond – antes da edição do último livro, de publicação póstuma, *Farewell* – essa estilística humanista, ontológica, voltada para o

---

<sup>2</sup> Segundo a doxografia, que vai essencialmente de Friedrich Nietzsche à Martin Heidegger, Heráclito foi o pensador entre os pré-socráticos que mais se aproximou do que hoje se chama de humanismo, ou existencialismo. Um exemplo didático é discussão entre Pitágoras (matemático) e Parmênides (teológico) “(sobre a grandeza do sol)”, no qual Heráclito se posiciona que: “sua largura é a de um pé humano” (Heráclito, [540-470 a. C.] 1999, p. 87). Isto quer dizer que Heráclito estava deitado de costas sobre a relva com a perna erguida e o pé dele situado entre sua visão e o sol, e, portanto, ele via, de seu ponto de vista humano, no rés da terra, comparando o mundo com a medida nele mesmo, que, apesar de toda sua grandeza do ponto de vista matemático e teológico, o sol poderia ser apenas do tamanho de um pé sob o ponto de vista do homem. Essa é uma visão simbólica que não era exatamente matemática, como em Pitágoras, ou que procede a um fim religioso, voltado para Deus em explicação final do ser no mundo, como em Parmênides. Heráclito é o símbolo, no mais antigo do pensamento ocidental, que está nos pré-socráticos, e que orienta a construção do conhecimento do mundo por meio da linguagem e da memória, a se constituir em um *logos*, um conhecimento propriamente humano; que Sant’Anna (1980) vai chamar de consciência na poesia de Drummond.

sujeito em si, o sujeito no mundo, e sua realização na linguagem como um duplo do existir humano. Gledson afirma criteriosamente que “a preocupação drummondiana com a língua [é] inseparável do seu papel de sistema pelo qual o homem se comunica e entende o mundo” (GLEDSON, 1981, p. 279).

Na mesma via, o crítico Francisco Achcar salienta, em texto recente, a magnitude da obra e do poeta ainda em vida, ou melhor, já no começo da vida, confirmando a importância desse viés da obra de Drummond na literatura brasileira desde o início da carreira como poeta:

Grandes poetas têm grande influência na cultura a que pertencem – deixam marcas na língua, na sensibilidade, no pensamento. Essa influência, porém, começa a se exercer depois [da morte do poeta], muitas vezes bem depois dela. Não foi o caso de Drummond, que [...] logo despertou muita atenção com seus poemas – para o bem e para o mal. [...] Para o mal, porque foi ridicularizado como símbolo da estupidez do que seria a “poesia moderna”. Para o bem, porque desde cedo – desde seu primeiro livro – a sua obra operou no imaginário e na linguagem do Brasil. [...] Portanto, o depois de Drummond – ou seja, o resultado de seu trabalho poético na cultura do Brasil – começa logo depois que ele estreia (ACHCAR, 2014, p. 116-117).

Assim, voltando ao campo das relações literárias, se a existência dessa obra indica caminhos frutíferos de estudos para a crítica rever as relações não somente estéticas, mas históricas e culturais por meio de uma poética da memória, para o campo de produção da literatura ficou marcado um suposto revés a se esclarecer, pois a influência não só da obra, e também da *persona* do poeta, como salienta Francisco Achcar, tornou-se:

[...] tão forte na literatura que já na década seguinte ela é perceptível em outros poetas [...]. Nos anos [de 1950], um crítico notável como Mário Faustino lamentava que grande parte dos poetas novos que apareciam eram “drummondzinhos”. Poetas da própria geração de Drummond, como Murilo Mendes, sofreram o impacto de sua obra [...]. O maior poeta da geração seguinte, João Cabral de Melo Neto, exhibe sinais de Drummond pelo menos desde *O engenheiro*, seu segundo livro (o primeiro realmente importante que escreveu e que [...] é dedicado justamente a Drummond) (ACHCAR, 2014, p. 117).

\*\*\*

A via comparada pela influência entre poetas, como orienta Harold Bloom, no texto *A angústia da influência* (1991), faz parte da história da poesia moderna, não somente da brasileira, mas de toda a poesia ocidental moderna, em “que os poetas fortes fazem a história deslendo-se uns aos outros, de maneira a abrir um espaço próprio de fabulação” (BLOOM, 1991, p. 33).

Ao invés de haver uma delimitação da produção literária brasileira sob os aspectos poéticos próprios da poética de Drummond, e que são notados como similaridades em outros autores, mesmo seus contemporâneos estritos (como Murilo Mendes e Pedro Nava), vislumbra-se sob essa perspectiva o estabelecimento formal inédito de uma via poética *in progress* no Brasil, pois os poemas da memória se pautam na confissão, e em um tipo de confissão poética que busca a verdade do ser da linguagem (como a confissão do sujeito *gauche* no “Poema de sete faces”), para a elaboração contínua de um vínculo entre poetas e obras poéticas por meio de referenciais da vida física/real, de uma prática cultural, ou uma necessidade histórica da poesia moderna de ser elaborada em um *continuum* do espaço-tempo, que é a constituição da identidade nacional.

Como ponto a se acrescentar, no caso de Drummond, e mesmo de Murilo Mendes e João Cabral, entre outros possíveis – e também se demonstrará adiante no caso do poeta contemporâneo Armando Freitas Filho –, esse espaço de fabulação próprio de escritas autobiográficas em versos apresenta como diferencial um caminho em si como espaço de desconstrução-reconstrução da História por meio da cultura, atuando ora pela intertextualidade, ora por outras condições já indicadas pela fortuna crítica ou, ainda, a se verificar, revelando os múltiplos sentidos de uma poética como organização estética que lhe proporciona plurissignificações de alcance crítico construtivo-desconstrutivo em relação com a cultura.

Como melhor esclarece este tópico Maria do Carmo Alves de Campos, no estudo *A cidade e o paradoxo lírico na obra de Drummond* (1989), no capítulo “É preciso ler Baudelaire”, nas escritas subjetivas da memória “Drummond capta as grandes forças da mentalidade do seu tempo, inserindo-se numa espécie de crítica da tradição lírica” (DE

CAMPO, 1989, p. 21). E isso se dá porque, segundo ainda Maria de Campos, o processo de atualização da experiência de mundo pela memória subjetiva:

[...] rompe com a natureza das coisas. Descentra-se a subjetividade, altera-se a relação eu-mundo cada vez mais problematizada. Questiona-se e amplia-se a percepção, repensa-se a relação do sujeito com o objeto: põem-se em causa os limites do conhecimento e da própria literatura (DE CAMPOS, 1989, p. 25).

É a partir dessa complexidade existencial (estética e ética) da poesia memorialista que se torna possível afirmar uma condição criativa/ produtiva de influência no caso brasileiro, mais nitidamente a partir de Drummond, não como limitação, mas como um epicentro moderno de necessidade existencial humana na literatura.

Recapitulando essa fundamentação conceitual com base em recortes da fortuna crítica, percebemos que a linguagem literária memorialista de Drummond pode ser compreendida como eticamente organizada, e que ela se realiza relativamente objetivada nos problemas nacionais segundo o eu fora de si<sup>3</sup>, que por sua vez apresenta-se engajado com a verdade, com uma preocupação existencial que está disseminada por toda a cultura ocidental, mesmo que de variadas maneiras e formas, mas podendo ser pontuada desde o pensamento de Heráclito, depois em Sócrates, Platão e Sêneca, entre outros, com o ensino da vida segundo as práticas da memória, até à cultura cristã (com seus diferenciais de *ascese*, de exercício de abstinências para composição do ser) e mesmo Santo Agostinho, com a busca por um eu da memória em equilíbrio existencial entre corpo e espírito, ou forma e conteúdo.

Dessa forma, a condição de ser dessa linguagem, que se realiza do privado ao cultural, faz com que a obra de Drummond seja assimilada pela cultura brasileira desde o primórdio

---

<sup>3</sup> Segundo Michel Collot, estar fora-de-si “é ter perdido o controle dos seus movimentos interiores e, por isso mesmo, ser projetado para o exterior. Esses dois sentidos da expressão [são] constitutivos da emoção lírica que perturba o sujeito no mais íntimo de si mesmo e o leva ao encontro do mundo e do outro. [...] O sujeito que se lança para fora de si vê-se atirado em um mundo e em uma linguagem desencantados. [Pois] a linguística mostrou que, longe de ser o sujeito soberano da palavra, ele é também, em partes, submisso a ela. A fenomenologia salientou a *ek-sistence* e sua encarnação, seu estar no mundo e para outrem” (COLLOT, 2004, p. 222-223). E conclui que “somente saindo de si que [esse sujeito] coincide consigo mesmo, não ao modo da identidade, mas ao da *ipseidade*, que não exclui, mas ao contrário, inclui a alteridade, como já bem mostrou Paul Ricoeur” (COLLOT, 2004, p. 224).

das publicações, e por isso influenciando tantos poetas novos e podendo ser demarcada como exemplo inicial de uma poética da memória. É nesse mesmo diapasão de entradas que Harold Bloom adverte que “a influência poética não acarreta, por definição, a diminuição da originalidade; [mas] com igual frequência é capaz de tornar um poeta mais original” (BLOOM, 1991, p. 35).

\*\*\*

O exemplo aqui apresentado de influência produtiva em momento de maior maturidade da obra de Drummond, e que se realiza mesmo como um estudo, ou uma prática comparativa, acontece com a obra do poeta carioca Armando Freitas Filho (1940), que, tendo certamente elegido Drummond como modelo ético, tem toda a obra influenciada por esse precursor. Esse sinal aparece já no título do primeiro livro, *Palavra* (1963), que vem esclarecido em seguida pela epígrafe, retirada do poema “O lutador”, de Drummond, que diz: “palavra, palavra/ (digo exasperado),/ se me desafia,/ aceito o combate” (FREITAS FILHO, [1963] 2003, p. 79).

Mas antes de qualquer aprofundamento nesta relação ético-estética, apontada então em apenas um vestígio para-textual na obra de Freitas Filho, é preciso ainda esclarecer, com base em T. S. Eliot, que nessa relação de trocas e influências “o fundamental consiste em insistir que o poeta deva desenvolver ou buscar a consciência do passado e que possa continuar a desenvolvê-la ao longo de toda sua carreira” (ELIOT, 1989, p. 42).

Assim, firma-se que não somente haverá um trabalho de citação ou uma influência de estilos de uma obra a outra, como cópia ou reprodução. As relações aqui apontadas como hipótese que serviram de base ao presente estudo são de caráter teórico constitutivo de uma noção conceitual de poesias memorialistas, que interferem, como a própria seleção de fortuna crítica visou demonstrar, nos caminhos e paradoxos da subjetividade que lhes compõe, e da própria literatura moderna e contemporânea existente ao seu redor, assim como também interfere em um assunto de suma importância histórica para o caso do Brasil, que é a ideia de identidade nacional, em voga nos poemas memorialistas destes dois autores.

Por isso que fica demarcada uma necessidade existencial ética além de estética, que é importante nestas relações e influências entre poetas e obras. É essa característica existencial, ou ontológica, que a influência de Drummond vai acarretar na obra de Freitas Filho: uma “consciência<sup>4</sup> crítica do passado”, que vai do reconhecimento da influência poética, passando por um trabalho sobre e com essa influência, uma desapropriação e apropriação do que é poético no sistema literário.

A hipótese é que este gesto em Freitas Filho é semelhante ao de Drummond olhando para o exemplo de Machado de Assis, como salientou Iumna Simon (1978). Pois, nesse caminho de leitura apresentado, a fortuna crítica sobre a obra de Freitas Filho, que é menos extensa devido ao poeta ser mais novo, mas que não é menos significativa e abrangente, tanto pela obra já ter completado cinquenta anos em 2013, quanto pelo próprio poeta abrir espaço, em seus próprios livros, para a crítica inserir seus posicionamentos em breves ensaios, resenhas e outros, como acontece com os textos: “O desenho poético de Armando”, de José Guilherme Merquior<sup>5</sup>, na coletânea de poemas *À mão livre* (1979); “O livro, a viagem”, de Ana Cristina Cesar, na abertura de *Longa vida* (1982); “Um piscar de olhos”, de Flora Sussekind, em *3x4* (1985); “De cor e salteado”, de José Miguel Wisnik, no livro *De cor* (1988); “Poesia da hora recente”, de Luiz Costa Lima, na introdução de *Cabeça de homem* (1991); e os textos mais definitivos dessa leva, que são: “Objeto urgente”, de Viviana Bosi, na introdução da poesia reunida *Máquina de escrever* (2003); e “*Lar*, - a autobiografia de uma poética”, de autoria de Wagner Camilo<sup>6</sup>, na introdução do livro *Lar*, (2009), entre outros.

---

<sup>4</sup> Em dissertação de mestrado de nossa autoria, como indica o título, *Da tradição à invenção: a consciência poética de Armando Freitas Filho* (UFMS, 2013), aventou-se compreender a elaboração da obra de Freitas Filho como a aquisição e ordenação de uma consciência de conhecimentos partilháveis pela metalinguagem, como um *logos* do discurso, que, segundo a conclusão da pesquisa, se constitui em direção a um espaço autobiográfico da poesia a partir da memória poética, isto é, uma autobiografia da própria poesia de ser e estar no mundo. Em relação à fortuna crítica de Drummond, neste estudo utilizamos a mesma definição de “consciência” para esse *logos* literário que Affonso Romano de Sant’Anna (1980) utilizou em sua tese de doutorado.

<sup>5</sup> O crítico José Guilherme Merquior também analisou a obra de Drummond buscando esclarecer o “desenho poético” do autor mineiro, no estudo intitulado *Verso universo em Drummond* (1975), asseverando que, especificamente a partir da trilogia autobiográfica, *Boitempo*, a comicidade não é mais novidade “na arte drummondiana. Por que, então, insistir na sua importância? Qual a sua significação estilística? A nosso ver, ela repousa no fato de que essa comicidade, que pela primeira vez chega a uma espécie de hegemonia do lirismo de Drummond, acarreta a perspectiva da suspensão problemática [que marcou quase toda sua obra]. O conteúdo trágico-problemático da existência – tema geral de toda poesia ocidental, e da obra de Drummond em particular – sobre em *Boitempo* um eclipse que, sendo parcial, nem por isso é menos decisivo no plano do estilo. [...] E constitui, segundo Auerbach, num 'estilo mesclado'” (MERQUIOR, 1975, p. 233).

<sup>6</sup> Wagner Camilo também é autor de importante e comovente trabalho sobre a obra de Drummond, intitulado *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas* (2000), ganhador do Prêmio Anpoll de Literatura no mesmo ano, em que realiza pertinente percurso de um mais forte amadurecimento na obra do poeta a partir da publicação e *A rosa do povo* (1945), resultando em uma “culpa experimentada como produto do afastamento ou da negação dos

Há também diversos trabalhos acadêmicos existentes, que dão base a um propósito de leitura fenomenológico-ontológica, ou ético-existencialista, muito próximo dos aspectos da fortuna crítica que visamos destacar acerca da obra de Drummond. Todo este arcabouço de estudos e pontos de vistas complementares proporciona panorama mais extenso dos alcances poéticos da obra de Freitas Filho, desde estudos como dissertações de mestrado, em destaque *Travessia cega de um desejo incurável: a experiência do sublime na obra de Armando Freitas Filho* (2002) de Eduardo Guerreiro Brito Losso, ou teses de doutorado, como a de autoria de Mário Alex Rosa, intitulada *Dualidades na poesia de Armando Freitas Filho* (2009).

A partir desse recorte inicial de relações torna-se possível pontuar também uma produção engajada da crítica sobre a obra deste segundo poeta, que vão desde estudos sobre a influência até o amadurecimento e singularização enquanto obra poética. Em síntese, é como está definido no próprio poema do primeiro livro da série autobiográfica deste poeta, *Lar*:

Começar o escrever era descrever.  
Descrever era desmanchar o que está escrito.  
O que estava à vista, parado  
no pensamento, no jardim  
e reescrever, de outra forma  
em outra fôrma, o novo curso e rasgo  
Escrever é desespera e espera.  
(FREITAS FILHO, 2009, p. 30).

Dessa forma, sobre os sentidos, estilística e poética deste autor, no texto “Freitas Filho mostra o avesso do lirismo”, publicado no jornal *Folha de S. Paulo*, em dezoito de janeiro de 1995, o crítico Paulo Franchetti aponta que “o ritmo violento dos versos [...] contribui para a dureza mais que estética, ética do autor”. Para Franchetti, trata-se de uma linguagem referencial-extrarreferencial, isto é, que se forma das subjetividades do poeta à relação com o ser-no-mundo, resultando “numa fimbria dos sentidos: seus versos se esgueiram entre as batidas de uma cidade bárbara; entre os ritmos constantes do mar e a confusão abrupta do morro” (FRANCHETTI, 1995, s./p.).

Em consonância, estudos de Maria Betânia Amoroso, como o artigo “Como no começo de tudo”, publicado pelo jornal *Folha de S. Paulo* em nove de novembro de 1997,

---

desígnios e valores do clã mineiro [a família], mas que também nossas ações e nosso destino são traçados por eles [a família, os ancestrais], mesmo quando nos acreditamos mais afastados deles “(CAMILO, 200, p. 263).

destacam que a poética de Freitas Filho se insere em uma grande tradição local, inaugurada com os modernistas de 1922, juntamente com Carlos Drummond de Andrade, mas que:

[...] a diferença desta vez é que tudo aparece aos gritos [...], pois o que está sendo gritado é que a cegueira – ironia social a partir do título do livro publicado no mesmo ano; *Duplo cego* (1997) – [...] é geral. Ela *está na matéria vida como está na matéria poesia* [...]. E tudo se oferece na forma bruta. Tudo é, pode ser e não é ao mesmo tempo (AMOROSO, 1997, s./p., *grifo nosso*).

A afirmação acima vai ao encontro da tese de Mário Alex Rosa, que defende a constituição da obra de Freitas Filho sobre o liame da dualidade “ser e não-ser”, revelando também a “beleza áspera” da poética de Freitas Filho (ROSA, 2009, p. 6). Em geral, na dualidade da coisa ser e não ser ao mesmo tempo, Rosa define que “entre esses dois mundos tem didaticamente [a revelação] de um poeta em formação” (ROSA, 2009, p. 16). É uma constatação que amplia a leitura apresentada a partir da fortuna crítica drummondiana, posto que, da mesma maneira que Drummond, o poeta Freitas Filho busca um amadurecimento par-e-passo com a obra, entre autor e obra, e entre eu-lírico e a *persona do* artista que é o poeta, aprimorando da estética ao conteúdo ético da obra.

Ambas as obras se situam, portanto, no dever ético de uma equivalência entre ato e expressão, entre a coisa e sua enunciação transformadora pela palavra poética. É por isso que Alcides Villaça vai assinalar, no texto “Linhas poéticas em circulação”, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 20 de agosto de 2011, que apesar de “o poeta contar com outros poetas ou leitores que, como ele, dispõem de um espelho crítico em que a linguagem se contempla e se avalia o tempo todo, seja para lamentar, aceitar ou comemorar seus limites”, no caso de Freitas Filho revela-se também uma “dramática vigilância que um homem ético busca exercer sobre a linguagem num mundo automatizado” (VILLAÇA, 2011, p. 8).

Nessa mesma perspectiva ético-estética, podemos afirmar que há mais de busca por uma ética que por uma estética, ao menos no que diz respeito à figura do poeta, considerando outros trabalhos mais recentes que demarcam a “imagem sintética da escrita solitária” em Freitas Filho, tal qual uma “correção de rumo pessoal, lúcida e retorcida da geometria cabralina e da oficina irritada drummondiana” (SOUZA ANDRADE, 2009, s./p.).



Um estudo nosso, em coautoria com Kelcilene Grácia Rodrigues, intitulado “Poesia erótica e sensorial: do desejo à fantasia em Armando Freitas Filho” (2013), averiguamos uma “temática ambígua” elaborada entre o desejo pelo alcance/domínio da linguagem-expressão e a fantasia erótico-sensorial como recurso para tal alcance (BALESTERO; GRÁCIA-RODRIGUES, 2013, p. 83).

Em consonância com o argumento acima, no estudo de Elaine Cristina Cintra, “Escritas autobiográficas em Armando Freitas Filho: o autorretrato, o diário e a autobiografia poética” (2015), a autora busca demarcar, nesse caminho de formação de uma poética da memória, “um exercício constante de elucidação e descrição de sua própria gênese, consolidando um tipo de escrita que se poderia chamar de autorreflexiva” (CINTRA, 2015, p. 44). Da mesma maneira que a escrita “em redôbro” de Drummond, Elaine Cintra confirma na obra de Freitas Filho as hipóteses de estudos demarcadas ao longo da presente introdução, na qual:

[...] a inserção de formas autobiográficas na lírica acentua o problema nunca de fato esclarecido pela teoria da poesia, dessa relação entre o eu lírico e o autor [...]. Pois as formas autobiográficas na lírica já apontam, por sua natureza, àquilo que Paul de Man chamou de “indecidibilidade” no que se refere à distinção entre ficção e real (CINTRA, 2015, p. 46-47).

Dessa forma, se há uma ética que interfere no momento infinitesimal de composição do poema memorialista, atuando pela ordem das coisas e em prol da poesia, borrando por esforço estético e ético esta fronteira entre ficção e real, e revelando, como nas palavras de Camila Claro (2001), uma “síndrome do último dia”, por outro lado, o lado da realização da obra em um sistema literário, essa condição de borramento de fronteiras reflete uma “poética do inacabado”, que é própria da modernidade e da contemporaneidade fragmentária. Marcelo Diniz assim define, no estudo “A poética do inacabado: o projeto *Numeral* de Armando Freitas Filho” (2008), que:

[...] a poética de Armando Freitas Filho parece confluir um modo específico de representação de tensão da finitude e infinitude, entre a morte e o gozo. Se a série numeral – iniciada na reunião *Máquina de escrever* (2003) – reitera a

estética fragmentar e anorgânica, mais do que o fragmento, a série figura-nos um corpo por se fazer, um corpo cuja organicidade é constantemente dilacerada pela afirmação de seu gozo, cuja forma é desnivelada pela máquina desejante de que provém<sup>7</sup> (DINIZ, 2008, p. 4).

Aqui supomos que esse seja o desejo da expressão poética refinada, ideal, pois na perspectiva existencial ontológica que aqui empreendemos, este corpo desejado é o da linguagem ideal, o corpo da obra poética como expressão literária. Com estes aspectos de fortuna crítica, fica então evidente que a influência de Drummond sobre a obra de Freitas Filho soma mais que a influência de uma estética. No caso específico que o presente estudo visa destacar, ou seja, os espaços biográficos em ambas as obras, concretiza-se em hipótese uma ética da escrita como um autêntico “dever de poeta” para com a obra literária, um desejo cego, como o próprio título de um dos livros de Freitas Filho irá nomear: *Dever* (2013).

Em conclusão, nas palavras de Francesca Angiolilo, “há cinquenta anos Armando Freitas Filho estreava com a coletânea de poesia *Palavra*. Sistemático, ansioso e com uma afetividade que cativa os amigos para a vida inteira, ele [agora] prepara *Dever*, que comemora a efeméride” (ANGIOLILO, 2013, arquivo digital, p. 1). Eis, enfim, o “ponto x” que propomos averiguar na relação entre as obras de Carlos Drummond de Andrade e Armando Freitas Filho: o ponto de efemeridade da obra, ou mais especificamente, do veio memorialista de ambas as obras. Ou seja, a partir da fundamentação de uma poética da memória na obra destes dois autores, situaremos o espaço biográfico de maturidade do ser dessas linguagens, que na hipótese central do presente estudo, alcançam a realização de um sujeito literário da verdade por meio do trato com a memória subjetiva.

---

<sup>7</sup> No estudo citado anteriormente nesta introdução, destacamos também que, segundo o erotismo de Georges Bataille e de Octavio Paz, “se o desejo revela o que há no interior do próprio sujeito que se manifesta, [...] há nessa escrita supostamente erótica a exposição da busca pela expressão e linguagem ideal, que é a busca de qualquer poeta, e não por menos, de Armando Freitas Filho” (BALESTERO; GRÁCIA-RODRIGUES, 2013, p. 91).

## 2 POESIA E MEMÓRIA SUBJETIVA PELA FORMAÇÃO DE UM CONHECIMENTO ONTOLÓGICO

As autobiografias literárias modernas e contemporâneas<sup>8</sup>, como advenços de verticalização das experiências humanas desde meados do século XVIII, além de proporcionarem maior dinamicidade aos estudos do campo das escritas da subjetividade, têm possibilitado à crítica literária rever conceitos fundamentais na modernidade para se compreender os limiares da atual literatura. Neste campo de abordagem, as diversas condutas de leitura, como pontuado por Paul de Man (2008), divergem e convergem ricamente, seja a respeito de uma biografia não autorizada ou uma autobiografia de resistência cultural ou política, ampliando caminhos epistemológicos para debate sobre os limites e papéis da ficção.

Considerando, portanto, a necessidade de se apresentar uma dupla resposta: sobre os limites e perspectivas da ficção literária moderna e contemporânea; e sobre a relevância das autobiografias poéticas brasileiras para a revisão de conceitos fundamentais para os estudos literários na atualidade, este estudo propõe uma leitura em expansão do conceito de *ars memoriae*, isto é, da memória subjetiva ficcional, que em hipótese atuaria como elemento-chave em uma leitura po-ética: que seja estética e ética na revelação e ampliação do conhecimento de ser e estar no mundo a partir de um *logos* poético em contínua elaboração na modernidade.

---

<sup>8</sup> Na presente proposta de leitura, como demarca a estudiosa do espaço biográfico, Leonor Arfuch, consideramos como modernas e contemporâneas as autobiografias que seguem “o gesto fundador de *As confissões* de Rousseau” (ARFUCH, 2010, p. 29). Demarca-se tal distinção por tais obras possibilitarem, mesmo em espaço cronológico distante entre si, a expansão do conceito da *ars memoriae*. Ou seja, segundo Paul Ricoeur (2007), por tais obras se encaixarem em uma vertente ficcional subversiva dos costumes culturais massificados e fatos concebidos da “história documental”, apresentam uma noção de consciência poética por meio da memória subjetiva de formação ontológica, que transcende os relatos de estilos de vida dos próprios autores e das diversas culturas, como também da noção de tempos fixos (passado, presente e futuro), e alcançam, assim, performances ficcionais messiânicas ou proféticas entretempos frente a uma realidade que é cronologicamente desumanizante. Os conceitos de moderno e contemporâneo, portanto, aqui não se detêm apenas na noção de “correlato cronológico”, de “pertencimento ao mesmo tempo físico” – apesar de também se apropriar de tal noção –, mas valorizando mais a noção de contemporaneidade de pensamento, de estética e de poesia como busca pela verdade de ser e estar no mundo.

## 2.1. Epistemologia da memória subjetiva

Em estudos atuais sobre a memória na arte e na literatura, teóricos como Roger Chartier, Paul Ricoeur, Andreas Huyssen, Beatriz Sarlo, trabalham com as distinções e relações convencionais da memória subjetiva entre o arquivo e o testemunho, entre o registro puramente documental e o olhar introspectivo para o mundo e suas infinitas possibilidades de relações histórico-culturais. Em geral, essa linha de pensadores destaca também o outro lado deste elemento segundo a subjetividade, ou seja, aponta-se o esquecimento, que é o esquecimento do sujeito no mundo, coisificado entre uma “história oficial” da humanidade e a perda do conhecimento em um longo processo no tempo das máquinas, ou em termos psicanalíticos, como define Maria Rita Khel (2009), do “tempo dos relógios”.

Assim, buscando investigar estas condições macroestruturais nas quais se realizam as autobiografias poéticas selecionadas, e dessa forma apresentar possibilidades de se compreender os pontos centrais da ficção literária e sua relação com o mundo moderno-contemporâneo em formação, no corte epistemológico proposto serão apresentadas quatro vertentes teóricas de atuação da memória subjetiva ficcional a partir da modernidade: 1) histórica; 2) literária; 3) filosófica; e 4) política.

Na vertente histórica, centrada em estudos de Roger Chartier (2011), salienta-se a necessidade de uma revisão da História Documental com inserção de leitura ou releitura das escritas da subjetividade ficcional, dado seu valor de aguda consciência empática e de conjugação de conhecimentos de mundo, tanto na transmissão de um conhecimento cultural evolutivo (um contínuo do saber humano), quanto fornecendo conteúdo e espaço de reflexão para a compreensão de elementos-chave da existência humana ao longo da História, tais como identidade, marginalidade e diferença.

Em paralelo, na vertente literária, Paul Ricoeur (2007) dá ênfase ao conceito de *ars memoriae* como possível caminho de transmissão fidedigna das experiências humanas mais essenciais, em sentido de dar um *logos* palpável para a era fragmentária, apontando para a literatura memorialista moderna e contemporânea em sentido mais amplo de representação, pois, para a teoria da memória em vertente literária, a representação ficcional subjetiva deve atuar também como construção e ampliação de sentidos da realidade do homem e do mundo, do homem no mundo e, também, do mundo no homem.

A partir de tal noção conceitual, na vertente filosófica, como em trabalho de Andreas Huyssen (2000) e correlatos, enfatiza-se nas produções literárias que trabalham a memória segundo a subjetividade uma possibilidade de se rever paralelamente conceitos tanto estéticos quanto éticos, que vão das diversas técnicas de composição artística da memória na linguagem até seu papel de fidedignidade explicativa na transmissão histórica das experiências subjetivas para o mundo cultural.

Na quarta vertente, a partir de uma visão estruturalista baseada principalmente em estudos linguísticos de James Young, e semióticos de Mariane Hirsch, a estudiosa argentina Beatriz Sarlo (2007) define uma imbricação entre a tese de uma memória vicária (Young), que só pode ser formada se vivida (como no caso da história documental), e na tese sobre o valor de veracidade de uma pós-memória (Hirsch), ou seja, aquela passada de pai para filho (caso de cultura, como na literatura do Shoá judeu, ou das vítimas das ditaduras latino americanas) – também diferente da memória cultural, que se forma no conhecimento popular ao longo das eras. Assim se situa a força de reformulação cultural da História veiculada pelas escritas da memória como conduta simultânea de recuperação/reformulação da veracidade das coisas em sua própria realização enquanto construção de um conhecimento transmissível pelas intersubjetividades. Isto quer dizer, o papel da verdade de tais linguagens é o de tocar a sensibilidade experimental de todo leitor segundo a ação do elemento memória, que toca o conhecimento subjetivo de cada um.

Nessa última vertente, de teor também político, ainda que de base linguística, as escritas da memória seriam conciliadas tanto na resistência ou adesão das minorias frente a um poder totalitarista e discriminador, quanto na resistência ou adesão de uma cultura regional ou nacional frente às influências gerais das culturas, como, por exemplo, a era da globalização ou o “tempo dos relógios”.

A partir de tais proposições epistemológicas, é importante ressaltar, para complementação do conceito de *ars memoriae* a partir da modernidade, como aponta Leonor Arfuch (2010), que a literatura ocidental já esteve situada nos limiares entre a ficção e a não ficção a partir dos locais da memória subjetiva desde o gesto fundador de *As confissões* de Rousseau, questionando a constituição do sujeito moderno em formação e das sociedades e culturas também em processo de reformulação (o não eu moderno, em termos psicanalíticos), agindo por meio de processos imagísticos (fanopeia, em termo de Ezra Pound [1934] 1997) com possibilidade de reflexões subjetivas sobre a existência humana e seus sentidos enquanto uma totalidade ou um contínuo evolutivo por meio da literatura.

Dessa forma, há nessa compreensão, hipoteticamente afirmando, a possibilidade de reformulação de uma memória histórica e cultural, muito próxima do conceito de História Cultural de Roger Chartier, a partir da obra *A história cultural: entre práticas e representações* (1990), em que ele, revendo Lucien Febvre, que está revendo Spengler e De Toynbee, sustenta ser possível rever na atualidade as imposições de método de escrita da História como definidos por um Jacques Le Goff, em *A história deve ser dividida em pedaços*<sup>9</sup> (2014), por exemplo, posto que na modernidade, segundo Chartier, principalmente os poetas, artistas e intelectuais devem construir, na contramão dos sistemas totalitários, uma “história universal a partir de um conhecimento em terceira mão das regras e procedimentos do trabalho histórico” tradicional. Essa atitude necessita acontecer porque, segundo Chartier, “a subjetividade do historiador”, aquela que convém ao convencimento de um maior número de leitores possíveis, “o estatuto do conhecimento histórico”, em que o historiador é a autoridade que decide a quem dar voz; “as leis e nos fins da história”, estes elementos que guiaram o historiador convencional até os primórdios da modernidade, “parecem não possuir

---

<sup>9</sup> Jacques Le Goff é aqui apontado como referência para embate, pois está entre os historiadores que, apesar de discutirem a Nova História, se coloca a frente da resistência do historiador tradicional. Tendo falecido em 2014, deixou para publicação póstuma seu *best seller*, que sintetiza toda sua obra acadêmica, e é com base neste livro-síntese que podemos afirmar neste estudo, com base na prática de releitura da história, ou da História cultural, como definido por Roger Chartier (1990), que a partir da modernidade torna-se possível se rever alguns pontos de vistas do historiador tradicional. Por exemplo, no prelúdio do livro, Le Goff afirma que “um dos problemas essenciais da humanidade, surgido com seu próprio nascimento, foi dominar o tempo terrestre. [...] Ora, se por um lado, até o presente a humanidade não é capaz de prever o futuro com exatidão, por outro lhe importa dominar seu longo passado” (LE GOFF, 2015, p. 11). Pontuando essa afirmação, podemos demarcar de chofre dois problemas encontrados em tal metodologia do historiador tradicional segundo as práticas da Nova História. Primeiro, o problema do tempo: para esta convenção de historiadores, pauta-se apenas no “tempo da terra”, que é o tempo cronológico. Mas a modernidade encarna o pensamento socrático-estóico da hipernoção do tempo no humano, isto é, da existência do *kairós*, que é o tempo do acontecimento de cada um, ou o tempo da subjetividade humana; problema este, moderno por excelência, que fica de fora da preocupação do historiador. E Le Goff afirma, defendendo sua tese e tema do livro, que dividir o tempo em períodos é necessário à História[, pois] essa divisão não é um mero fato cronológico, mas expressa também a ideia de passagem, [no sentido] de retratação em relação à sociedade e aos valores do período precedente” (LE GOFF, 2015, p. 12). Mas o que o historiador esquece de se preocupar nesta concepção, que é empirista, e que é outra autêntica preocupação da modernidade, que é de desconfiar dos valores, mesmo os de sua própria época, os valores contemporâneos em sentido estritamente cronológico. E se esquece também de que dividir o tempo serve apenas para o convencimento empírico, e não para a compreensão plenamente crítica dos fatos, que ultrapassa mesmo a fronteira cronológica que demarca sua gênese e decadência; como é o caso dos efeitos da Segunda Guerra mundial até os dias atuais. Essa postura tradicional se dá na formação convencional do historiador como sinônimo de autoridade da História, que coloca a História como simples objeto estético, e não como um *continuum* do acontecimento humano, e que, para eles, “[...] periodizar a história é um ato complexo, carregado ao mesmo tempo de subjetividade [subjetividade esta que indica a autoridade de escolha do historiador] e de esforço para produzir um resultado aceitável para o maior número de pessoas” (LE GOFF, 2015, p. 14). Nota-se, portanto, que entre a História Cultural e as práticas do historiador convencional ainda persiste uma noção elitista da história, voltada para o convencimento. Mas na História cultural visa-se a busca por um conhecimento redimido atemporal, para se reconstruir com a sociedade do presente e do futuro. A História Cultural visa o conhecimento como liberdade do sujeito, enquanto que, segundo a história convencional, como em Le Goff, busca se convencer o maior número de Pessoas a partir do fato histórico.

pertinência operatória para a prática histórica” circunscrita pelo pensamento moderno (CHARTIER, 1990, p. 69).

Assim, no presente capítulo realizamos uma análise e interpretação da memória subjetiva como elemento de coerência do conhecimento de caráter ontológico a partir de autobiografias poéticas brasileiras.

## **2.2. Poesia autobiográfica moderno-contemporânea: era fragmentária e retórica do Romantismo**

Segundo uma contextualização de diferencial dos objetos a serem analisados, se na perspectiva clássica, como na *Poética* de Aristóteles, as biografias e autobiografias devem ser vistas estritamente como obras de memórias pessoais do próprio autor ou de alguma personalidade sendo adornada ou engrandecida pelo texto – lembrando que esta vertente existe ainda atualmente nas produções midiáticas e outros meios linguísticos, que Walter Benjamin (1987) considera como “burguesas” –, no que aqui se considera como a contemporaneidade literária da memória subjetiva, que tem como marco *As Confissões* de Rousseau, existe então um sutil movimento criativo que faz surgirem não simples escritas de memórias pessoais, mas escritas da memória, ou seja, em que este elemento literário trabalhado a partir da subjetividade se torna a própria ficção, atuando como elemento central de coerência para experiências e conhecimentos conjugados no saber poético, este que deve ser sempre pleno de sentidos.

Paul de Man (2008) trata dessa condição criativa dentro do que ele chama de “retórica do romantismo”, uma retórica inventiva que se aplicaria mais à escola do pensamento que ao sentimento estético e às características literárias advindas de tais sentimentos. Ou seja, a partir do cogito cartesiano sobre o “eu”, e da reflexão infinita do discurso na concepção subjetiva precursionada pelos românticos de Jena<sup>10</sup>, os modernos e contemporâneos sinalizam rever em suas obras um possível elemento de coerência ética para a era fragmentária que se instaura – entre perdas de valores e lutas por novas condutas de existência em sociedade.

---

<sup>10</sup> Sobre o conceito de reflexão, ver “A reflexão”, em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, de Walter Benjamin (2011).

Dessa forma, em relação à realização e às atuações da reformulação conceitual do sujeito moderno, na contemporaneidade há basicamente um retorno, como nestas autobiografias, há uma retórica sobre os gestos precursores românticos, como a reflexão memorialista *in progress* nos processos de leitura e o questionamento da formação dos “eus” em sociedade.

Nessa concepção formulada a partir de quatro vertentes conceituais da memória subjetiva na arte, a poesia autobiográfica situa-se em ponto profícuo para possíveis revisões e aprofundamentos das propostas românticas da linguagem reflexiva na atualidade, a fim de promover uma reelaboração epistemológica da modernidade cultural em prol de uma era essencialmente ética.

Comparativamente, mas pela perspectiva psicanalítica, Maria Rita Khel situa essa linhagem inventiva na condição de busca pela superação moderna a partir da percepção do último dos poetas românticos, e também o primeiro dos modernos – nas próprias palavras da estudiosa –, esclarecendo que “Baudelaire [já havia percebido] muito cedo, que a modernidade é uma época disforme que se caracteriza por ser ‘o que menos se parece consigo mesma’” (2009, p. 4). Mas Rita Khel situa apenas o paradoxo moderno de ser em linguagem: ser sempre diferente para ser sempre o mesmo. E como o pensamento e a estética de Baudelaire influem certamente sobre a modernidade literária até à contemporaneidade, sua “percepção” de mundo fragmentário se torna tema central para as escritas do eu e da subjetividade em geral.

Nesse contexto, a respeito da desconstrução ficcional própria das autobiografias moderno-contemporâneas frente à existência restrita ao “pacto autobiográfico”, um conceito-chave é desenvolvido pelo estudioso Márcio Seligmann-Silva (1999). Ele revela em exemplo do século XX na literatura do Shoá, que entre as confissões, biografias e autobiografias relacionadas ao holocausto nazista já havia “fragmentos de uma farsa” – na frase que dá título ao estudo. Essa “farsa”, a silenciosa atuação da ficção em transformação das dimensões de realidade a partir das condições de mundo do sujeito proporcionadas pelas grandes catástrofes do período, pode ser um exemplo proporcional de conotação das verticalizações possíveis pela ficção memorialista sobre as condutas não somente estéticas, mas éticas nas escrituras da subjetividade.

Por esse caminho de leitura, o que poderia ser considerado como uma farsa diante do “pacto autobiográfico”, como no caso tratado por Seligmann-Silva, de um livro de autobiografia de sobrevivência ao Holocausto escrito por um estudante austríaco que não



possuía nenhuma relação direta com a situação, então nas propostas da ficção memorialista moderno-contemporâneas pode ser interpretado como gesto de empatia e alteridade, e também de expansão cultural das experiências e do conhecimento humano moderno frente à história que puramente massifica o sujeito.

Seguindo essa proposição, as duas guerras mundiais e várias guerras nacionais ou regionais desenvolvidas com técnicas atroztes de destruição (de onde se origina o termo Horror, ou seja, o que é horrível e está fora da realidade do mundo humano, como é o Terror) foram decisivas para o impulso de criações autobiográficas de caráter ético-ontológico, pois também trouxeram para a humanidade um novo panorama de acontecimentos que abalaram as condutas de existência de até então. Com o choque das grandes catástrofes e a aceleração do tempo industrial, ou “tempo do relógio”, a humanidade se encontra atualmente diante de uma “realidade líquida” e inverossímil a cada instante (Bauman, 2001). Portanto, os fatos da memória em ficção literária já não poderiam ser julgados como pura ficção, ou simples adorno, pois realizam possibilidades de experiências intersubjetivas, que são históricas e culturais, capazes de dar sentido à esta realidade fragmentária e líquida.

A questão metodológica que aqui se permite estabelecer, é que, nestes casos de autobiografias literárias, a memória subjetiva pode ser interpretada para além da simples formulação de rememoração ou reconstituição do que se convencionou chamar de passado. E também recondiciona o pacto autobiográfico com o leitor. Sua atuação, segundo uma ontologia do existido, isto é, se vista como parte de um processo de construção de relações e inter-relações dos seres e coisas no contínuo do fenômeno da História humana, estaria mais voltada para a expansão do saber subjetivo e cultural entre as instâncias cronológicas do tempo, o que possibilitaria formar um entretempo do conhecimento moderno.

Assim, as literaturas autobiográficas contemporâneas seriam partes essenciais de uma experiência de realidade humana não somente individual, mas subjetivo-coletiva, visto que são acontecimentos realizados do presente para o porvir, unindo passado, presente e futuro em um único conhecimento. Sobretudo, é possível considerar tais escritas memorialistas como componentes essenciais na reformulação histórica da humanidade. Por esse caminho de ficção literária não haveria, em termos éticos existencialistas, cópia ou simples representação da realidade, mas partes adjacentes e correspondentes de novas formas de significações interferindo nas bases e rumos de uma nova cultura a se formar.

Em síntese, essa compreensão da memória subjetiva ficcional admite que ela não apenas se sobreponha cronologicamente como fato isolado no contínuo processo histórico

dentro de um conceito de simples veículo de presentificação empírica de fatos, mas também segundo um ponto de vista poético de plurissignificações entretempos, revitalizando a já presença de todos os instantes inanimados (o não dito) do ser cultural da linguagem enquanto este é Para-si – em termo de Jean-Paul Sartre<sup>11</sup>.

Implica nessa leitura, mais sincrônica que diacrônica, que o ser poético da memória subjetiva sinaliza em seu Para-si um dever ético de compreender e incorporar em-si (no mundo das coisas) os fatos que marcaram a história da humanidade como um todo, para assim aprender com eles a lidar com o presente de maneira mais consciente e construir um porvir cada vez melhor como diferença a si mesmo a partir da experiência adquirida do passado (dos presentes que já estão instituídos) e do futuro, o presente-a-se-fazer. O para-si desse “dever” com a verdade do ser torna-se possível porque a consciência humana, assim como a consciência poética moderna e contemporânea, está voltada para fora de si segundo a fenomenologia existencialista, posicionada antiteticamente à tese cartesiana. Sartre vai definir que: “o Para-si só pode aparecer impregnado pelo valor e projetado para seus possíveis próprios. Contudo, assim que nos remete a seus possíveis, o cogito nos expulsa do instante rumo àquilo que é a maneira de não sê-lo” (SARTRE, [1943] 1997, p. 148).

Esse sujeito da consciência poética, ficcionalmente gerado pela memória subjetiva de formação ontológica, existe, portanto, imbricado em uma era que lhe é seu possível próprio, em que é essencial lembrar-se, tanto quanto o é esquecer-se das coisas – aqui recordando um dos subtítulos da série *Boitempo*, de Drummond (1980): “esquecer para lembrar”. Nestas poéticas da memória há uma valorização da memória subjetiva objetivada no mundo por

---

<sup>11</sup> Sobre o para-si, em *O ser e o nada*: ensaio de ontologia fenomenológica, Jean Paul Sartre define da seguinte forma este conceito existencialista ontológico de ser do homem, e que cabe à linguagem que tratamos no presente estudo: “a realidade humana é falta, e [...] como Para-si o que lhe falta é certa coincidência consigo mesmo. Concretamente, cada Para-si (*Erlebnis*) particular é falta de certa realidade particular e concreta cuja assimilação sintética o transformaria em *si*. É falta de... para..., tal como o disco desfalcado da lua é falta do que necessitaria para completar e transformar-se em lua cheia. Assim, o faltante surge no processo de transcendência e se determina por um processo de retorno ao existente a partir do faltado. O faltante assim definido é transcendente e complementar com relação ao existente. Portanto, ambos são da mesma natureza: o que falta à lua crescente para ser lua cheia é precisamente um fragmento de lua [...]. Logo, o que falta Para-si para se integrar ao *si* é Para-si. Mas não pode se tratar de modo algum de um Para-si alheio, ou seja, um Para-si que eu não sou. Com efeito, posto que o ideal surgido é o da consciência do si, o Para-si faltante é um Para-si que eu sou. Mas, por outro lado, se eu fosse identidade, o conjunto se tornaria Em-si. Sou um Para-si faltante a maneira de ter de ser o Para-si que não sou, de modo a me identificar a ele na unidade do si. Assim, a relação transcendente original do Para-si com o si esboça perpetuamente uma espécie de projeto de identificação do Para-si com um Para-si ausente que lhe é e lhe falta. O que é dado como o faltante próprio de cada Para-si se define rigorosamente como o faltante desse Para-si preciso, e de nenhum outro é o possível do Para-si. O possível surge como fundo de nadificação do Para-si. Não é concebido tematicamente *a posteriori* como meio de reconstruir o si. Mas o surgimento do Para-si como nadificação do Em-si e descompressão do ser fazem aparecer o possível como um dos aspectos desta descompressão; ou seja, como um modo de ser o que se é, à distância de si” (SARTRE, [1943] 1997, p. 147-148).

haver a consciência da sua própria falta. Esquecer, nesse contexto, é também tomar partido, porém, numa conduta que seria percebida como antiética, ou iconoclasta – na melhor das hipóteses. Dessa forma, entra em cena o papel da literatura memorialista para cumprir esse dever ético de reconstrução do conhecimento humano por uma via ontológica que se move entre as instâncias do tempo. E também para tensionar o valor do silêncio e do esquecimento (do não eu) para formação da noção de sujeito ético nas representações autobiográficas.

Portanto, dentro da presente proposta de leitura o relato subjetivo em literatura realizado por via de uma memória ontológica acarreta a possibilidade de formação desse conhecimento crítico que amadurece não apenas se auto-percebendo, mas percebendo as direções humanas da era da qual faz parte, podendo atuar como modelo de coerência a ser transmitido por uma cultura em formação.

Levando a questão estritamente para a fenomenologia existencialista, referindo-se como “isto” aos fatos veiculados pela memória, Jean-Paul Sartre afirma que “o ‘isto’ não aparece como um objeto presente que em seguida tenha de se tornar passado e que, anteriormente, era futuro. Este tinteiro, quando o percebo, já tem em sua existência suas três dimensões temporais” (SARTRE, [1943] 1997, p. 269).

Sartre resolve, nesse ponto, a nova percepção do tempo na leitura entretempos do fato histórico por meio dos locais da memória subjetiva. No entanto, a questão aparentemente resolvida exige melhor exame quando se trata de ontologia do ser em literaturas autobiográficas. Ou seja, é preciso observar, e aqui entra a vertente estritamente literária de atuação da *ars memoriae*, pois o texto só se torna literário porque faz parte de um sistema literário que envolve também a comunicação intersubjetiva com o leitor na composição de uma rede mais ou menos complexa de significações. E também porque envolve um círculo de referências, tanto literárias quanto extraliterárias (histórica, política, filosófica, linguística), permitindo, assim, se pensar a relação com o cultural por meio da subjetividade presente na linguagem poética.

A noção de sistema literário, portanto, convencionada o que é ou não literatura dentro de um limite cultural, e, portanto, é nele que se confere ao objeto poético um valor de porvir histórico, ou um valor entretempos. A esse respeito, segundo Paul de Man:

Na medida [...] em que o processo de compreensão [histórica] vai se ligando constitutivamente à elaboração e à vida de uma sociedade, *fato e ficção são reunidos pela mediação do trabalho comunal em que todos participam*. A possibilidade de uma mediação entre signo e referente dentro da produção do próprio texto; como não pretende dizer o que na realidade diz, é uma ficção, mas *uma ficção que, nas mãos da comunidade de leitores certa se tornará fato* (DE MAN, 1989, p. 139; grifo nosso).

Assim é possível conceber o que se pode chamar de “efeito poético” da memória subjetiva ontológica. É o efeito de conjugação poética intersubjetiva do conhecimento humano a partir de uma comunidade determinada de leitores<sup>12</sup> (no caso, os brasileiros em geral) que torna a mensagem poética plena<sup>13</sup>. Ou seja, somente na percepção histórico-cultural como construção de sentidos de realidade em comum entre o “eu” subjetivo e o “outro” social é que a mensagem literária passa a possuir as três dimensões temporais em escala entretempos.

Neste método de análise e interpretação aparentemente impressionista é que a fenomenologia ontológica serve como pontual caminho de percepção das novas dimensões ético-estéticas das poéticas autobiográficas, pois: “Desde que capto [“o isto”] como permanência, ou seja, como essência, está já no futuro, embora eu não lhe esteja presente em minha presença atual, mas como por-vir-a-mim-mesmo” (SARTRE, 2009, p. 269).

Dessa forma, chegando ao caso da poesia brasileira moderna e contemporânea, quando uma obra poética memorialista se volta especificamente para um espaço biográfico, devemos considerar que a autobiografia é po-ética (poética e ética), e não *somente* sobre a vida particular do poeta. Ela atua a partir de locais da memória subjetiva para expandir o conhecimento humano. Logo, sua atuação existencial é extra-política, extra-histórica e extra-filosófica, acrescentando saberes e verdades (fatos extra realidade convencional) à determinada cultura por meio de uma produção de saberes revisionista da História tradicional.

Esse ponto da poesia em cena na também chamada era dos holofotes, e atuando com papel ético na reformulação do conhecimento moderno, conotaria uma das possíveis revisões das escritas da memória subjetiva proposta neste estudo, assim como houve no *boom* de biografias e autobiografias relacionadas ao holocausto nazista (o caso do Shoá). A diferença é que a revisão conceitual a partir da poesia brasileira não implica olhar para a obra literária com foco em um único fato histórico, ou em datas definitivas de determinada era política, filosófica ou artística, mas para todos os fatos e acontecimentos conjugados entretempos como um percurso da humanidade em conjunto.

---

<sup>12</sup> Em amplo debate sobre as razões da estética da recepção, Tzvetan Todorov aplica uma contra-inércia na valoração do leitor que é plenamente concebível nesta proposta de leitura. Ele afirma: “O leitor comum, que continua a procurar nas obras que lê aquilo que pode dar sentido à sua vida, tem razão contra professores, críticos e escritores que lhe dizem que a literatura só fala de si mesma, ou que apenas pode ensinar o desespero. Se esse leitor não tivesse razão, a leitura estaria condenada a desaparecer em curto prazo” (TODOROV, 2012, p. 33).

<sup>13</sup> Como define Ezra Pound: “Literatura é simplesmente linguagem carregada de significados até o máximo grau possível” (POUND, [1937] 1997, p. 13).

O que aqui se propõe como base epistemológica de leitura, longe da intenção de determinar uma teoria, mas sim um método de abordagem crítica do objeto autobiográfico, é haver uma possibilidade de se abordar o objeto poético a partir de sua composição fragmentária, aleatória, mas que é também constelar, porque é auto-complementar em sua diversidade interna. Esse objeto é visto dentro de uma unificação dos tempos (entretempos) para formulação de uma identidade ontológica ética do sujeito, tanto o humano quanto um possível sujeito literário da verdade.

Assim se aventa possível porque a poesia brasileira moderna e contemporânea, tal qual praticamente quase toda a literatura ocidental, esteve intensamente voltada para o passado e impelida cega e violentamente ao futuro ao modo do “anjo da história”<sup>14</sup>, de Walter Benjamin (1987). Seguindo a comparação, os escombros das catástrofes do passado ainda chegam aos pés da dita civilização na atualidade, e a tempestade que impele os poetas a reagirem, chamada de progresso pelo mundo capitalista, é cega e despedaçada tal como os escombros que caem aos seus pés. Portanto, uma atitude de reconciliação do conhecimento humano no tempo urge ser realizado, e a poesia autobiográfica sinaliza seguir esse princípio.

### **2.3. *Ars memoriae* nas obras poéticas de Carlos Drummond de Andrade e Armando Freitas Filho**

Se a memória subjetiva é ainda concebida como simples veículo-ao-passado, como exemplo em autobiografias midiáticas, na ficção poética memorialista pode ser remetida a um plano de inter-relações do “eu” com a alteridade em nova reformulação ontológica de ser e estar no mundo. Em estudo sobre a guinada subjetiva da arte a partir da modernidade, Beatriz Sarlo pontua sobre o conceito de memória revisto pela Nova História:

---

<sup>14</sup> Em dossiê sobre literaturas de testemunho, Jeanne Marie Gagnebin destaca a relação do pensamento de Benjamin com a literatura de testemunho, ressaltando que na famosa nona tese "Sobre o conceito de História", Walter Benjamin afirma: "Existe um quadro de Klee chamado *Angelus Novus*. Nele vemos um anjo que parece estar na iminência de se afastar de algo para o qual ele olha fixamente. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estendidas. O anjo da História deve ter essa aparência. Ele volta sua face para o passado. Onde aparece para nós uma cadeia de acontecimentos, ele vê aí uma única catástrofe, que de modo ininterrupto acumula escombros sobre escombros e os lança diante de seus pés. Ele gostaria de tardar-se, despertar os mortos e juntar o destruído. Mas uma tempestade sopra do paraíso, prendeu-se nas suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade impele-o de modo irresistível para o futuro, para o qual ele vira as costas, enquanto diante dele a pilha de escombros cresce até o céu. O que nós denominamos de progresso é essa tempestade" (BENJAMIN *apud* GAGNEBIN, 1999, p. 51).

É certo que a memória pode ser um impulso moral da história e também uma de suas fontes, mas esses dois traços não suportam a exigência de uma verdade mais indiscutível que aquelas em que é possível construir com – e a partir de – outros discursos. [...] A arte, quando não procura mimetizar os discursos elaborados sobre memória nas academias, como acontece com as estéticas de monumentalização e contramonumentalização do Holocausto, demonstrou que a exploração não está contida apenas dentro dos limites [convencionais] da memória, mas que outras operações, de distanciamento, ou recuperação estética da dimensão biográfica, são possíveis (SARLO, 2007. p. 44).

Isto quer dizer que nessa concepção, em que a *ars memoriae* é a própria dimensão ética do objeto ficcional, o que se percebe é uma possibilidade de alocação da poesia autobiográfica enquanto po-ética da memória, como representante de um discurso da verdade, seja científico ou de fé, que se situe entre o ato de lembrar e de esquecer, e que se comunica e é comunicável em alguma instância cognitiva individualista ou plural, seja histórica, política, filosófica ou literária. Logo, segundo a História cultural, a memória subjetiva atua na memorização dos tempos e na presentificação de experiências e condutas existenciais da humanidade<sup>15</sup>.

Sobre essa possibilidade criativa, que se nomeia de “exotopia”, Paul De Man esclarece:

A estrutura autorreflexa, autotélica, ou, se quiserem, narcisista da forma [autobiográfica, que se volta para si mesma], na qualidade de descrição definidora encerrada dentro de limites específicos, é por este meio substituída por uma asserção de alteridade do outro, anterior até a possibilidade de um reconhecimento da sua alteridade. *Em vez de ter a ver com estruturas de classe, [...] a exotopia tem a ver com relações entre as unidades culturais e ideológicas distintas.* [Por exemplo, Dostoievski e Balzac] não são vozes de uma identidade ou identificação do autor, [...] mas vozes de alteridade radical, não por serem ficção e o autor não o ser, mas porque a sua alteridade é a sua realidade. O princípio de realidade coincide com o princípio de alteridade (DE MAN, 1989, p. 141; grifo nosso).

No caso das obras poéticas brasileiras selecionadas, se o eu lírico da série *Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade, é nomeado de “menino antigo” (Andrade, 1978), delimitando um espaço restrito de distância da memória subjetiva em relação à existência do sujeito poético no presente-a-se-fazer do poema, há um princípio de alteridade poética na

---

<sup>15</sup> Neste estudo pensamos memorialização como um termo cabível para a relação entretempos da identidade e da cultura, equivalente se houvesse uma exposição lado a lado, e não sobreposta – sem desvalorização cronológica –, de todos os atos de um ser, da sua infância à velhice, ou mesmo de um grupo ou uma sociedade, da apoteose à ruína, e todos os acontecimentos fossem observados como instâncias do presente-a-se-fazer como possibilidade de experiência continuada. Essa exposição ontológica do ser da história seria possível pelo reconhecimento da memória como reveladora da verdadeira constituição de conhecimento nas culturas em uma perspectiva humanista.

própria nomeação que conduzirá a leitura para um embasamento lógico da imagem trazida por esse eu lírico, antecipando, assim, não somente um efeito de não-presentificação da imagem na leitura, mas acentuando essa imagem como uma rememoração – no qual a memória também é transformada pelo presente que a evoca.

E como esse movimento poético expandiria o conceito de *ars memoriae*? Como se fosse um tipo de negação daquela imagem, no caso, a do menino antigo, na constituição do “eu” que se enuncia no presente da fala. Há uma memória da falta. E nesse caso, ao voltar a si mesmo como falta no Para-si, temos um exemplo da memória subjetiva na afirmação de um não eu, ou de um eu que não se pertence mais. Então, o processo de rememoração subjetiva não é mais simples veículo de retorno a um passado estático. Ele atua como fator introspectivo de uma memória ontológica, que não somente é transformada pela rememoração, mas que transforma o sujeito que a invoca pela informação que se insere, no caso, a necessidade de esquecimento de certa infância pré-consciente como reforço de uma memória adulta e madura. O poeta escreve dos locais da memória, mas a memória ontológica se situa também entre o lembrar e o esquecer, num ato de seleção e revalorização de determinada etapa da existência, reafirmando-a ou deixando para ela um local perpétuo, inexorável, fora da força centrípeta do em-si cronológico.

Como assinala claramente Alcides Villaça, na poesia memorialista de Carlos Drummond de Andrade “o sentimento das experiências vividas ou projetadas manifesta-se como incompletude, às vezes declarada com todas as letras, às vezes mascarada, sublimada ou ironizada” (VILLAÇA, 2005, p. 13).

Dessa forma, o “eu é um outro” da modernidade, como se anuncia no verso de Rimbaud (“*JE est un autre*”), deve ser interpretado fora do clichê da simples empatia emocional, da memória como simples retorno ao passado. Em um princípio de *ipseidade*, o ato da memória em poesia torna sujeito e experiência em um só. O eu como sendo outro conjuga o “eu” e o “tu” em um “nós”, em um “eu” mais completo, tanto pelo conhecimento quanto pela necessidade ética na aquisição/transmissão de tal conhecimento. Não se trata apenas de empatia literária por meio da memória subjetiva, mas da *ipseidade*, em que o eu convoca o outro para o ato de conhecer/conhecer-se, e assim conhecerem-se no mundo em conjunto.

Na obra de Drummond, como também na obra de Freitas Filho, o eu lírico é um ser da memória, e não um ser de memórias, por isso, o “eu é um outro”, em plena contradição verbal frente à relação memorialista da imagem do menino antigo evocado na escrita de Drummond,

com suas particularidades definíveis, e o eu plural construído pela memória poética aberta a interpretações diversas.

Na concepção ontológica, o eu lírico das poéticas da memória não se refaz apenas entre o ato de esquecer e o de lembrar a partir das memórias do poeta, mas refaz a si próprio como sujeito em formação entre o aproximar-se e o distanciar-se da memória ficcional de um “eu” que existe enquanto relações de um sistema literário, que ora aproxima uma instância da memória subjetiva do léxico do poema, ora se distancia de certa imagem literária do presente realizado como sinal de maturidade e consciência antecipadora do porvir refletido no radical empático da linguagem, que é a própria memória subjetiva.

Em estudo sobre a memória, a história e o esquecimento, Paul Ricoeur acentua esse ponto de vista sobre a *ars memoriae*, advertindo que:

O esquecimento não oferecerá apenas um redobramento da descrição, em que os mesmos usos da memória se revelariam sob o novo ângulo dos usos do esquecimento; estes últimos trarão consigo uma problemática específica, distribuindo suas manifestações num eixo horizontal dividido entre um polo passivo e um polo ativo. O esquecimento revelará, então, uma estratégia astuciosa que lhe é muito própria (RICOEUR, 2007, p. 88).

Assim, se o esquecer, o extra-temporal, é imprescindível para a concepção dos movimentos da *ars memoriae* em uma visão existencialista, outro ponto importante das funções da memória em literatura são as possibilidades de se destacar um evento em dimensão extra-espacial, ou seja, como na História cultural, em que a memória não se constitui em fato isolado, mas em um conjunto de gestos que compõem uma memória cultural resgatada pelo conhecimento coletivo, como, por exemplo, no poema de Carlos Drummond de Andrade:

#### 15 DE NOVEMBRO

A proclamação da república chegou às 10 horas da noite  
em telegrama lacônico.  
Liberais e conservadores não queriam acreditar.  
Artur Itabirano saiu para a rua soltando foguete.  
Dr. Serapião e poucos mais o acompanhavam  
de lenço incendiário no pescoço.  
Conservadores e liberais recolheram-se ao seu infortúnio.  
O pico do Cauê ficou indiferente  
(era todo ferro, supunha-se eterno).  
Não resta mais testemunha daquela noite  
para contar o efeito dos lenços vermelhos  
ao suposto luar



das montanhas de Minas.  
Não restam sequer as montanhas.  
(ANDRADE, 1973, p. 17).

O poema tem como conteúdo histórico um acontecimento político: a Proclamação da República brasileira. O que se traz para a ficção são gestos culturais não narrados por uma história documental, acrescentando ao fato a resignação dos conservadores e dos liberais em Itabira (cidade natal do poeta), e acrescentando também o gesto sem testemunhas, ou sem testemunho, do “efeito dos lenços vermelhos/ ao suposto luar/ das montanhas de Minas”.

Porém, apesar de ser memória ficcional (no caso, “o efeito dos lenços vermelhos”) o movimento ontológico dessa memória subjetiva veicula uma possibilidade imagística de experiência local relacionada a certo acontecimento público, com princípio em uma data histórica (“15 de novembro”). Logo, dos lenços vermelhos de uma memória regional, abrem-se frestas entretempos também de relações com gestos culturais extra-regionais, como no gesto dos lenços vermelhos na revolução francesa ou na revolução russa, ou ainda dos sobreviventes do holocausto em movimento de adeus ao enterro simbólico das vítimas do nazismo<sup>16</sup>.

Em consonância com este ponto, os últimos versos do excerto também intensificam a ideia de que a memória ontológica somente existe enquanto memória cultural, e que esta é parte da realidade mesmo enquanto acontecimento ficcional. Nos versos anteriormente destacados, não só se veicula ao presente a atitude dos liberais e conservadores, nem o gesto do lenço – o regional e o cultural em diversas concepções históricas e/ou políticas. Não somente se modifica a memória de certo evento público ao presentificá-lo subjetivamente, mas a memória subjetiva modifica existencialmente o sujeito e o conhecimento cultural envolvidos neste movimento de *ipseidade* ao revelar uma realidade em duração – nos termos de Henri Bergson (2010).

Com relação às (re)invenções históricas na poética memorialista de Drummond, pode-se assegurar, segundo Iumna Simon, que se trata de:

---

<sup>16</sup> Sobre a memória dos sobreviventes do holocausto, ver: “Dossiê literaturas de testemunho”, In: Revista Cult (1999: 39-63); e “Nazismo: o terror sem disfarce”, In: BBC História (1996).

[...] um projeto poético fundado na articulação entre transitividade e intransitividade da linguagem do poema [...] é o modo pelo qual o poeta, por um lado afirma os valores comunicativos da linguagem, fazendo do poema uma maneira de relacionar-se com a realidade e, por outro, sem desprezar aqueles valores, cria um espaço específico de inventividade, auto-orientado, a que se pode chamar de poético (SIMON, 1978, p. 11).

Neste caso, a *ars memoriae* como atuação poética inventiva a partir de memórias subjetivas conjugadas com os fatos da História documental (no caso, a data história da Proclamação da República brasileira), pode ser definida ontologicamente como um complemento interdito aos não ditos do contínuo desta História documental. O lugar da memória, então, seria o local da essência do ser poético, o local do encontro do eu que se enuncia com o enunciado que lhe constitui enquanto identidade/alteridade.

Seguindo essa orientação fenomenológica, numa revisão do conceito de passado como passado de um presente específico, a memória ficcional atuaria nessa fronteira de redefinição do que o “eu” é enquanto presente-a-se-fazer, enquanto passado deste presente, e situá-lo-ia conscientemente como um “nós”, nas perspectivas de ser coletivamente num futuro antevisto no presente-a-se-fazer. Ou seja, é somente na perspectiva de uma memória ontológica, reveladora do saber poético conjugado nas variações de totalidade de uma ordem cronológica restrita, que se torna possível a união entretempos (dos fatos e da leitura) em prol de uma perspectivação ética dada pelos locais da memória subjetiva ficcional.

Em comparação com as poéticas que se realizam atualmente, na obra cinquentenária de Armando Freitas Filho, que também se insere abertamente no espaço biográfico na maturidade da produção poética, é possível pôr em comparação não a negação ou inversão, mas uma continuidade vertical das possibilidades das escritas da memória como vistas no exemplo em Carlos Drummond de Andrade. No livro *Lar*, (2009), primeiro de uma série em plena elaboração atualmente, há uma retomada reflexiva das aspirações poéticas em sentido de aprofundamento do saber ontológico por meio da *ars memoriae*, como no poema destacado a seguir:

#### HERANÇA

Ao passar a limpo, me sujo  
mas não abro mão da minha mão que se abre  
sob a lente de aumento da noite.  
“Menino antigo” não há em mim.  
Nem seu cadáver simbólico e interno.  
Há o que se empilha, inominado/inanimado  
perto ou na parte mais ferida do coração

migrando para outro peito, outra vida  
dentro da família e da primeira memória  
mantido por um traço da alma do corpo  
ainda remanescente, do tempo daqueles  
espécimes, que pode acabar comigo.  
(FREITAS FILHO, 2009, p. 52).

O título é um aforismo diante dos versos que se seguem. A ironia sobre a “herança” poética se dá logo de início na negação da imagem do “menino antigo” drummondiano. Na escolha ética da produção poética de Freitas Filho – mais incisiva que a do seu precursor, porque se afirma sobre uma afirmação poética pré-existente –, a infância não é separada da maturidade na composição ontológica do ser da linguagem. Ao contrário, mais próximo ainda da proposição de retomada reflexiva de um elemento do existido – no caso, a memória da influência literária – como objeto do presente para um futuro ou presente-a-se-fazer, a linguagem que brinca com o jogo de influência faz viver em seu eu lírico “o que se empilha”, ou seja, toma o que é empírico em uma totalidade temporal do ser da linguagem como presente ainda-não-realizado, e que se encontra apenas “inanimado”, nos inconscientes da linguagem, à espera de sua função ontológica, de sua nomeação em ser.

Esse é apenas um breve exemplo das diversas diferenças e complementaridades possíveis em certos círculos interligados de tradição e rupturas nas autobiografias poéticas brasileiras. Na questão da reflexão, como elemento que se desenvolve sobre essa constituição do ser poético tentando superar um presente ainda-não-realizado em prol de um presente-a-se-fazer conscientemente, seu teor é dramático na poesia de Freitas Filho, pois, como ~~no~~ destacado no poema, tal processo ocorre “perto ou na parte mais ferida do coração”, isto é, na parte que reconhece a condição existencial das coisas e dos seres, do “eu”, do “tu” e do “nós” imbricados como “outra vida”.

Ou seja, a escrita poética da memória como busca reflexiva por um ser da verdade, torna objeto sua própria linguagem de enunciação e, assim, revela uma condição humana, a da finitude do ser implicando interferências no próprio Para-si, tanto no conceito de memória vicária, quanto de pós-memória, pois há tanto a vivência do ato em memória por meio da linguagem, quanto uma transmissão e retransmissão de saberes do passado como experiências por uma influência literária em um presente comprimido – nos termos de Henri Bergson (2010) – que é o do poema.

Dessa forma, pela ficção o presente imbrica-se em si mesmo simultaneamente com o passado e o futuro. Nesse caso, a memória subjetiva seria um elo de coerência do fazer

literário de Armando Freitas Filho frente ao gesto precursor de Carlos Drummond de Andrade. Em Freitas Filho, tem-se inicialmente uma memória pessoal de influência, mas com a qual a subjetividade do outro se mescla e amplia o fato isolado como força de representação em um contínuo de experiências dentro de um sistema literário.

Essa retórica do romantismo nesse tipo de literatura, como assinalou Paul de Man (2008), parte de um princípio de coerência histórica para superação ética dessa própria história, aquela superação que engloba o superado e também o redime. Carlos Drummond de Andrade e Armando Freitas Filho são fortes exemplos na poesia brasileira moderna e contemporânea, ao lado de outros que também seriam profícuos para a presente proposta de leitura, tais como Joaquim Cardozo, Pedro Nava, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto, Sebastião Uchoa Leite, Manoel de Barros, entre outros. Todos eles complementam-se, assim como Drummond e Freitas Filho, de diversas maneiras entre as diversas modalidades das escritas poéticas da memória. Porém, nós aqui realçamos os casos de Carlos Drummond de Andrade e Armando Freitas Filho para priorizar um recorte viável para as limitações do presente estudo, e também dado o aberto e profundo diálogo que a obra do segundo estabelece com a do primeiro, como mostrado no caso da reflexão sobre o “menino antigo”.

Por essa relação de continuidade, ao serem inseridas nos espaços da memória subjetiva ontológica, as duas poéticas oferecem profícuo terreno para reaver o conhecimento existencial construído eticamente pela ficção literária. Pois, como já bem situou Antonio Candido sobre as inter-relações das escritas poéticas da memória:

Isto mostra que, apesar das diferenças, tem um substrato comum, que permite lê-los reversivelmente como recordação ou como invenção, como documento de memória ou como obra criativa, numa espécie de dupla leitura, ou leitura ‘de dupla entrada’, *cuja força, todavia, provém de ser ela simultânea, não alternativa* (CANDIDO, 1989, p. 54, grifo nosso).

Assim, além de Antonio Candido, que situa a função social da literatura memorialista em um sistema literário, Jean-Luc Nancy reforça tal proposta de leitura ao afirmar que “o poema extrai o acesso de uma antiguidade imemorial, que nada deve à reminiscência de uma idealidade, mas é a exata existência atual do infinito, o seu retorno eterno” (NANCY, 2005, p. 17).

Concluindo, o presente capítulo propôs debate teórico basilar sobre condições e funções da memória subjetiva na literatura brasileira moderna e contemporânea. O que obtemos como resultado é a possibilidade de revisão dos conceitos de tempo, ficção e

realidade, e de memória subjetiva enquanto elemento de coerência ontológica para as obras literárias autobiográficas frente à era fragmentária da modernidade. O saber que se formula na própria reformulação desse ser poético, e se conjuga entrelaçado em diversos locais da memória, indo do subjetivo ao cultural, possibilita a revelação de tentativas de reformulação histórica desse conhecimento ontológico. Uma leitura que visa associar história, cultura, visão política e filosófica em contexto de expansão do conhecimento subjetivo por meio da ficção certamente está conceituada no cerne de uma reformulação cultural de identidade e alteridade, como também de marginalidade, pois interfere tanto em contextos históricos – por exemplo, a Proclamação da República –, políticos-culturais – como a nostalgia dos lenços vermelhos frente à resignação dos homens liberais e conservadores diante da Proclamação da República –, e também filosóficos – abrindo espaço de reflexão sobre gestos da existência humana a partir de um local entretempos que age sobre o *continuum* da História documental puramente cronológica.

Tais verdades reveladas por estas poéticas da memória fornecem uma base de conceituação existencialista para a poesia, tal como revela o ato de se separar ou inserir a infância na maturidade do ser da linguagem como princípio reflexivo. Em geral, esse cenário mostra-se imprescindível para a compreensão da verticalização das funções do conhecimento literário a partir da modernidade. Se lido em uma perspectiva não de simples superação empírica, mas de revisões e interferências do presente-a-se-fazer frente ao presente realizado, e também na relação de pensamento, seja poético, histórico, político ou filosófico, este método de leitura revela, como uma totalidade entretempos, o saber cultural ontológico representado de forma ética por poéticas da memória.

### 3 MEMÓRIA SUBJETIVA, IRONIA E AMBIGUIDADE COMO FABULAÇÃO DE UM ESPAÇO DA VERDADE NA POESIA AUTOBIOGRÁFICA

Pulo de dois pés juntos  
para dentro de você, de mim.  
(FREITAS FILHO, 2003, p. 35).

O presente capítulo propõe uma análise histórico-cultural da ironia e da ambiguidade, presente no espaço biográfico das obras de Carlos Drummond de Andrade e Armando Freitas Filho, tomadas em hipótese como marca do não-dito da poesia memorialista brasileira. O intuito é mostrar que, a partir de uma semântica cultural constituída por locais da memória subjetiva a partir de uma sintaxe fragmentada, são possíveis leituras de dupla entrada, como recordação ou testemunho, fato histórico ou criação, e que repercutem em uma condição existencialista de princípios de reflexão e questionamento do mundo moderno em seu vir-a-ser.

Ambos os poetas possuem uma trilogia autobiográfica presente especificamente na maturidade das obras. Considerando este recorte como o momento auge de expressão poética de ambos, analisaremos alguns poemas aleatórios das duas trilogias para mostrar que a linguagem memorialista em versos funciona em sentido de intersubjetividade poética. A proposição de leitura é que, por meio de uma interpretação simultânea, se abre um espaço de verdade da poesia, que é uma verdade existencial, histórica e cultural.

Neste sentido, segundo o crítico João Alexandre Barbosa, tanto a ironia quanto a ambiguidade poética da memória:

[...] sugerem a possibilidade de a poesia ser lida como nomeação múltipla da realidade, sem que se refira, como Drummond adverte, à eficácia ou qualidade daquela nomeação. Mesmo porque somente a leitura individualizada de cada poema poderá decidir a respeito (BARBOSA, 2002, p. 60).

### 3.1 Intratexto

Visamos estabelecer uma análise linguística dos poemas selecionados das trilogias *Boitempo I & A falta que ama* (1968), *Menino antigo: Boitempo II* (1973), e *Esquecer para lembrar: Boitempo III* (1979), de Drummond; e de *Lar*, (2009), *Dever* (2013) e *Rol* (2016), de Freitas Filho, buscando exemplificar que a distorção semântica pela sintaxe fragmentada, num caso e noutra, agindo por meio da ironia e da ambiguidade sobre a memória subjetiva, causa um efeito de variação de sentidos do léxico do poema, mas que a finalidade ética segue os mesmos princípios e fins. A interpretação teórica, que visa o fenômeno ou essência da poesia de maneira ontológica, relaciona conhecimento de mundo (História, política, filosofia) na tentativa de interpretação de uma relação moderna de poesia, a se dar na conjugação de sentidos entre forma e conteúdo.

A base conceitual de interpretações centraliza-se na obra *L'enonciation de la subjectivité dans le langage*, de Catherine Kerbrat Orecchioni (1980), assim como na fenomenologia ontológica da linguagem e na História Cultural, e nas aberturas epistemológicas do espaço biográfico moderno-contemporâneo, como em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), de Leonor Arfuch. Segue-se esta linha epistemológica no amparo de se compreender a ironia e a ambiguidade como características ontológicas da subjetividade na construção literária memorialista.

A análise será dividida em três fatores considerados fundamentais para uma interpretação lógico-linguística de uma poética da memória: 1) semântica; 2) sintaxe; e 3) a forma visual ou paradigmática dos poemas.

#### 3.1.1. Elementos primários: o caso de ambiguidade na semântica

Situando-se a partir de estudos de Austin (1970), Catherine Kerbrat-Orecchioni afirma que as possibilidades modernas de enunciados da subjetividade na linguagem podem trazer conotações como “*actions physiques non en terme d’acte physique minimum, mais en termes un nombre plus ou moins grand, toujours extensible, de ce qu’on peut appeler les conséquences naturelles de l’acte*”<sup>17</sup> (ORECCHIONI, 1980, p. 147).

---

<sup>17</sup> “Ações físicas não em termos de ato físico mínimo, mas de um número mais ou menos grande, sempre extensivo, do que podemos chamar de as consequências naturais do ato” (Tradução nossa).

Isto quer dizer, no caso da poesia, que, se compreendido o ato como leitura, e as consequências físicas enquanto a diversidade de significação da linguagem poética, ou seja, se compreendida a autobiografia poética como matéria viva da memória intersubjetiva que apresenta novas significações em cada novo processo de leitura, tais enunciados da subjetividade devem ser interpretados como componente cultural do existido na História, como estabelece Leonor Arfuch na obra *O espaço biográfico* (2010):

Foi precisamente a aposta ética [...], levada a um grau máximo no registro biográfico, que permitiu encontrar um nexo inteligível para dar conta da positividade que assume, na reflexão contemporânea, a pluralidade das narrativas, enquanto possibilidade de afirmação de *vozes outras*, que abrem espaços novos para o social, para a busca de valores compartilhados e de novos sentidos de comunidade e democracia. [...] Assim, o espaço biográfico, tal como o concebemos, não somente alimentará “o mito do eu” como exaltação narcisista ou voyeurismo [...], mas operará, prioritariamente, como ordem narrativa e orientação ética nessa modelização de hábitos, costumes, sentimentos e práticas, que é constitutiva da ordem social (ARFUCH, 2010, p. 31-32).

Assim, sob a ótica histórico-cultural da subjetividade na linguagem biográfica, a semântica do poema possibilita arrecadar uma ação “física mínima” de conjugação de conhecimentos extra-literários nas estruturas sintáticas da linguagem.

Para comprovar este processo poético, em hipótese existente no Brasil do modernismo à contemporaneidade literária, apresentaremos uma sequência de análise lógico-linguística de alguns poemas das trilogias poéticas de Drummond e de Freitas Filho, a partir do qual pode se revelar sentidos não somente de memória subjetiva, como nas autobiografias tradicionais, mas de releitura histórica do conteúdo semântico do poema.

O primeiro poema a ser considerado, “Justificação”, abre a seção do livro *Boitempo II: Menino antigo*, intitulada “Pretérito mais que perfeito”:



## JUSTIFICAÇÃO

Não é fácil nascer de novo.  
Estou nascendo em Vila Nova da Rainha,  
cresço no rasto dos primeiros exploradores,  
com esta capela por cima, esta mina por baixo.  
Os liberais me empurram para frente,  
os conservadores me dão um tranco,  
se é que todos não me atrapalham.  
E as alianças de família,  
o monsenhor, a Câmara, os seleiros,  
os bezerros mugindo no clariscuro, a bota,  
o chão vendido, o laço, a louça azul chinesa,  
o leite das crioulas escorrendo no terreiro,  
a procissão de fatos repassando, calcando  
minha barriga retardatária,  
as escrituras da consciência, o pilão  
de pilar lembranças. Não é fácil  
nascer e aguentar as consequências  
vindas de muito longe preparadas  
em caixote de ferro e letra grande.  
Nascer de novo? Tudo foi previsto  
e proibido  
no Antigo Testamento do Brasil.  
(ANDRADE, [1973] 1978, p. 7).

Selecionamos quatro pontos de análise lógico-linguística, das partes ao todo do poema:

1) A enunciação primeira ocorrida no título se auto justifica, pois é um substantivo afirmativo desta condição: “Justificação”.

2) Como se trata de um processo literário da memória subjetiva, no início do poema (“Não é fácil nascer de novo”) a sentença opinativa enquadra semanticamente o renascer de um eu autobiográfico, que fala de si. Mas, em seu diferencial moderno, este eu só se constitui reflexivamente, enquanto relacionado geograficamente com um povo, com uma cultura e um marco histórico, como no sentido sobreposto que se dá nos versos seguintes: “Estou nascendo em Vila Nova da Rainha”.

Trata-se de um renascer fruto de uma memória subjetiva, um renascer de consciência histórica, que por sua vez é alocada como intersubjetividade de conhecimentos culturais, do enunciado do título atuando sobre o conhecimento conjugado de um eu ao outro leitor.

3) Assim, em via direta de expressão, os substantivos que compõem o centro da articulação linguística do poema concebem um enredo lexical que pode remontar, como já situado anteriormente em contexto de História do Brasil, à formação institucional do país no

período de colonização, como já se nota no nome próprio “Vila Nova da Rainha”, que é a designação portuguesa de uma região urbana criada no primeiro reinado no Brasil<sup>18</sup>.

Neste mesmo sentido, há vários outros substantivos propiciadores desta relação histórico-cultural:

- “primeiros exploradores”, “capelas”: relativos semanticamente à indução religiosa realizada no Brasil-colônia, principalmente por parte da Companhia dos Jesuítas, como assinala Antonio Candido, em *Literatura e sociedade*: “Aquela foi a grande diretriz ideológica, justificando a conquista, a catequese, a defesa contra o estrangeiro, a própria cultura intelectual. Era ideia e princípio político, era forma de vida e padrão administrativo; não espanta que fosse, igualmente, princípio estético e filosófico” (CANDIDO, 1975, p. 92).

- “minas”: substantivo indeterminado relativo à reserva de ouro, prata e outros metais, que podem ser situados como designações substantivas próprias do projeto de descoberta dos portugueses e outros povos europeus que vieram ao Brasil. Mas, neste processo, como assinala Darcy Ribeiro, “era o brasileiro que surgia, construído com tijolos dessas matrizes à medida que elas iam sendo desfeitas” (RIBEIRO, ([1995] 2006, p. 27);

- “liberais”, “conservadores”: duas adjetivações relativas às formas de conduta política que o Brasil das primeiras constituintes herdou de Portugal e da Europa por meio do processo de colonização, e que Sérgio Buarque de Hollanda vai definir como “a reflexão sobre a realidade social [que] foi marcada [...] pelo senso dos contrastes e mesmo dos contrários, [e que] mostra-nos uma consequência paradoxal: a renúncia à personalidade por meio da cega obediência” (HOLLANDA, [1936] 2014, p. 13 e 15).

- “alianças de família”, “monsieur”, “Câmara”, que em suma são todos condizentes em sua expressão vernácula com um contexto histórico-cultural de colonização, expressões do vernáculo e também populares, de uma forma de sociedade familiar capitalista e de suposta base religiosa católica, sem referente no dia-a-dia, e que são fruto do processo de aculturação

---

<sup>18</sup> Vila Nova da Rainha faz parte da toponímia portuguesa, sendo uma região que existe em Portugal, e também designa a primeira povoação na colônia brasileira, situada ao sul de São Salvador da Bahia. No *Tratado da Terra do Brasil* ([1576] 1980), o historiador flamengo-português Pero de Magalhães Gandavo assim descreve: “A capitania da Bahia de Todos os Santos está cem legoas de Phernambuco a altura de treze grãos. Terra del-Rei nosso Senhor, onde residem os governadores e bispo e Ouvidor geral de toda a Costa. Esta he a terra mais povoada de portugueses que há no Brasil. Tem três povoações, a principal he a Cidade do Salvador. A outra se chama Vila Velha que está junto da barra. Esta povoação foi a primeira que houve nesta Capitania: depois Thomé de Souza, sendo governador, edificou esta Cidade do Salvador mais adiante meia legoa ao longo da Bahia por ser lugar mais conveniente e proveitoso para os moradores da terra” (GANDAVO, [1976] 1980, p. 29, grafia original).

colonial do Brasil até meados do século XIX, como mostra a obra de Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*. Aliás, é de Gilberto Freyre que as historiadoras Lilia Schwarcz e Heloisa Starling vão se apropriar, afirmando que “Gilberto Freyre definiria de maneira literária esse tipo de formação [como] ‘acomodatícia’” (SCHWARCZ, STARLING, 2015, P. 55).

4) Portanto, a partir das suas partes, enquanto macroestrutura formada por significações diversas, o poema é elaborado semanticamente por um léxico referenciado na concepção portuguesa e europeia colonialista.

A partir dessa lógica de análise, destacamos novamente a obra *Brasil: uma biografia* (2015), de Lilia Schwarcz e Heloisa Starling, que na linha revisionista da História cultural sobre a História tradicional, segue o intuito de desconstruir essa narrativa de formação do Brasil segundo o vernáculo português, alocando como em uma autobiografia de identidade cultural-nacional os demais elementos deixados à margem pela História tradicional, que são os relatos, textos literários, pinturas, entre outros feitos culturais, por meio dos quais é possível se completar uma narrativa mais aberta, mais completa, ou em contexto de busca por uma verdade da formação da nação segundo o ponto de vista histórico-cultural.

Dessa forma, relendo o poema, em uma primeira interpretação dos índices semânticos, é possível aferir uma linguagem irônica já no título, pois irá se autojustificar por ser composta por vocabulários gerados em um processo de aculturação, de cultura passada por força ou indução cultural ao longo da História, e não por expressões da verdade de uma cultura. E o conceito de aculturação não é aqui utilizado como “tradução”, segundo proposto por Alfredo Bosi (1999) sobre as literaturas brasileiras seiscentistas, mas como ironia para revelar uma indução de conhecimentos que provinha apenas de um humanismo incompleto, gerado entre o interesse imperialista dos Reinos ibéricos e outros relacionados, impulsionados, por sua vez, por forças institucionais colonizadoras do povo nativo e cativo, como a Companhia Jesuíta.

Com relação a este argumento, vale situar o debate de Pero de Magalhães Gandavo, com sua *História da província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos de Brasil* (1576), que defendia o nome de Província de Santa Cruz frente ao nome comercial Brasil, designado pelo pau-brasil. Mas, tendo sido escrita pouco antes da tomada de Portugal pelos Filipes de Espanha, preteriu-se o nome Brasil pelo que ele realmente tinha a oferecer ao “velho mundo” europeu, isto é, seguiu-se a força imagística de um nome condizente com um mercado próspero de bens primários, suplantando assim a ideologia inaugural dessa empreitada

colonizadora, que era a insígnia católica trazida nas velas das naus portuguesas. Mas, quando Portugal retoma seu território, já no século XVII, vai se aproveitar totalmente desta guinada colonial de sua principal colônia.

Essa afirmativa de dubiedade, ou de ambiguidade no processo de nomeação e colonização do Brasil vem confirmada no pensamento de Gilberto Freyre, na obra *Casa grande & senzala* (1930), que afirma uma “plasticidade social, maior no português que em qualquer outro colonizador europeu” (FREYRE, [1930] 2004, p. 265). Por outro lado, no livro *Raízes do Brasil* (1936), do historiador Sérgio Buarque de Hollanda, também se afirma que “esse tipo humano ignora as fronteiras”, especificando que “no mundo tudo se apresenta a ela em generosa amplitude e, onde quer que se erija um obstáculo a seus propósitos ambiciosos, sabe transformar esse obstáculo em trampolim. Vive dos espaços ilimitados, dos projetos vastos, dos horizontes distantes” (DE HOLLANDA, [1936] 2014, p. 50).

Por esta via de “herança colonial”, na obra *O povo brasileiro* (1950), o antropólogo Darcy Ribeiro situa que:

Os índios perceberam a chegada do europeu como um acontecimento espantoso, só assimilável em sua visão mítica do mundo. Seriam gente de seu deus sol, o criador – Maíra –, que vinha milagrosamente sobre as ondas do mar grosso. Não havia como interpretar seus desígnios, tanto podiam ser ferozes como pacíficos, espoliadores ou doadores (RIBEIRO, [1950] 2006, p. 38).

A condição colonial plástica e singular do caso brasileiro, ambígua entre o bem e o mal, entre o bom e o ruim, dá base a uma condição quase oculta da história nacional, que precisa ser revista, e que, enquanto revisão das convenções e construção de novos conhecimentos, forma o *lócus* histórico cultural de uma poética da memória. Por isso, mais que uma “retórica do Romantismo” (DE MAN, 2008), apresenta-se nestas autobiografias, por meio da subjetividade memorialista, a retórica da colonização de povos e a formação de um novo povo, ainda não nomeado de fato.

Por conseguinte, ao ser analisado por meio do trato com a memória subjetiva tornada reflexão da linguagem, ou seja, por meio de um conhecimento extra vernacular inserido na

leitura com base em um conhecimento posto em questão (*doxa*) ao longo do poema, os sentidos semânticos são questionados pela própria ação da subjetividade atuando como efeito memorialista de sentido no conjunto do poema: memória de leitura que torna presente o título nos versos e vice-versa, e a memória histórica posta em questão apenas a partir do que se diz, mas alcançando o não-dito histórico-cultural.

Este direcionamento de sentido se confirma no questionamento final dos versos 20 em diante, na conclusão narrativa irônica do poema: “Nascer de novo? Tudo foi previsto/ e proibido/ no Antigo Testamento do Brasil”.

A forma de enunciação da subjetividade na linguagem poética pode nos dizer, nos sentidos de suas estruturas fragmentadas e ambíguas, que o poema memorialista pode significar além do que se narrou “oficialmente” a respeito da formação do Brasil enquanto nação, além do que narra a História tradicional. Por isso, a linguagem poética pode também significar além de sua estrutura narrativa autobiográfica, e também para além de sua própria “conclusão” semântica. Esse “significar além” começa na própria disposição ambígua da linguagem enquanto expressão ironizada.

Edward Lopes salienta que os sentidos vernáculos dados *a priori* podem ser ambíguos em leitura linguística dada na totalidade do campo semântico do poema, e ele cita Saussure para embasar essa disposição de análise: “Não se deve abandonar o princípio de que o valor de uma forma reside inteiramente no texto onde a tomamos, quer dizer, no conjunto das circunstâncias morfológicas, fonéticas, ortográficas, que a rodeiam e a esclarecem” (SAUSSURE *apud* LOPES, 1997, p. 114).

Assim, o último terceto justifica esta interpretação da ironia agindo como duplo sentido sobre o conteúdo, trazendo este recurso literário como vetor de sentidos, uma condição subjetiva primária na obra de Drummond, que é propiciadora de dupla entrada de leitura nas expressões subjetivas da memória – característica averiguada ao longo de mais de setenta anos de crítica literária, de Alphonsus de Guimaraes (1952) a Alcides Villaça (2006). Pela estrutura semântica revertida, os substantivos relacionados lexicalmente podem guiar a interpretação para um quadro de memória de subjetivações indevidas – nesse caso, uma memória que se aloca de fora para dentro da linguagem, assim como de fora para dentro na formação da identidade de um povo, interferindo diretamente na compreensão deste novo mundo que se forma.

Trata-se de uma interpretação possível porque a obra de Drummond é declaradamente pautada no projeto modernista de reformulação da identidade nacional e da revisão da disposição poética da linguagem com este fim. Na correspondência trocada com Mário de Andrade – ícone central do modernismo paulista, e mentor do poeta mineiro nos primórdios de suas publicações –, Drummond afirma que “nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. E nos dá felicidade” (ANDRADE, 1988, p. 15). E não sendo somente a causa social o intuito da poética da memória, no quesito literário o poeta salientava a Mário como ainda não se compreendia nos primórdios do Modernismo: “a miserável condição de nossa Literatura, sem fundo histórico, sem tradição viva” (ANDRADE, 1988, p. 106).

Por isso, a alma, o fundo histórico, é também valorização conjunta ao questionamento das tradições. No longo diálogo que travou com Mário, Drummond salientava que “aprendendo a sentir *brasileiro*, você já começou a *escrever* brasileiro. [Mas] aqui eu o previno de que não vou com essa história de arte pragmática; penso, porém, que podem coexistir num poema a preocupação estética e social” (ANDRADE, 1988, p. 106).

A partir deste ponto, na afirmativa interpretativa entre a estética e a ética, circunscrevemos uma construção poética memorialista forjada em princípio de existir como uma memória de conhecimentos histórico-culturais da Literatura moderna, no sentido de coexistir, possibilitando a interferência da subjetividade no mundo objetivado como um espaço de questionamento das verdades absolutas e abertura de novas verdades.

Segundo o exemplo de análise e interpretação acima, a linguagem não se realiza enquanto Literatura (centro gerador de conhecimento em determinado sistema literário) somente a partir dos fatos documentais, ditos “oficiais,” e que, segundo nos mostra o trabalho de desvelamento histórico de Lilian Schwarcz e Heloisa Starling, em *Brasil: uma biografia* (2015), são imputados a *posteriori* para fins de uma pseudo-compreensão da formação cultural brasileira, como no caso, de uma nação colonizada que somente se revela em verdade na Literatura. Pode-se afirmar que não se convencionou, neste caso de poesia memorialista, a Literatura enquanto simples representação, mas uma linguagem inovadora, própria de uma poética da memória, que tem por essência revelar o ser cultural que a formara ao longo da História.

A conduta de elementos linguísticos, então, pede uma revisão do enredo semântico apresentado em primeira leitura, seguindo a lógica ambígua da expressão “Antigo Testamento do Brasil”. Pois se, por um lado, é uma poética que é plena de sentidos, e assim qualifica o todo como formador da parte, ou seja, os vários momentos da história como frutos de um processo maior de História de uma nação em formação, por outro lado, no caso da História da linguagem e da cultura ocidental dada na formação nacional do Brasil, esta forma de expressão seleciona no campo adjetivo uma dessas maneiras herdadas do Ocidente como “antiga”, e que tanto pode ser inválida como distante, a depender do caminho de leitura.

Em uma concepção moderno-contemporânea do existir e do existido segundo a Literatura, as partes não podem sobrepor-se umas às outras, mesmo as mais recentes sobre as mais antigas. Mas o todo, que é o resultado de conhecimentos que se gera constantemente nos diversos processos de leitura, isto é, sua verdade, seu devir, ou o conhecimento aberto de um povo implicado ambigualmente por meio da ironia e do não-dito, pode se sobrepor a alguma parte não integrada na verdade desse todo. Enquanto forma de conhecimento, o *logos* (a lógica) do poema de *Boitempo* é guiado por interferências sutis da memória subjetiva agindo diretamente nas estruturas fragmentadas da disposição da linguagem no poema.

Seguindo o mesmo princípio de leitura em um poema da trilogia autobiográfica de Armando Freitas Filho, lê-se a função memorialista de uma poética que funciona segundo a ambiguidade intersubjetiva:

#### DE UM SONHO

A areia retida nas mãos em concha  
vaza, e inicia a ampulheta  
preenchendo as fôrmas das letras  
e de algumas figuras:  
a do A surge consistente  
seguida do molde do rosto de uma criança  
dentro da bacia oval e úmida que as mãos  
escavaram, à beira da baía de igual formato  
no intervalo de uma onda mais forte e outra.  
O avanço do mar acaba apagando  
a construção na praia, mas a memória  
a reescreve com o mesmo espírito, método  
e redundância, nas linhas da maré.  
(FREITAS FILHO, 2013, p. 9).

Em sutil expressão poética – como uma estratégia singular dentro de um mesmo fenômeno poético – o título do poema, que se refere a um sonho, fornece simultaneidade de

sentidos semânticos a partir da preposição “de”, levando a um mesmo resultado de ambiguidade como causado na obra de Drummond.

A expressão “de um sonho”, iniciada por uma preposição de continuidade de sentença, pode ser tanto relativa a algo que compõe o sonho, quanto ao sonho em si, e também à experiência, ou sensação causada pelo sonho. Não se sabe ao certo; o leitor não sabe o que vem antes da expressão “de um sonho”. A sintaxe fragmentada já no início do poema, ou o poema iniciando-se a partir do não dito, causa esta possibilidade de impossibilidade interpretativa pela ambiguidade da expressão.

Na simultaneidade entre subjetividade e fato histórico, vemos do verso quinto ao nono a relação ambígua entre a autobiografia e a História. Se a autobiografia poética retoma a infância, é para dizer um mundo e revelar outro. Sobre este sonho na praia, como a memória de uma infância, surgem “algumas figuras”: “a do A”, que “surge consistente”, é a primeira letra do alfabeto. Também é a primeira letra do nome do poeta (Armando). Em seguida surge “o molde do rosto de uma criança”. Mas quem seria ela? Não se diz, pois se trata de um molde. Ou seja, pode ser qualquer criança. E é uma criança que se olha numa “bacia oval e úmida que as mãos/ escavaram, à beira da baía de igual formato”.

Assim, o poema é composto pela memória subjetiva de uma criança que se olha numa bacia artificial de areia, feita na praia, e que está cheia de água, refletindo, assim, alguém que se olha no espelho, como um autobiografado. Mas, por outro lado, esse eu que se reconhece na imagem refletida, também se reconhece na história, nesta baía que, como a primeira letra do alfabeto, foi a primeira instância física, a primeira referência geográfica da “descoberta” do Brasil pelos portugueses. Pode ser tanto a Bahia de Todos os Santos – a primeira grande povoação portuguesa no Brasil, como a Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, cidade do poeta Freitas Filho, e que foi também a primeira estância física de outro momento da história colonial, com a vinda da família real ao Brasil. Logo, temos uma memória autobiográfica que se compõe entretempos na História, e também remete ao porvir, como no caso, à futura cidade do Rio de Janeiro, a partir do qual o poeta fala, já nos séculos XX e XXI.

Simultaneamente, no fundo filosófico, nesta construção ambígua, além da memória subjetiva e histórica, é o esquecimento que se destaca. Pois todo o ato, seja de recordação ou simbólico, de escavar e se olhar no reflexo, acontece na beira-mar, “no intervalo de uma onda mais forte e outra”. Portanto, entre uma reminiscência construída e um fato histórico



recordado, ambos são apagados com “o avanço do mar”, com o esquecimento da constituição empírica da memória dos homens. Na relação simbólica, as recordações e memórias são apagadas com o avanço do tempo sobre o existido. “Mas a memória”, e neste verso a expressão é pausada pela sintaxe fragmentada, quer dizer, a memória poética, delinea-se em um ato de resistência, da memória subjetiva que escreve a memória coletiva “com o mesmo espírito, método/ e redundância”.

Dessa forma, a variedade das experiências que podem incidir sobre o poema é variável, desde a motivação dos versos (como no título iniciado pelo não-dito). Por isso há um “radical de alteridade” na própria linguagem, na expressão de Paul de Man (2008). Como radical de alteridade compreendemos a linguagem que traz em si as possibilidades da identidade na diferença, do outro no eu, e por isso da alteridade e da empatia conjugadas em um gesto de *ipseidade*, que quer dizer, um ato de conhecimento no encontro do sujeito leitor – sujeito à criatividade do poeta – com a linguagem também a ele sujeita, que é sujeita ao mundo cultural e ao conhecimento histórico de cada um que lê.

Em perspectiva adjacente, a expressão “o avanço do mar/ acaba apagando a construção na praia”, se analisada a partir da sonoridade do primeiro verso (“van-mar”, como se fosse o movimento da onda que se quebra na praia) pode implicar essa estrutura comparativa a partir da noção do mundo físico que se dissolve em si, como no conceito de “realidade líquida”, de Zygmunt Bauman (2001). No entanto, reconsiderando a ligação autobiográfica com a vida do poeta (que, no caso de Freitas Filho, vive no Rio de Janeiro, uma cidade beira-mar, mas que é também referente histórico no Brasil), pode-se fechar a ambiguidade dos versos analisados em relação filosófica de conflito entre o tempo cronológico ininterrupto e o tempo da subjetividade humana (*Kairós*), que se faz como resistência ao tempo que passa por meio da reflexão.

Na lógica moderna de linguagem poética, de um lado a ambiguidade relativiza, em um mesmo acontecimento, o fator inicial (quem sonha e é parte deste sonho), o ato (o sonhar) e também seu devir (o sonho como existido em memória subjetiva: como experiência ou sensação do conhecimento transmitido). Assim, por meio da sonoridade, ou melopeia em termos de Ezra Pound ([1934] 1997), há uma imagem híbrida – entre matéria, som e sentido – do que é o mundo físico na relação com a matéria do poema, do mundo físico conhecido com o conhecimento deste mesmo mundo que o transcende à aparência. Trata-se da definição de um mundo físico relativamente contínuo (como na História tradicional e na concepção a partir

do tempo cronológico), mas não perene em sua própria concepção de existido na cultura, pois se desmancha e se refaz, por meio da Literatura, em vários processos e procedimentos de leitura.

Nesta relação de dissolução das estruturas supostamente fixas, o verso seguinte pode complementar esta ambiguidade: “mas a memória/ a reescreve com o mesmo espírito, método/ e redundância, nas linhas da maré”. Segundo os avanços teóricos sobre as Literaturas memorialistas, as que seguem o gesto precursor das *Confissões* de Rousseau, levando em conta a linguagem poética como portadora de plenos sentidos, é preciso observar atentamente a expressão, retirando, como nesses casos, da ironia e da ambiguidade, sentidos mais amplos de expressão da memória subjetiva.

Antonio Candido (1989) já assinalou esta possibilidade de uma “simultaneidade” da expressão em poéticas da memória. Faltou em Candido, por questão de diferença de abordagem e elementos analisados, visto que no presente estudo se enfoca especificamente no espaço biográfico em ambas as obras, apontar esta simultaneidade mais diretamente ligada à memória subjetiva trabalhada na disposição poemática da linguagem. Neste caso de autobiografias em versos, que tendem ao biográfico sem exatamente constituí-lo, não se trata de simples memória de recordação, como em autobiografias tradicionais, mas de uma atual concepção da memória cultural ontológica, essa que constitui o ser, ou a alma de uma nação por meio dos eus da Literatura.

Na expressão-síntese de Alfredo Bosi, “a atividade poética, enquanto linguagem, pressupõe a diferença” (Alfredo Bosi, 1977, p. 23). E concluindo este tópico, como definido por Mikel Dufrenne:

O poetizável, com efeito, é o que, num mundo poético, pela virtude da linguagem poética, se presta a ser ilimitado. E isto nos introduz um novo aspecto da expressividade. A expressão é de algum modo a presença sensível do significado no significante, enquanto o signo desperta em nós um sentimento análogo ao suscitado pelo objeto. Mas é também o poder que tem o significante de estender ao significado as dimensões de um mundo (DUFRENNE, 1969, p. 94).

### 3.1.2. Elementos primários: sintaxe fragmentada e o elo lógico-subjetivo da ambiguidade poética.

Neste tópico analisaremos ao menos um poema de cada livro que compõe as duas trilogias autobiográficas, seguindo a hipótese de semelhança ético-estética entre ambas as obras. Isto quer dizer, que na hipótese aqui seguida, a trilogia *Boitempo* representa o exemplo inaugural de um caminho de ficção sem precedentes, e que se estende à contemporaneidade no Brasil.

Assim, como no poema de Drummond anteriormente analisado, no poema a seguir há uma significação dupla no título, mas a se dar somente após a leitura dos versos. Quer dizer que a ambiguidade da sintaxe fragmentada provoca efeitos de sentidos a partir da subjetividade incompleta da semântica, como lemos no poema “Cautela”, de *Boitempo & a falta que ama*:

#### CAUTELA

Hora de abrir a sessão da Câmara.  
O presidente não aparece.  
O presidente está impedido.  
O presidente está preso  
em casa. Monta guarda  
junto ao quarto repleto de ouro em pó.

Pode a campainha tilintar,  
o sino do Rosário bater e rebater,  
o Senado da Câmara implorar  
protestar  
destituir o faltoso.

O presidente tesoureiro do ouro em pó  
tributo do povo à regência trina  
vê lá se vai abrir a sessão.  
Presida quem quiser,  
Que esse ouro aqui ladrão nenhum virá roubar.  
(ANDRADE, [1968] 1973, p. 11).

O título é um substantivo indefinido, “Cautela”. No vernáculo quer dizer cuidado para evitar um mau resultado, ou precaução. E também pode ser um “documento ou título provisório que representa ações ou debêntures” (KURY, 2010, p. 194).

A partir desta primeira base de significações, os três primeiros versos apresentam um enredo advindo do cenário cultural da política brasileira. Em seguida, dos versos 4 a 6, a fragmentação da sintaxe irá causar uma pausa da expressão, proporcionando ironia nas primeiras expressões. Veja: a ação de estar preso não se completa no quarto verso, mas no quinto verso, após pausa, estando o presidente preso “em casa”. Ocorre da mesma forma nos versos seguintes, em que a ação aparentemente serviçal de montar guarda é ironizada segundo a sintaxe, pois o ato público de montar guarda é realizado no quarto, em ambiente particular. E na revelação de sentido, na ironia de quebra da expressão, o quarto particular do indivíduo encontra-se abarrotado de ouro em pó, o mesmo ouro que é tributo do povo.

Há assim um quadro de semelhanças de condutas com toda a história não-narrada da política brasileira, do Império à atualidade, marcada por trapagens, usura e impostos abusivos sobre a população. Hodiernamente reflete a cultura explicitada da política brasileira totalmente calcada na desfaçatez com o outro. Dessa forma, a autobiografia poética fala de si para falar do outro, e de outro certamente incômodo que existe oculto, mas sempre entre nós, o outro antiético que compõe as sociedades e a cultura, e que existe em cada indivíduo. O eu não existe, nesse caso, se não houver o outro, o nós. Modernamente o eu perde sua instância de referência direta na poesia moderna. Assim como no poema, basta observar que se identifica esse outro na cultura ao longo da História. Então o eu tentar mostrar esse outro que há em nós.

Em suma, a ambiguidade causada pela sintaxe, agindo como propiciadora de um espaço de reflexão sobre o léxico do conteúdo, apresenta uma cena pública, da política brasileira, mas narrada como memória subjetiva ironizada. O título tem sentido denotado entre o enredo, a narrativa e o efeito da ironia no narrar pausado do poema. Assim, a cautela do título pode ser um aviso ao leitor, para ler o enredo do poema e refletir sobre o conteúdo narrado com ironia. Ademais, a ironia cabe porque cautela é também termo típico da falácia política brasileira, que diz agir com cautela ao administrar o bem público, mas a cautela é somente empregada para o interesse particular. Portanto, quebram-se no poema as fronteiras entre público e privado por meio da disposição do poema (estética) condicionando o conteúdo eticamente.

A relação ética aqui estabelecida é entre o ser da linguagem e a verdade das coisas, que no caso da História brasileira, deve ser revista além dos conteúdos delimitados pelos documentos oficiais, pela História tradicional. A desfaçatez pode estar presente nos incógnitos

nomes de Marechais e senhores de terra que presidiram o país, e que hoje formam a toponímia brasileira de rodovias, ruas e praças públicas. No poema se pede reflexão entre forma e conteúdo, e no conhecimento cultural da História ali relacionado pede-se reflexão entre atos oficiais narrados e consequências históricas que confirmam ou negam tais atos oficialmente narrados, como é o discurso público dos políticos e o resultado do atraso social, tecnológico, político, educacional e muitos outros na composição do Brasil enquanto nação.

No poema “Cautela”, o cenário público imbricado no eu ficcional da memória, esta memória de um velho sendo revista por um “menino antigo”, mostra uma realidade de larápios dizendo-se vítimas. Se o ouro no quarto é um tributo do povo à regência trina, como poderia o presidente da Câmara montar guarda com o ouro público em seu ambiente particular, defendendo-o de algum “ladrão”? Há uma inversão judicativa. O ladrão já em posse do bem defende-se do outro nomeando por sua própria condição existente. Mas o fato é que o presidente da Câmara é o ladrão. A ironia do poema está em mostrar essa inversão judicativa como uma memória que é simultaneamente subjetiva e pública, equacionada como conhecimento sobre aqueles que não possuem medida entre discurso e ato, ou seja, sobre o político brasileiro de maneira geral. Dessa forma, o político municipal, do interior, torna-se metonímia do político estadual e federal, dos governantes em geral.

Nesse caso, como autobiografia do eu da linguagem literária, a memória subjetiva torna-se elo de coerência de um conhecimento público subjetivado pelo narrar irônico e fragmentado, atuando na ampliação de sentidos do conteúdo semântico de maneira ética. E estética simultaneamente. Por esse caminho de interpretação, então, revelam-se essências da verdade histórico-cultural, como costumes, não-ditos e pseudoverdades nacionais.

Por essa via de interpretação ética da estética da linguagem, segue-se a leitura do poema “Os grandes”, do livro *Menino Antigo: Boitempo II*:

#### OS GRANDES

E falam de negócio.  
De escrituras demandas hipotecas  
de apólices federais  
de vacas paridas  
de éguas barganhadas  
de café tipo 4 e tipo 7.

Incessantemente falam de negócio.  
Contos contos contos de réis saem das bocas

circulam pela sala em revoada,  
foram as paredes, turvam o céu claro,  
perturbando meu brinquedo de pedrinhas  
que vale muito mais.  
(ANDRADE, [1973] 1978, p. 105).

O título apresenta uma sintaxe sutilmente fragmentada, e por isso paradoxal. Assim, o poema é composto por duas estrofes. A primeira apresenta uma conversa de adultos sobre dinheiro, negócios, produtos das culturas manufatureiras e de criação de animais (escrituras, apólices, vacas, “café tipo 4 e tipo 7”). Trata-se de um enredo típico do comércio do interior de Minas Gerais – referência direta na vida do poeta, que nasceu em Itabira, no ano de 1902 –, e que são, de certa forma, coisas típicas do comércio brasileiro em geral a partir do final do século XIX. O marco histórico aqui é o da República Velha (1889 – 1930), ou República do Café com Leite, em referência direta do poder político dividido entre paulistas e mineiros e suas respectivas marcas de produção, que eram o café e o leite de vaca.

A segunda estrofe, como campo exclusivo de ação poética da ambiguidade subjetiva do “menino antigo”, é composta pela visão infantil da conversa relatada na primeira parte do poema. No penúltimo verso, na referência ao “meu brinquedo de pedrinhas”, situa-se a visão de um menino. Portanto, a subjetividade ficcional interfere no sentido semântico direto da primeira estrofe segundo um ponto de vista totalmente diverso sobre o assunto dos adultos. Nesse caso, a ambiguidade é do campo da semântica histórica e cognitiva. Pois tudo aquilo que é grande (“Os grandes”) torna-se uma revoada de palavras para a subjetivação infantil dos versos, interrompendo o que é grande (importante) para o menino, ou seja, “brinquedo de pedrinhas/ que vale muito mais” que o mundo de negócios dos adultos. Mas vale em que sentido?

Há um duplo sentido em que os grandes podem ser os homens na visão do menino, ou uma inversão de valores, como no preceito filosófico de mudar a esfinge da moeda, ou o *parakharáttein tò nómisma*<sup>19</sup>: os bens e o dinheiro são o que há de grande para os adultos,

---

<sup>19</sup> No último livro que consagra à hermenêutica do sujeito, *A coragem da verdade*, Michel Foucault divide a definição filosófica de mudar a esfinge da moeda em quatro segmentos e uma conclusão ética: 1) “A filosofia é uma preparação para a vida. Presta-se a Diógenes, por exemplo, esse aforismo segundo o qual era preciso preparar para a vida ou o *logos* ou o *brókos*. Quer dizer: ou a razão (o *logos*) que organiza a vida, ou a corda (*brókos*) com a qual você se enforca”; 2) “Essa preparação da vida [...] implica ocupar-se antes de tudo de si mesmo”; 3) “Para se ocupar de si mesmo, deve-se estudar o que é realmente útil na e para a existência. Diógenes Laércio cita estas palavras de Diógenes, o cínico. Este último “se espantava com ver os gramáticos estudar tanto os modos de Ulisses e negligenciar, eles próprios, ver os músicos afinar tão bem sua lira e esquecer a afinação da própria alma, ver os matemáticos estudar o sol e a lua e esquecer o que têm sob os pés, ver os oradores cheios de zelo pelo bem falar, mas nunca preocupados com o bem fazer”; 5) “Você precisa tornar a vida conforme os

enquanto que a simples brincadeira é o que importa para a visão infantil. O eu lírico de Drummond é nomeado de “menino antigo” desde o título do livro. E a primeira divisão do livro intitula-se “pretérito mais que perfeito”. Ironicamente, é um menino antigo reinventado pela ficção memorialista para mudar a esfinge da moeda de seu próprio tempo, deixando o que não vale para o conhecimento no pretérito inquestionável (mais que perfeito), para assim dar outro valor ao mundo a partir do humano, do co-existir aquém do interesse financeiro.

A partir de um ponto de vista que encara a vida, o simples viver como o maior bem na própria vida, tal qual o brincar de criança, com sua inocência e apreensão do simples, e não a ambição pelo dinheiro na vida adulta, o ponto de reflexão que o poema possibilita pode ser, eticamente situando, que o homem adulto só vê os bens, o dinheiro, como o lado “grande” da vida, enquanto o menino vê a felicidade real de ser e estar no mundo como o lado grande do existir, em uma simples brincadeira com pedrinhas, por exemplo. Na cultura massificada da modernidade, o homem só é grande quando possui dinheiro e patrimônio. O menino se torna grande, a ponto de poder desprezar o que é de importante para “os grandes”, quando alcança a felicidade, como no caso, por meio desse “brinquedo de pedra”.

Neste diapasão, lemos o poema “Intimação”, do livro *Esquecer para lembrar: Boitempo III*, para averiguar a ambiguidade como característica ético-estética intrínseca de uma poética da memória:

#### INTIMAÇÃO

– Você deve calar urgentemente  
as lembranças bobocas de menino.  
– Impossível. Eu conto o meu presente.  
Com volúpia voltei a ser menino.  
(ANDRADE, [1979] 1980, p. 3).

A princípio, pode-se destacar que o poema acima foi publicado em 1979, período relativo à chamada “Ditadura escancarada”, como definido no livro de Élio Gaspari, *A ditadura escancarada* (2002). Em geral, corresponde aos governos de Ernesto Geisel e João Batista Figueiredo (de 1974 a 1985), tido como o período mais sangrento e opressor da

---

preceitos que formula [...] Diógenes, o cínico, criticava as pessoas que desprezam as riquezas, mas invejam os ricos, criticava os que oferecem sacrifícios aos deuses para obter saúde, mas se entorpecem de porcarias durante esses mesmos sacrifícios [...]. É o princípio o qual é preciso “*Parakharáttein tò nómisma*” (alterar, mudar o valor da moeda [...] mas essa reavaliação só poderia ser feita pelo canal e o meio do “conhece a ti mesmo”, que substitui a moeda falsa da opinião que temos de nós mesmos, que os outros têm de você, por uma moeda verdadeira que é a do conhecimento de si (FOUCAULT, [1984] 2011, p. 209-212).

ditadura brasileira. Considerando que a obra de Drummond nasce cronologicamente após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), e vai até o período final da Ditadura no Brasil, em 1987, quando o poeta falece e deixa seu livro póstumo, *Farewell* (1989), temos uma obra produzida totalmente em período de exceções sociais. O poema acima, como exemplo, é publicado um ano após o afrouxamento do “AI-5” (1968-1978), ato institucional que amplia a agressão militar. Assim o eu lírico autobiográfico revisitado fala de um *locus* de exceção composto por várias faces, das Guerras Mundiais à Ditadura militar nacional.

Por essa ótica, não se trata exatamente de um poema, mas de um tipo de advertência no início do livro. Existe uma ambiguidade subjetiva no título e nos versos que formam um tipo de diálogo. Há dois interlocutores: o primeiro pede para que se calem “as lembranças bobocas de menino”; o segundo responde com ironia que não pode calar o menino, pois “com volúpia” voltou a *ser* menino. Aqui o verbo ser tem profundidade expressiva além do estar, que é ser no sentido de sujeito constituído como um menino, mas com as memórias de um velho. O eu lírico fala – do alto da maturidade da obra de Drummond – com a simplicidade de uma criança. Portanto, a “intimação” do poema, essa intimação de uma voz à outra, pode caracterizar também a ação de tentativa de indução cultural do adulto sobre a criança, do homem de negócios sobre o menino em formação. Mas este menino ficcional é formado após a idade madura – tanto do poeta quanto da obra –, e esta “intimação” pode ter duplo sentido, como íntima ação de questionar-se a si próprio, de haver um confronto entre o eu adulto confrontando o eu menino. É também uma íntima ação do eu lírico sobre si mesmo, como um “redôbro” da linguagem metarreflexiva para extrair da memória de si o conhecimento verdadeiro.

A cultura é o referente da alteridade que fala nesse eu, e representa para a visão do menino o duelo entre a rememoração e o esquecimento próprio à formação do sujeito: lembrar-se da vida adulta e se esquecer da inocência de menino. Mas essa é a maturidade desse ser de linguagem, que encontra sua efemeridade e seu ponto alto de expressão no ver o mundo com olhos de menino. A imagística da poética da memória em Drummond possibilita um espaço de reflexão sobre o princípio ético da vida humana na modernidade, e ultrapassa fatos históricos para definir uma sujeição ética que condiz com a concepção ontológica da vida, aquela voltada a constituição de um sujeito da verdade.

Portanto, a História deve ser revista do ponto de vista do sujeito, e não das instituições assujeitadoras. Lemos o poema seguinte segundo essa perspectiva:



## FAZENDEIROS DE CANA

Minha terra tem palmeiras?  
Não. Minha terra tem engenhocas de rapadura e cachaça  
e açúcar marrom, tiquinho, para o gasto.  
Canavial se alastra pela Serra da Onça,  
vai ao Mutum, ao Sarcundo,  
clareia Morro Escuro, Queixadas, Sete Cachoeiras.  
Capitão-do-Mato enverdece de cana madura,  
tem cheiro de parati no Bananal e no Lava,  
no Piçarrão, nas Cobras, no Toco,  
no Alegre, na Mumbaça.  
Tem rolete de cana chamando para chupar  
nas Abóboras, no Quenta-Sol, nas Botas.  
Tem cana caiana e cana crioula,  
cana-pitú, cana rajada, cana-do-governo  
e muitas outras canas e garapas,  
e bagaço para os porcos em assembleia grunhadora  
diante da moenda  
movida gravemente pela junta de bois  
de sólida tristeza e resignação.  
As fazendas misturam dor e consolo  
em caldo verde-garrafa  
e sessenta mil-réis de imposto fazendeiro.  
(ANDRADE, [1979] 1980, p. 5-6).

O campo semântico do poema circunda o ciclo da cana-de-açúcar, do século XVI ao século XVIII. Assim, como uma “retórica do Romantismo”, trata de um período histórico específico. E de um ponto de vista subjetivo, por exemplo, fala de um Brasil que produzia o açúcar, mas não o refinava, esse “açúcar marrom”. Fala também de um animal típico de quase todo o país, as “queixadas”. E nessa relação da toponímia portuguesa da colonização de Minas Gerais, pois todos esses nomes referem-se também a regiões mineiras, fala do que foi o “homem livre”, o personagem comum do “capitão do mato”, um homem a serviço do governo que tinha como função capturar os índios e negros fugitivos, tendo mais evidência a partir do século XVII, com o surgimento dos quilombos como centro de resistência para os fugitivos.

A subjetividade dá o tom irônico do enredo do poema. Em suma, descreve-se uma fazenda de engenho, típica do período colonial, que existiu também em Minas Gerais, em meio às minas de ouro e outros metais. Então se fecha esse enredo entre o conhecimento da cultura da terra, a da cana-de-açúcar e extração de bens primários, e por outro lado a cultura do homem na terra, que produz o “caldo-verde-garrafa” da garapa de cana com a finalidade apenas de lucro. Por isso que a fazenda mistura “dor e consolo”, pois é uma visão de menino, que vive nesse meio, mas não valoriza esses fins – como no poema “Os grandes”.

Por tal, como retórica do Romantismo, na alusão ao verso principal do poema canônico “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, “Minha terra tem palmeiras”, no poema memorialista de Drummond há um eu lírico que responde ironicamente ao verso referente. Porém, por ser de fundo histórico, a resposta é também um interrogar, seguido de uma resposta: “não”.

Na autobiografia da poesia, ou na memória de conhecimento suscitado pela poesia moderna, “minha terra” não tem palmeiras, tem “engenhocas de rapadura e cachaça”. A assertiva do verso, contando uma história própria, transcende a imagística das palmeiras trazida pelos românticos dos primeiros períodos de Brasil-colônia, e também das primeiras tentativas nacionalistas de poesia. Por sua vez, em Drummond a linguagem fala de outro Brasil, de um país mais autenticamente brasileiro, com sua cultura singular de produção de cana-de-açúcar, e seu povo, nascido em meio à ambiguidade de ser e estar, esquecido da história, voltado somente ao lucro.

Apresenta-se um diferencial cultural que a poesia moderna visa demarcar em seu fundo histórico, que é o da diversidade cultural manufatureira, e que se confunde com a objetivação da cultura segundo a subjetividade do narrar memorialista. Os versos apresentam léxico sobre o açúcar e seus derivados, esses resultados da cultura colonial, que mudou os costumes culinários do Ocidente, como mostrado na obra de Gilberto Freyre, *Casa grande & Senzala* (1930). O poema dá lugar ao outro, ao tido como exótico, como o açúcar marrom, não refinado, ou à sua ambiguidade de iguaria, como é hoje o conhecido açúcar-mascavo, ou açúcar-marrom. Nesse resgatar a diversidade manufatureira do açúcar, dá-se lugar também aos costumes humanos, às expressões, como no mineirismo “tiquinho/ para o gasto”.

Logo, no fim da mesma estrofe, há uma inserção de ironia sobre a cultura dos políticos no Brasil. Ao elencar os diversos tipos de nomes de cana-de-açúcar, há a “cana-do-governo”, um substantivo ambíguo para a epistemologia histórico-cultural, pois tanto indica que, mesmo entre a diversidade produtiva da terra, há sempre o que é do governo. E em outro sentido, se alguém se apropriar dessa iguaria do governo, e, portanto, pública, enfrentará a cana-do-governo no sentido popular de prisão. O povo não pode tascar no que é público, pois é “do governo”.

No verso dezesseis, então, a ironia continua no mesmo sentido de ação, relacionando a cultura de criação de porcos com a palavra “assembleia”. Diferente do uso nas culturas greco-

romanas, por exemplo, designando o encontro dos homens sábios que governam a *pólis*, na cultura brasileira a assembleia tem relação com os atos corruptos dos políticos, que não são sábios, mas espertalhões criminosos, como no poema “Cautela”. Dessa forma, relaciona-se a memória subjetiva rural de um chiqueiro para representar as assembleias que compõem a regência trina, como um lugar imundo, não habitável pela ética ontológica da poesia.

Nessa via, a síntese do poema se dá na relação da interrogação do primeiro verso com a conclusão objetivada do último. Há a revelação de uma criação literária da memória subjetiva do “menino antigo” conjugada como crítica da realidade em perspectiva. Nesse sentido, em que a subjetividade guia ou dá contexto para uma memória histórico-cultural, no caso do Brasil como nação colonizada, segundo Catherine Orecchioni,

*D'une manière plus generale, on ne peut étudier les sens sans envisager son corrélat, le référent; on ne peut analyser la compétence linguistique en évacuant la compétence idéologique sur laquelle ele s'articule; on ne peut décrire un message sans tenir compte du contexte dans lequel il s'enracine, et des effets qu'il prétend obtenir* (ORECCHIONI, 1980, P. 8).<sup>20</sup>

Dessa forma, relacionando sentido, referente, competência linguística e ideológica da mensagem poética em relação ao contexto histórico e ao efeito cultural que dela se obtém, em que a subjetividade guia o enredo, apresenta-se um contexto de linguagem como raiz da aculturação da História brasileira.

Por esta via lemos o poema seguinte, “O eco”, de *Esquecer para lembrar: Boitempo III*:

#### O ECO

A fazenda fica perto da cidade.  
Entre a fazenda e a cidade  
um morro  
a farpa de arame  
a porteira  
o eco.

---

<sup>20</sup> “De maneira mais geral, não se pode estudar os sentidos sem se considerar seu correlato, o referente; não se pode analisar a competência linguística em detrimento da competência ideológica sobre a qual aquela se articula; não se pode descrever uma mensagem sem levar em consideração o contexto no qual ela se enuncia, e os efeitos que pretende obter” (Tradução nossa).

O eco é um ser soturno, acorrentado  
na espessura da mata.  
E profundamente silencioso  
em seu mistério não desafiado.

Passo, não resisto a provocá-lo.  
O eco me repete  
ou me responde?  
Forte em monossílabos,  
grita ulula blasfema  
brinca chalaceia diz imoralidades,  
finais de coisas doidas que lhe digo,  
e nunca é alegre mesmo quando brinca.

É o último selvagem sobre a Terra.  
Todos os índios foram exterminados ou fugiram.  
Restou o eco, prisioneiro  
de minha voz.

De tanto se entrevar no mato,  
já nem sei se é mais índio ou vegetal  
ou pedra, na ânsia da passagem  
de um som do mundo em boca de menino,

som libertador  
som muleque  
som perverso,  
qualquer som de vida despertada.

O eco, no caminho  
entre a cidade e a fazenda,  
é no fundo de mim que me responde.  
(ANDRADE, [1979] 1980, p. 11-12).

O poema é composto por uma semântica rural, de memórias de fazenda (“farpa de arame”, “porteira”). Assim, trata-se da memória de um período específico na História. Entre os períodos da cana, do ouro e do café, houve o tempo do boi, ou o “boitempo”. E nesse tempo, o velho, como um eco, “um ser soturno”, encontra-se “acorrentado” pelo “menino antigo” que fala como eu lírico. Ali, “profundamente silencioso/ em seu mistério não desafiado”, o menino ficcional tomou seu lugar para falar, para revelar, com a inocência de um menino, as memórias tão duras de um homem velho. Esse menino escreve com as memórias de vida do velho (“o eco me repete/ ou me responde?”). Afora esse duelo subjetivo entre a voz do poeta e a voz do eu lírico, restou o “eco prisioneiro”, gritando seu senso crítico por trás das retomadas inocentes de memórias pelo “menino antigo”.

Dessa forma, como memória subjetiva ficcionalizada, conjuga-se os pontos de vista do menino e do velho. E daí provém a ambiguidade, da semântica à sintaxe, dada entre

subjetividade e História. Porque, historicamente, “é no fundo de mim que me responde” a memória subjetiva, como conhecimento de ser e estar no mundo em meio à ficção do mundo.

No diapasão estético, o poema é composto por sete estrofes, com um total de trinta e três versos. E o que a análise linguística de viés histórico-cultural pode revelar a princípio é que há trinta e dois versos de expressões totalmente subjetivas, definindo o ponto de vista do poema em uma forma de enunciação que enquadra, em apenas um verso, um fato histórico: “Todos os índios foram exterminados ou fugiram”. E essa disposição crítico-histórica vem da relação subjetiva do conhecimento dos fatos que marcam a cultura. Logo, o “eco me repete” pode ser o mesmo que “me responde?”. As palavras encadeiam uma sucessão de memórias e cogitações da subjetividade sobre ser e estar no mundo, com “forte em monossílabos” a memória “grita ulula blasfema/ brinca chalaceia diz imoralidades,/ finais de coisas doidas que lhe digo,/ e nunca é alegre mesmo quando brinca”.

A questão da consciência do velho (do poeta maduro) acorrentada pela busca da poesia segundo a visão do “menino antigo”, desse eu lírico que, “com volúpia”, volta a ser menino, revela as coisas mesmas por meio da memória autobiográfica. Pois nessa equação poética “restou o eco prisioneiro” da voz crítica da história. E “de tanto se entrevar no mato”, já nem sabe “se é mais índio ou vegetal/ ou pedra, na ânsia da passagem/ de um som do mundo em boca de menino”, um som sintetizador da relação de pureza do ser do menino em meio a natureza terrestre, no qual, como uma retórica do romantismo, se busca seu “som libertador” no eco do mundo, “som muleque/ som perverso,/ qualquer som de vida despertada.

A partir da noção moderno-contemporânea de criatividade poética, a se dar na relação entre forma e conteúdo, pode-se resumir que trinta e dois versos, com cinco estrofes, por mais que pareça uma quantidade elevada de expressões, é insuficiente para se completar a visão da subjetividade sobre fatos históricos de tragédia, como foi o “desaparecimento” de quase todos os índios do Brasil. Assim como o velho que está aprisionado, querendo falar por trás dos versos, essa história não-dita, do índio que desapareceu ou fugiu, sinaliza seu vínculo com o eu lírico, esse “último selvagem sobre a terra”.

Toda memória subjetiva enunciada no poema dá ênfase não somente a um fato, mas ao acontecimento histórico como um todo; uma realidade humana que foi silenciada para sempre, e está na raiz histórica da formação cultural brasileira. Isso porque não foi somente extermínio. Para situar conjuntamente Oswald de Andrade e Gilberto Freyre, houve uma antropofagia de tipos. O índio, como o outro imediato para o colonizador português, e

europeu em geral, somente sobreviveu na incorporação dos traços genéticos pela miscigenação, e pela assimilação de costumes, como a culinária, os festejos, entre outros.

A identidade brasileira, por sua vez, sustenta-se como resultado de todo esse processo de colonização, não se auto-concebendo como uma nova realidade a se nomear, mas na definição *apriorística* do outro, o português e o europeu. Não se vê a própria história como memória pessoal, subjetiva, apenas segundo o que narra a História tradicional.

De certa forma, essa verdade histórica sobre o índio corrobora a leitura do poema “Intimação”, realizada anteriormente neste capítulo, de que, se não há exatamente eu como outro, há a tentativa de se silenciar esse outro no eu por meio da cultura, ou de apenas uma frente da cultura, que é a do capital e dos bens. Trata-se de uma característica de um povo marcado pela aculturação, em que há a necessidade absurda de esquecer o passado para viver, sem memória histórica, olhando apenas para o futuro imediato, ou o tempo do lucro.

Aqui se infere um sentido do próprio título do livro (“esquecer para lembrar”). A partir dos fatos históricos revelados e postos em questão na ação da memória subjetiva nos versos, dando duplo sentido ao conteúdo lexical e à disposição semântica, a leitura concede conotação irônica a este título. Voltando à interpretação do poema “intimação”, não é a infância que deve ser esquecida, mas o totalitarismo da aculturação histórica capitalista sobre a verdade da formação cultural, sobre a maneira de viver do homem.

Em conclusão interpretativa, após o verso “todos os índios foram exterminados ou fugiram”, nos versos vinte e um e vinte e dois há uma síntese deste ato de revelação poética: “restou o eco prisioneiro”, ou seja, a consciência crítica da memória subjetiva na linguagem “de minha voz”, na voz da poesia.

A análise lógico-linguística possibilita salientar um contexto histórico-cultural como constructo central da autobiografia em poesia. Trata-se de uma poética da memória que incide, por meio de um eu lírico autobiográfico, questionando as estruturas profundas da cultura por meio da intersubjetividade da poética da memória, que borra fronteiras entre a História Tradicional e a Nova História, ou História cultural, entre o público e o privado, entre a ética e a estética, chegando à uma terceira margem e expressão poética ontológica, que é subjetivo-cultural, que é singular-Histórica, e que é ético-estética.

Por esse via, lemos o poema “Inscrições rupestres no Carmo”, de *Esquecer para lembrar: Boitempo III*:

#### INSCRIÇÕES RUPESTRES NO CARMO

Os desenhos da Lapa, tão antigos  
que nenhum bisavô os viu traçar,  
esses riscos na pedra, indecifráveis,  
palavras sem palavra, mas falantes  
ao surdo ouvido indiferente de hoje,  
esse abafado canto das origens  
que o professor não sabe traduzir  
– à noite (cismo agora) se destacam  
da laje fria, espalham-se no campo.  
São notícias de índio, religiões  
ligando mente e abismo, vida solta  
em fantásticos ritos amorosos,  
de sangue, de colheita, em meio a deuses  
nativos do sertão do mato-dentro.  
Cada linha desdobra-se: arabescos  
sonoros, e uma festa como nunca  
mais se veria em gleba conquistada  
por meus antepassados cobiçosos  
de ouro, gado, café, recobre a terra  
devolvida a seus donos naturais.  
Não o boi: o tapir, nem o sitiante  
nem porteira-limite nem papéis  
marcando posse, prazo, juro, herança.  
É um tempo antes do tempo de relógio,  
e tudo se recusa a ser História  
e a derivar em provas escolares.  
Lá vou eu, carregando minha pedra,  
meu lápis, minha turva tabuada,  
rumo a aula de insípidos ditados,  
cismando nesses mágicos desenhos  
que bem desenharia, fosse índio.  
(ANDRADE, [1979] 1980, p. 15).

Da mesma maneira que no poema anterior, há trinta e um versos de uma narrativa subjetiva fragmentada a partir de um dado histórico: desenhos rupestres. E há versos de opinião crítica-social: “palavras sem palavra, mas falantes/ ao surdo ouvido indiferente de hoje”. Há aqui uma ênfase do ouvido que é surdo e indiferente, ironizado pelo “abafado canto das origens/ que o professor não sabe traduzir”. Trata-se, assim, de uma problemática cultural de pseudo-conhecimento que não apenas se perpetua na cultura popular, mas na cultura educacional em geral.

Assim, a subjetividade pode remeter à biografia do poeta, este que teve problemas na infância com o professor de língua portuguesa, como mostra José Maria Cançado, em *Os*

*sapatos de Orfeu* ([1986] 2006), uma das inúmeras biografias sobre Drummond. Mas o tema da escola como local de incapacidade de ensino é também da experiência cultural brasileira como um todo. A escola de ensino fundamental e médio, particular ou pública, não ensina, mas amordaça, ao determinar, por exemplo, que o império português foi de todo bom para a formação da nação. Que a independência do Brasil veio mesmo por meio do “grito do Ipiranga”, e não das lutas das minorias. Ou que Tiradentes, que foi um capitão-do-mato capturador de ex-escravos e índios fugitivos antes de ser alferes, como revelado em *Brasil: uma biografia* (2015), se ele foi realmente um mártir da nação, ou se lutou apenas por interesse particular. Esta e outras verdades absolutas e inquestionáveis da História tradicional brasileira, que as escolas passam por aculturação aos alunos, sem princípio de reflexão.

O eu lírico dual vai tocar no próprio veio da família para ressaltar essa condição auto-colonialista que desabrocha no brasileiro. A partir do verso quinze, a narrativa sobre inscrições rupestres cede lugar sutilmente às inscrições constitutivas das pessoas, borrando a fronteira entre público e privado. Nomeia-se o ato colonial, com suas “glebas”, que pode ser a “terra natal”, ou uma terra “onde se encontra mineral” (KURY, 2010, p. 527). Mas é um ato colonial praticado pela família do poeta na cidade de Itabira. Metonimicamente, da cidade do interior à História do país, os substantivos dos versos seguintes nomeiam os produtos da cultura colonial (“ouro, gado, café”), e que são, também metonimicamente, referentes de períodos coloniais, como o “caminho do ouro”, a partir do século XVII, traçado do atual estado de São Paulo e do Rio de Janeiro até o centro de Minas Gerais, para extração e escoamento de ouro para Portugal. Caminho este que percorreu a família de Drummond até chegar em Itabira.

Com esta família colonial já estabelecida, então vem o período do gado leiteiro em Minas Gerais, a partir do século XVIII, e também do café, em Minas Gerais e São Paulo. Na República, a partir do século XX, estes produtos de monocultura irão formar a República Café com Leite – já citada neste capítulo. Fixando nestes períodos, centrado no período “boitempo”, que é relativo à infância do poema, a autobiografia da poesia toca no veio familiar do próprio poeta para falar de uma condição que é nacional: a colonização para fins lucrativos – dos colonos portugueses e europeus em geral, aos próprios colonos brasileiros.

A partir da ação subjetiva da memória ficcional, proporcionando ambiguidade e ironia ao poema, há o ato do movimento entretempos da poesia como forma de um conhecimento



ontológico do ser da linguagem. A poesia apresenta-se esteticamente, mas com um fundo histórico e cultural revistos.

Assim, para concluir a análise na trilogia *Boitempo*, lemos o poema “O passado presente”, ainda de *Esquecer para lembrar: Boitempo III*:

#### O PASSADO PRESENTE

Vejo o Conde D’Eu no Grande Hotel.  
Fala francês com Dr. Rodolfo Jacob.  
O fantasma da Monarquia  
é o terceiro invisível, interlocutor.  
Lá fora o sol encandece, republicano.  
Ah, nunca pensei que o passado existisse  
Assim tocável, a mexer-se.  
Existe. E fala baixo. Daqui a pouco  
toma o trem da Central, rumo ao silêncio.  
(ANDRADE, [1979] 1980, p. 153).

O poema é composto de apenas uma estrofe com nove versos, e traz um exemplo metafórico da visão crítica proporcionada pela memória ontológica de *Boitempo*. O eu lírico situa duas realidades históricas, a do suposto passado, referente aos séculos XVIII e XIX, mas com uma Monarquia ainda presente no tempo da República, e a do presente supostamente definido, da modernidade representada pelo “Dr. Jacob”.

Mas estes personagens estão a conversar. E novamente é a ironia que aciona a multiplicidade de sentidos da semântica a partir de uma ambiguidade de coexistências temporais de períodos distintos, como definidos pela História tradicional. Isto quer dizer que, para a História cultural, o passado nunca é totalmente passado, pois pode estar presente como um resquício cultural, assim como esteve presente a Monarquia na República, e a República na Ditadura, da mesma maneira que há resquícios da Ditadura na atual Democracia brasileira.

A ironia dessa História vista em perspectiva consolida-se no verso cinco, por meio dessa ambiguidade de existência de um mundo humano, no caso, a cultura brasileira, que é supostamente republicana a partir do final do século XIX, mas que incorpora figuras monárquicas com equívoca importância, como no exemplo do “Conde D’Eu”.

Inclusive, no nome da personagem, que há um “eu”, “Conde D’Eu”, ou Conde por si mesmo, supõe-se um período de afirmações do eu, da *persona*, do ornato e representação

peçoal, como eram nos reinados, ao contrário da modernidade, que descentraliza o eu no outro, na cultura, nas sociedades.

Essa realidade de um “passado vivo” no presente, infiltrado nas projeções de futuro do presente, aparece como realidade apenas por meio do relato subjetivo. O documento, ou a História oficial não os nomeia. Na História absoluta, dividida em pedaços, como proposta por Jacques Le Goff, em *A história deve ser dividida em pedaços* (2014), não se consideram os resquícios como parte de um fenômeno maior, de um passado presente, ou de uma realidade contínua, mas supostamente dividida pelas cores dos períodos distintos que a compõe. Na poesia, no entanto, apresenta-se uma história em perspectiva extra-temporal. É o tempo da subjetividade, do acontecimento da reflexão, da sensação do conhecimento subjetivo, ou o tempo *Kairós*, da subjetividade.

Na aplicação poética aqui analisada, que segue o mesmo sentido lógico (*logos*) da história cultural, revela-se em leitura atenta essa existência silenciosamente contínua, oculta pelos documentos e a aculturação. A partir deste ponto interpretativo, então, lemos alguns poemas selecionados da trilogia memorialista de Freitas Filho, para destacar as diferenças e identidades de tais poéticas como constituintes de um mesmo fenômeno literário; distantes cronologicamente por quase meio século, mas contemporâneas de expressão literária.

Freitas Filho reconhece o valor de fundo histórico-cultural da poesia autobiográfica presente na obra de Drummond. Mas como já há esse fundo histórico poeticamente realizado pelo precursor, dentro da lógica da angústia da influência, o poeta mais jovem irá trabalhar o efeito poético, a essência, ou a sensação de experiência que a poesia memorialista de Drummond representa. Assim se amplia a poética da memória da história e da cultura brasileira traçada por Drummond, mas como um dever da poesia.

### **3.2. O dever da poesia na autobiografia poética de Armando Freitas Filho**

Como poeta moderno-contemporâneo, que tanto é contemporâneo quanto pósteros de Drummond, nasceu no Rio de Janeiro em 1940 e começou a publicar livros de poesia a partir de 1963, um ano antes da tomada do poder dos republicanos por parte dos militares. A linguagem dessa obra, diretamente influenciada pela obra de Drummond, apresenta

similaridades contundentes, que ultrapassam a estética em prol de uma ética da poesia, e contribui para um mesmo fenômeno poético, mas com suas próprias particularidades. Assim, lemos o poema “A carteira do colégio não é a caderneta”, do livro *Lar*, de 2009:

A carteira do colégio não é a caderneta  
de dias assinalados, de faltas, em vermelho.  
Nem a de couro, com dinheiro curto de menino.  
A carteira é a mesa inicial, sou eu, gaguejante  
sobre pés em falso, que nunca se calçam certos  
extensão incômoda de tábua dura  
para braços magros de ossos e cotovelos.  
A carteira sou eu, que a disputo –  
provisório e permanente – com os fantasmas  
de outras séries, aquém e além, envolto  
pelo cheiro de antigas merendas.  
Carteira na qual marco minha presença  
o começo da vida, as iniciais no tampo, no canto  
ocultas, para jamais serem rasuradas, escritas  
com a ponta em riste do pequeno canivete.  
(FREITAS FILHO, 2009, p. 20).

O poema, composto por metalinguagem, trata da relação direta de influência da obra de Drummond nesta nova perspectivação literária. Mas trata da sensação ou efeito que aquele causou em seu ser de linguagem, como se fosse a partir de então uma memória do sistema literário brasileiro, do cânone poético moderno. Por isso, é um caminho novo de poesia, que olha diretamente para o precursor olhando para si, como um espelho.

O poema apresenta características comparativas desde o primeiro verso, em que “a carteira do colégio não é a caderneta”. Compara-se a mesa na qual se prostra o aluno em sala de aula, com a caderneta do professor à frente, e a memória imagética do vermelho nos “dias assinalados, de faltas”, como um trauma ou não-dito de um sistema cegamente rígido. Nessa via, no quarto verso, “a carteira inicial” torna-se representação mais ampla, como ponto de ancoragem da memória subjetiva, no qual quem lembra, lembra por meio da imagem deste objeto (“a carteira é a mesa inicial, sou eu”). E por meio deste referente nos versos cinco, seis e sete há a relação de um menino no mundo, no tempo da escola.

Neste ponto evidencia-se a relação com a subjetividade poética drummondiana. É a intersubjetividade poética, ou “angústia da influência”. A diferença está na dicção. Enquanto o eu lírico de Drummond volta a ser menino “com volúpia”, em Freitas Filho, retomando o poema analisado no primeiro tópico, “menino antigo não há em mim”. Evidencia-se um

distanciamento memorialista particular. No precursor, o menino toma o lugar do poeta maduro. Neste outro, o poeta maduro tenta se refazer olhando para o menino.

Na linha da influência, no verso oito, o final do verso “eu que a disputo” revela que há ali um eu, e que ele age (“eu que”), e também que esse eu age no sentido de coexistência (“eu que disputo”). Logo, há na poética de Freitas Filho esse “redôbro” que a crítica destacou na obra de Drummond, desde Gilberto Mendonça Teles (1970), e que vai identificar como característica de uma poética da memória.

É nesse sentido que os versos seguintes (“Provisório e permanente – com os fantasmas”) podem denotar a relação de uma linguagem, ou de uma poética que une uma consciência de perspectiva, de vir-a-ser (“provisório”), assim como considera a memória como seu elo de continuidade (“permanente”), como a tradição. Surge nessa dualidade as relações de existência (“com os fantasmas”), seja de relação institucional (“de outras séries, aquém e além”), ou da subjetividade objetivada em um mundo cultural (“pelo cheiro de antigas merendas”).

Dessa forma, enquanto referência temporal, como foi o “boitempo”, a escola, um reduto institucional público, que em Drummond vai marcar uma fresta de questionamento de conhecimentos culturais da infância, em Freitas Filho vai ser a referência direta e metonímica para a relação (muitas vezes problemática) do sujeito no mundo. No Brasil, a partir da modernidade, é a escola que vai substituir os internatos e colégios católicos do século anterior, assim como estes substituíram as catequeses jesuítas. Mas, de fato, há apenas uma troca de cores, e não uma substituição de técnicas de ensino. Se considerarmos a condição intelectual alcançada pelos alunos do Brasil atualmente, em seus próprios medidores, como o IDEB, não se corrobora a tese de uma substituição de sistema de ensino por outro melhor, mas apenas uma recolorir cultural-institucional no decorrer do tempo cronológico.

Na via literária, essa referência extra possibilitada pela linguística histórica, que no verso doze (“carteira no qual fixo minha presença”) dá sua intenção, situa o referente no tempo cronológico, como se fosse “o começo da vida” dessa consciência poética, mas que percebe em si as relações culturais entretempos na História. Na relação de influências, nos versos treze e quatorze, que continua a expressão do ato de marcar presença, mas “no canto/ocultas, para jamais serem rasuradas”, considera a força das inter-relações poéticas para a formação de um conhecimento ontológico da poesia. E que é preciso ter consciência do outro,

no caso, do outro-linguagem em um sistema literário, para que a nova linguagem, no caso, a de Freitas Filho, não seja apenas cópia, mas um novo curso de poesia de ser e estar no mundo como resistência ao tempo cronológico.

Por este diapasão interpretativo, a partir de análise linguística histórica, lemos o poema “Herança”, de *Lar*, com o mesmo título do poema de *Boitempo*, que se situa na dualidade entre fundo histórico e relação de influência literária:

#### HERANÇA

Ao passar a limpo, me sujo  
mas não abro mão da minha mão que se abre  
sob a lente de aumento da noite.  
“Menino antigo” não há em mim.  
Nem seu cadáver simbólico e interno.  
Há o que se empilha, inominado/inanimado  
perto ou na parte mais ferida do coração  
migrando para outro peito, outra vida  
dentro da família e da primeira memória  
mantido por um traço da alma do corpo  
ainda remanescente, do tempo daqueles  
espécimes, que pode acabar comigo.  
(FREITAS FILHO, 2009, p. 52).

Como destacado em interpretação ao longo deste capítulo, na constituição dos poemas memorialistas de Drummond, o eu lírico é um “menino antigo”, e o poeta, o referente do homem velho, ou da consciência do poema, está acorrentado, como “eco” que responde ao eu lírico. Em Freitas Filho, é o velho que fala. Não há “menino antigo”, “nem seu cadáver simbólico e interno”.

O primeiro verso, com sintaxe fragmentada, traz a expressão popular “passar a limpo”. Mas segundo esta forma sintática, a expressão inicia-se com a preposição “ao”, que conota uma ação, assunto ou tema anterior, não-dito no verso. Assim, não é possível identificar linguisticamente o que se passa a limpo, revelando-se uma ambiguidade semântica da primeira expressão. Ou seja, é só no quarto verso que a relação literária se apresenta (“‘menino antigo’ não há em mim”). Como se fosse uma citação, entre aspas, o título do segundo livro da trilogia *Boitempo* se destaca neste novo curso da poética da memória. Por outro lado, trata-se de uma relação de diferenças. O eu lírico de Freitas Filho diferencia-se

estabelecendo o outro como referente. A expressão que envolve a citação (“não há em mim”) pode ser tanto a diferença de um lócus enunciativo, de distanciamento estético, como mostramos em análise do poema anterior, como também que este eu lírico não se parece com o outro em como expressa seu ser.

A expressão “em mim” aloca a subjetividade como antítese a si mesma (“nem seu cadáver simbólico e interno”). Para o eu lírico de Freitas Filho, o referente ainda vive; como linguagem, é matéria viva: não se pode esquecer a poesia de Drummond. É por isso que, numa visão aforística do que “se empilha”, enuncia-se no poema identidade e diferença, situando que na formação de uma memória ontológica o ato de esquecer é parte dos processos da memória do mundo, da memória de ser e estar no mundo. O sujeito, seja o humano em si, ou o sujeito da linguagem para o humano, nadifica um mundo já-visto para revelar outro.

Dessa forma, o poema analisado, ao falar de uma infância ficcionalizada, mas não alcançada pelo eu lírico, fala também de ser e estar no mundo, com o fundo histórico-cultural por um lado, e a influência por outro. Fala imagetivamente da relação do menino com os outros na escola. E fala da relação da linguagem poética em um sistema literário. Mas é o resultado novo que aqui se espera da poética da memória em Freitas Filho, este que vem na sensação poética ampliada, a da consciência de mundo como revisão das verdades histórico-culturais. O referente serve para mostrar, nas iconicidades da obra de Drummond, que sua verdade poética é viva na atualidade, que diz respeito ao ontem e ao hoje, como também podem dizer respeito ao amanhã do Brasil. De maneira inversa ao “Conde D’Eu”, este é um presente contínuo, onde o eu da linguagem desaparece, e cede lugar ao eu cultural, ao “nós” de uma nação constituída ao longo da História.

Relacionando com o poema anterior, é na escola que o eu lírico de Freitas Filho perde sua inocência de menino, onde perde o contato com seu “menino antigo”. Seguindo a intertextualidade desta poética da memória, o segundo livro da trilogia de Freitas Filho, *Dever* (2013), apresenta a continuidade da série de poemas “Numeral”, iniciado na reunião da obra do poeta em 2003, com *Máquina de escrever*. Esta série de poemas, em suma, determina a marca da passagem temporal ao lado do tempo da leitura e da reflexão, como lemos no poema “114”:

A palavra rever, ao ser escrita  
 já diz tudo da ação a que se propõe  
 devido a sua grafia espelhada.  
 Palíndromo perfeito  
 com seu v central, dominante, assegurando  
 o vaivém, embora os *es* e *erres* resistam  
 no espelho, e continuem virados  
 para uma única direção, para o fim, sem admitir  
 o reparo, que é a ilusão do sonho  
 que nunca desistirá de ser sonhado.  
 (FREITAS FILHO, 2013, p. 133).

O poema tem como temática o reflexo da escrita poética consciente de si. Neste caso, se faz uma relação do rever com o ato de ver. A palavra “rever” está subordinada, por lógica de palíndromo, ao ato de ver, simbolizado na letra “v”. Assim, quando se observa a palavra “rever” isoladamente como imagem gráfica, as letras não se movem tal qual destacado do verso cinco ao oitavo. Mas com a ação da logopeia, com a ação do pensar sobre a imagem da palavra, apesar da grafia insistir em não se mover, movem-se os sentidos, antes virados “para uma única direção”, e então surge a possibilidade do duplo sentido, ou a palavra de duas faces, ambígua.

Segundo essa interpretação, trata-se da afirmação poética de uma memória viva do conhecimento humano por meio da palavra, da linguagem como reflexo da *ipseidade*, ou do conhecimento do outro em relação a si. A linguagem poética representa esse tipo humano de ser e estar no mundo porque conjuga conhecimentos de mundo em sua pluralidade de significações. A ambiguidade, ao contrário de uma linguagem de jargão, por exemplo, é aqui produtiva, fruto da criação inventiva da poesia memorialista. O eu lírico da linguagem poética de Freitas Filho olha para o ser de linguagem do precursor, que por sua vez olha para o mundo histórico a partir de seu “boitempo”. Assim, ao ver o outro, vê-se o mundo historicamente. E é no mundo que o eu se constitui em sujeito, como ser sujeito ao outro no mundo. Na interrelação, ambos os eu líricos olham para o mesmo fenômeno de acontecimento histórico e cultural, apesar do tempo cronológico de quase meio século entre as duas trilogias autobiográficas. Então o ver de Freitas Filho é sempre um “rever”, porque vê considerando o já-visto de *Boitempo*; e da obra de Drummond como um todo.

Nessa sequência de considerações, no poema “Escritor, escritório”, do último livro da trilogia de Freitas Filho, *Rol* (2016), a relação de ser da poesia é ficcionalizada na percepção e simultâneo borramento de fronteiras entre o público e o privado, das relações históricas às

literárias, na qual a linguagem busca uma terceira margem de invenção situada entre ética e estética, entre forma e conteúdo, e entre ser e estar no mundo:

#### ESCRITOR, ESCRITÓRIO

Não transponho Camões, mas me empenho.  
Não atravesso seu mar manuscrito  
porque me afogo na incompreensão  
no enfado, no palavreado castiço  
na análise sintática dos seus versos  
onde erro na prova urgente, aflita  
sem ouvi-los soar na página a pleno  
de difícil lida, da ilimitada luta  
na travessia da linha, da estrofe  
empolgante, empolada, que arrebatava  
a vastidão do céu desconhecido  
que vai se descobrindo, nuvem por nuvem  
até o sol nomear a praia do primeiro passo.  
(FREITAS FILHO, 2016, p. 11).

O primeiro verso estende a relação literária também para o contexto histórico antes da modernidade literária, visto retomar a referência canônica do período colonial, que era a obra de Camões. Mas novamente agindo sobre a negação, o eu lírico de Freitas Filho nega este suposto precursor, pois não o transpõe. E isto quer dizer que não o carrega, como carrega a memória viva do “menino antigo” de Drummond. Isso porque, na via de poesia crítica, nos versos dois e três reconhece-se não alcançar o sentido ou o ponto histórico deste referente negado. Na continuidade do poema, a negação se torna afirmativa de uma impressão, ou sensação de experiência literária que não diz a verdade, que não se constitui como *parresía*, como verdade da poesia, ou o franco-falar, nos termos de Foucault (1984).

A crítica da própria poesia reitera que esta linguagem do período colonial não se faz ouvir (“sem ouvi-los soar na página a pleno”). Ela também não inova por meio da forma (“de difícil lida”), apenas repete, “na travessia da linha, da estrofe”. Mas, apesar de difícil, temos aqui uma pista de por onde começar, na desconstrução de realidades impostas que se sobrepõem indiferentes à história cultural. É preciso voltar às coisas mesmas, não somente aos maiores referentes produtivos da Literatura, como o caso de Drummond, mas aos referentes contra-produtivos, como a aculturação literária portuguesa sobre a cultura brasileira, principalmente por meio das formas estéticas fixas de Camões, que influenciaram a poesia nacional até o Romantismo. Por isso é preciso voltar às coisas mesmas, ou ao início de tudo. A poesia moderna atende à necessidade de uma retórica do romantismo. Para a linguagem



autobiográfica ficcional, é preciso voltar a ser criança para alcançar a expressão ideal, fora dos costumes e contraculturas do capitalismo ocidental.

Dessa forma, as fronteiras entre público e privado, como no título do poema (Escritor – vírgula – Escritório), atravessam da subjetividade narrativa do poema à intersubjetividade de eus da linguagem que buscam a verdade de ser e estar no mundo, com fundo histórico de caráter moderno, como propunha Drummond a Mário de Andrade nas cartas.

Assim, seguimos leitura para o último tópico deste capítulo, passando da ambiguidade na semântica e na sintaxe para a composição paradigmática desta forma poética de produção de sentidos ontológicos por meio da memória subjetiva.

### 3.3. Memória, ambiguidade e paradigma

#### CONCLUSÃO

Que cerros mais altos,  
vista mais calmante,  
sítios mais benignos,  
nuvens mais de sonho,  
fontes mais pacíficas,  
gente mais cordata,  
bichos mais tranquilos,  
noites mais sossego,  
sempiternamente  
vida mais redonda...  
vida mais difícil.  
(ANDRADE, 1978, p. 37).

Neste poema de *Boitempo*, entre o primeiro e o nono verso demarca-se um enredo de calma, “de sonho”, de “bichos mais tranquilos”, “gente mais cordata” e “noites mais sossego”. Porém, nos dois últimos versos essa vida mais simples e sossegada torna-se uma “vida mais redonda”. Ou seja, essa aparência de calma, ou essa pseudo-compreensão do brasileiro como homem cordial, torna a “vida mais difícil”. E de que vida se fala aqui? A princípio, da vida do eu da linguagem, que, por meio da memória subjetiva, se enuncia nesse locus. Por outro lado, como paradigma da ambiguidade memorialista de caráter ontológico, pode-se falar também de uma vida engajada com o conhecer a verdade, e nesse caso, a verdade histórica por trás da cultura. Na forma do poema, entre os únicos dois conectivos

sintáticos (“que” e “sempiternamente”), tematiza-se um tipo de semântica solta, e que apresenta um léxico popular, logo, uma vida mais solta, desregrada, desmedida; um povo sem regras e sem “conectivos” em sua vida cotidiana. Essa pode ser a “vida mais difícil” de se alcançar por meio da História tradicional, que só a poesia memorialista de fundo histórico pode tocar.

Assim, segundo a ambiguidade poética deste tipo de narrativa memorialista, este poema-conclusão aloca-se ironicamente mais como a introdução de um novo ponto de vista, ou como a revelação de um princípio de verdade, de retorno às coisas mesmas, como ato de mudar a esfinge da moeda de seu tempo, do que como definição concluída de uma verdade absoluta ou de uma identidade cultural já definida. A forma visual do poema, enumerativa, é como de uma cadência de informações a partir de um enunciado inconcluso (“Que cerros mais altos”). O desenvolver estético do poema ocorre em versos sem a utilização do ponto final. Os versos são separados somente por vírgulas, como se a estética representasse o conteúdo do poema, de “sítios mais benignos”, “nuvens mais de sonho”, mas de realidades soltas, sem contextualização histórica ou cultural. Então a única expressão em que essa pontuação é diferente ocorre no penúltimo verso, finalizado por reticências, que levam para a conclusão do poema: “vida mais difícil”.

Pode-se asseverar, tanto sobre a obra de Drummond quanto em Freitas Filho, como na observação de Michel Peterson, que “longe de querer penetrar no sentido do mundo, parece, às vezes, que os poemas procuram, exclusivamente, saber quais enunciados elas proferem” (PETERSON, 2002, p. 30).

Em outro poema de Freitas Filho, de título “No Cineac”, é possível ampliar este tópico de análise como princípio e possibilidade de reconstrução do conhecimento histórico cultural por meio de um paradigma da memória subjetiva:

No Cineac  
antes da descoberta do Brasil  
com a mãe a tira colo  
vendo o Arqueiro Verde  
(um Robin Hood de segunda mão)  
disparando suas flechas morais.  
Depois, punhetas, colégio, lápis  
a primeira caneta, poesia, pin-ups  
futebol, jogo de botão e puteiros:

a sessão começa quando você chega.  
Agora, no escuro, meio Zé Carioca  
trocando de musa como quem  
troca de camisa, não indo mais à missa  
aflito, antes que o filme acabe.  
(FREITAS FILHO, 2009, p. 33).

No contexto semântico de Brasil-colônia, o Cineac, primeiro cinema brasileiro da modernidade, apresenta-se em relação cronológica com “Zé Carioca”, personagem norte americano de Walt Disney, fruto da representação aculturada da personalidade brasileira do início do século XX. Sobre esse aspecto, tratando da formação da Literatura brasileira, Alfredo Bosi salienta que, na extratificação cultural, de produção artística ou comercial: “não se desmancham os sulcos que a alteridade do signo verbal vem há milênios traçando e retraçando no solo dúctil do pensamento” (BOSI, 1977, p. 25).

Isto quer dizer, do Brasil-colônia à modernidade, o processo de aculturação sobre o Brasil só mudou de *locus*; da Europa para os E.U.A. Mas o fim, a finalidade deste processo é o mesmo. Com esta observação segue-se a leitura para a análise do poema “Começar o escrever era descrever”, de Freitas Filho, no livro *Lar*,:

Começar o escrever era descrever.  
Descrever era desmanchar o que está escrito.  
O que estava à vista, parado  
no pensamento, no jardim  
e reescrever, de outra forma  
em outra fôrma, o novo curso e rasgo.  
Escrever é desespera e espera.  
(FREITAS FILHO, 2009, p. 30).

O poema apresenta um contexto de revisão no primeiro verso (“descrever”), no segundo (“desmanchar”), e no quinto (“reescrever”). Na continuidade da construção semântica, ao nomear o “descrever” como um desmanchar do que estava “à vista”, porém “parado”, e que pode ser qualquer coisa, tanto um conhecimento, no caso, de cânone literário, uma visão pessoal do poeta, ou ainda um fato histórico, então o poema literalmente e literariamente para no terceiro verso. Ou seja, quebra a comunicação. Há uma pausa reflexiva entre o terceiro e o quarto verso. Isto é, ao parar a expressão sintaticamente na forma

interrompida do verso, o nada do vir a ser da linguagem complementa o significado interno da palavra, que é, no caso, “parar”, deixar de ser e tornar-se não-ser. Em suma, a expressão não é finalizada no verso como uma desilusão, ou ato de silenciar-se. Ela vai da memória do escrever a seu esquecimento.

Nesse caso, na análise das multipolaridades da existência subjetiva moderna realizada por Giorgio Agamben, em *O homem sem conteúdo*, o teórico afirma que “qualquer que seja a causa capaz de fazer passar algo do não-ser ao ser é criação” (AGAMBEN, 2013, p. 104).

Complementando Agamben no contexto aqui estudado de poesia memorialista, o que pode fazer passar algo do ser ao não-ser também é criação. Pois, como antítese à concepção clássica de autobiografia como cópia ou imitação, nestas poéticas da memória a linguagem torna-se a própria ação a partir da ambiguidade em sua forma literária. Por exemplo, a ação de parar vem do sentido semântico e da localização sintática da palavra “parar” na forma irregular própria da escrita em verso. Nisso, ocasiona-se um espaço de reflexão, uma pausa. Na relação intertextual com a obra de Drummond, os caminhos traçados pelos poetas contemporâneos, mesmo que “de outra forma/ em outra fôrma”, são relativos a um mesmo sentido de conhecimento gerado no ser da linguagem literária, que é reflexiva por excelência. Assim, situamos aqui um mesmo fenômeno poético em um sistema literário de conhecimentos, que é composto de memória e de esquecimentos, da mesma maneira que de identidades e diferenças que compõem o fenômeno histórico-cultural.

Por fim, a linguagem poética memorialista que age por meio da multiplicidade de sentidos de sua estrutura estética, e também das intertextualidades como princípio de criação, deixa de imitar e se realiza como ser-para-si, composto de ser e não-ser em um devir resultante de sua existência enquanto Literatura, verdade aberta de um povo e de uma cultura.

A partir de análise lógico-linguística com embasamento histórico-cultural, a ambiguidade do espaço autobiográfico da poesia nas obras de Carlos Drummond de Andrade e Armando Freitas Filhos representam um fenômeno literário brasileiro que conjuga identidades e diferenças em gesto de *ipseidade* nacional, de conhecimento aberto simultaneamente a si mesmo e ao outro, conjugando empatia (estar no lugar de experiências do outro) e a alteridade (reconhecimento da existência do outro) como caminho da memória subjetiva ficcional para se forma uma intersubjetividade poética; para assim formar uma poética da memória da história e da cultura brasileira.

## **4 POESIA MEMORIALISTA E A HISTÓRIA CULTURAL: FANOMEMÓRIA E O TEMPO ABERTO DA INTERSUBJETIVIDADE POÉTICA**

Para a concepção moderna de Literatura, como em Ezra Pound, *ABC da Literatura* ([1934] 1997), a Literatura trabalha com as três instâncias subjetivas produtoras de conhecimento: 1) a fanopeia, ou o cinema mental do leitor; 2) a melopeia, ou a produção de significados por meio dos sons; e 3) a logopeia, que é a apropriação de uma ou das duas primeiras categorias para formação de princípios ou fundos ideológicos, de pensamento, reflexão e posicionamento crítico. Por meio destes três recursos se toca a individualidade de cada leitor, e a partir deste agente de produção de sentidos, todo texto poético, aquele carregado de significados até o máximo grau possível, torna-se Literatura, ou linguagem criativa que carrega em si significações que são geradas pela intersubjetividade de uma comunidade de leitores.

Por esta via epistêmica, no presente capítulo propomos a leitura da noção de fanopeia, ou imagem literária, sendo esta, por sua vez, apresentada entre os limiares da memória e do esquecimento, também com o auxílio da melopeia, como elemento central de produção de sentidos. A hipótese é que há uma finalidade de resistência subjetiva na reformulação histórica do sujeito moderno e contemporâneo por meio destes recursos na poesia memorialista. E enquanto linguagem da subjetividade, que está sujeita tanto à memória quanto ao esquecimento, se realiza como fanomemória, ou conhecimento histórico conduzido por imagens – e sons – da cultura. Logo, por um esquema intratextual da linguagem se forma um fundo reflexivo da poesia autobiográfica, a logopeia. Mas esta ocorre como a indicação da constituição de um sujeito pela memória ontológica deste tipo de metalinguagem.

Dessa forma, como princípio de método de abordagem, seguimos a noção de ser da linguagem ôntico-ontológico de Martin Heidegger, que diz:

O ser é sempre o ser de um ente. O todo dos entes pode tornar-se, em suas diversas regiões, campo para se liberar e definir determinados setores de objetos. Estes, por sua vez, como por exemplo a História, a natureza, espaço, vida, presença, linguagem, podem transformar-se em temas e objetos de investigação científica. A pesquisa científica realiza, de maneira ingênua e a grosso modo, um primeiro levantamento e uma primeira fixação dos setores dos objetos. A elaboração dos setores em suas estruturas fundamentais já foi, de certo modo, efetuada pela experiência e interpretação pré-científicas da região do ser que delimita o próprio setor de objetos. Os “conceitos fundamentais” assim produzidos constituem, de início, o fio condutor da primeira abertura concreta do setor. Se o peso de uma pesquisa sempre se coloca nessa positividade, o seu progresso propriamente dito não consiste tanto em acumular resultados e conservá-los em “manuais”, mas em questionar a constituição fundamental de cada setor que, na maioria das vezes, surge reativamente do conhecimento crescente das coisas (HEIDEGGER, [1926] 2001, p. 35).

Seguindo este princípio:

O movimento próprio das ciências se desenrola através da revisão mais ou menos radical e invisível para elas próprias dos conceitos fundamentais. O nível de uma ciência determina-se pela sua *capacidade* de sofrer uma crise em seus conceitos fundamentais (HEIDEGGER, [1926] 2001, p. 35).

Assim, partimos desta ciência fenomenológica do ser da linguagem, no qual a análise literária partirá da impressão primeira, ou da face mais visível de significâncias do poema, para se alcançar, por meio de análise linguística do ente da poesia que é a própria linguagem, os setores e temas, ou a condição para transcendência da poética da memória na constituição de um ser ético da poesia.

Para situar epistemologicamente este quadro hipotético, foi realizada uma leitura histórico-cultural de formação ôntica-ontológica da poesia memorialista brasileira moderna e contemporânea, nas trilogias autobiográficas das obras de Drummond e Freitas Filho, para se apresentar um quadro de leituras teóricas possíveis sobre uma noção de formação de caminho, de exemplo ético, ou mesmo de constituição de um sujeito literário da verdade a partir do conhecimento propiciado pela intertextualidade poética. Este sujeito, ou exemplo de sujeito, por sua vez, encontra-se evidente em Drummond e Freitas Filho segundo uma lógica de dualidade da linguagem e de relativismo possível para as interpretações dos sons e da imagem

poética, que situam a poesia memorialista, segundo noções da hermenêutica do sujeito, no cerne da revisão e reconstituição ética da História moderna e contemporânea.

E se quando falamos de linguagem se fala automaticamente do que é humano, então pelo humano situa-se essencialmente o tempo como sua essência. Mas a memória move-se no tempo, e neste quesito, o crítico e poeta Octávio Paz adverte que:

Revolução e poesia são tentativas de destruir esse tempo de agora, o tempo da história que é o da história da desigualdade, para instaurar *outro tempo*. Mas o tempo da poesia não é o tempo da revolução, o tempo datado da razão crítica, o futuro das utopias: é o tempo de antes do tempo, o da “vida anterior”, que reaparece no olhar da criança, o tempo sem datas (PAZ, [1974] 1984, p. 67).

Portanto, o presente capítulo considera uma leitura imagística das autobiografias poéticas de Drummond e Freitas Filho, aventando que, por meio da fanopeia e melopeia, em leitura simultânea de autobiografias literárias como testemunho de fundo histórico, é possível circunscrever na poesia brasileira moderna e contemporânea, como na indicação de Leonor Arfuch, certos “deslocamentos retóricos, metonímicos, que *tendem ao biográfico*, sem ‘constituí-lo’” (ARFUCH, 2010, p. 30).

Quer dizer que, enquanto ficção, nessa não constituição definitiva do autobiográfico na poesia, ou seja, do relato individual pela via memorialista, surge o indício preliminar da autobiografia em poesia como a co-formação de uma poética da memória da história e da cultura, e isto quer dizer, de uma condição literária ficcional que conjuga nas diversas instâncias da memória subjetiva um centro de conhecimentos de mundo.

Sobre essa questão, o historiador Ezio da Rocha Bittencourt assinala:

Os historiadores tradicionais vêem a história como essencialmente *uma descrição dos acontecimentos*, enquanto a historiografia mais recente preocupa-se com a análise das estruturas. [...] Os historiadores estruturais mostram que a história acontecimental (*histoire evenementielle*) – cuja forma de expressão é a narrativa tradicional – *é simplesmente a superfície do oceano da história*, que ela passa por cima de aspectos importantes do passado e que é incapaz de conciliar, desde a estrutura econômica e social até a experiência e os modos de pensar das pessoas comuns (BITTENCOURT, 1997, p. 45).

Porém, ainda segundo Bittencourt:

Não obstante, recentemente surgiu uma reação contra este ponto de vista, e os acontecimentos e a narrativa (no sentido usual do termo) já não são mais facilmente rejeitados quanto costumavam ser. De alguns anos para cá tem havido sinais de que os acontecimentos estão realizando seu retorno às obras historiográficas. O renascimento da narrativa tem muita relação com a crescente desconfiança no modo de explicação histórica estruturalista, frequentemente criticada como reducionista e determinista. [...] Os novos historiadores [por sua vez] interessam-se muito mais pelo “como” do que pelo “porquê” (BITTENCOURT, 1997, p. 45).

Por esse diapasão crítico-teórico, seguimos o exemplo dos novos historiadores, na tentativa de equalizar a noção de uma Nova História da humanidade segundo a Literatura memorialista, serão analisados em princípio alguns poemas selecionados dos livros *Boitempo & a falta que ama* (1973), de Drummond, e de *Lar*, (2009), de Freitas Filho, com o objetivo de se circunscrever um campo de interpretação histórico-cultural de uma poética da memória, da história e da cultura brasileira.

Iniciamos com a leitura do poema “(In) Memória”, que abre a trilogia *Boitempo*:

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 no 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, 1973, p. 7).



A princípio, o poema acima está situado na noção contemporânea de “desvio” autobiográfico<sup>21</sup>, o que permite lê-lo, simultaneamente segundo a forma autobiográfica convencional, como um manual de “caminho” histórico-cultural para percepção do sujeito ético em devir segundo a poesia autobiográfica. Pois, além dos traços autobiográficos, há nos poemas uma imagem de reflexão existencialista sobre ser e estar no mundo, tal como, em estudo publicado em 2010, ao tratar da biografia em Richard Wright, Cláudia Maria Ceneviva Nigro demarca, de modo pertinente para o objeto do presente estudo, ao afirmar que: “o exagero, a criação de alguma situação específica é inerente ao ser humano quando este fala de si sobre seu próprio ponto de vista: descrevemos o que sentimos e o que nos marcou” (NIGRO, 2010, p. 20).

Na primeira estrofe do poema “(In) memória” há um trabalho de constituição de uma face ética da poesia autobiográfica, uma “incorpórea face”. Assim, a partir da segunda estrofe, como num processo autobiográfico, “apura-se no retrato” um eu, mas “na mesma transparência” que no processo de constituição de uma face na primeira estrofe, “eliminando cara”, ou seja, a *persona* da autobiografia, “situação” que pode ser o momento histórico de publicação do poema, ou mesmo a situação estético-literária do país e do mundo, “e trânsito”, que é a cultura, ou seja, a política, as ideologias, as aproximações e distanciamento entre autores, a intertextualidade e o trato de relacionamentos em geral entre os homens e a Literatura. Assim, como um retorno à coisa mesma, no final da segunda estrofe há uma expressão de transcendência de sentidos da própria linguagem nessa junção de poesia e autobiografia, que “subitamente/ vara o bloqueio da terra”.

Como uma visão de menino, de um “menino antigo” que se usa das memórias do poeta já velho, retorna-se à coisa mesma, à condição essencial do conteúdo do poema, e de toda a poética da memória aqui analisada, que é “aquele ponto” da rememoração, seu ápice, com a função poética reveladora de um existido histórico-cultural por meio do eu da poesia, que revela um mundo onde “tudo é moído/ no almofariz do ouro”. Se trata de uma memória

---

<sup>21</sup> Existem análises de autobiografias literárias em poéticas modernas e contemporâneas, sendo estes casos diversas vezes caracterizados como “desajuste lírico” (CAMILO, 2009, p. 11), “desvios autobiográficos”, “forma híbrida de expressão”, “indefinição de fronteiras”, “autobiografia como design para a representação” (AMORIM; BUSATO; NIGRO *et all*, 2010), nomenclaturas que, em suma, são pautadas nas vertentes teóricas de Aristóteles, Mikhail Bakhtin, Jean Starobinski e Philippe Lejeune, respectivamente –, marcando um atual desacordo epistemológico na abordagem destas linguagens memorialistas. Por sua vez, a abordagem ontológica embasada pelo método de análise histórico-cultural, possibilita uma epistemologia unificadora para esta noção de “desvio autobiográfico”, concedendo à poesia autobiográfica uma simultaneidade de sentidos, como constituintes de uma poética da memória da história e da cultura da(s) comunidade(s) leitora(s) que a torna(m) Literatura.

de imagens conjugadas entretempos, isto é, relacionando diversos pontos da história brasileira, como uma influência civilizacional (“uma europa”), ou uma referência direta de aculturação. Ademais, almofariz do ouro está diretamente relacionado com o poema “Precaução”, analisado no segundo capítulo. Isso porque a memória de “um museu”, ou de uma realidade no qual tudo é antiquado, como as instituições de ensino – tocadas diretamente também nos poemas analisados no capítulo II –, situam-se na atuação ao lado do esquecimento, como o museu que se tornou a existência dos povos primeiros, os índios, da cultura negra escravocrata posteriormente, assim como da maioria da população marginal da atualidade.

Nas palavras de Susana Busato, situando a partir da poesia autobiográfica de Oswald de Andrade: “a memória seria, pois, o instrumento necessário para encontrar na palavra a presença de sua natureza plástica no movimento de convergência dos planos sintagmáticos e paradigmáticos da linguagem” (BUSATO, 2010, p. 31).

Ou seja, na cadência de revelações a partir dos fragmentos da expressão poética memorialista, como nos últimos versos, “o projetado amar”, ou a referência cultural de um povo que ama em todos os sentidos do verbo, também pode ser uma expressão poética histórica de uma realidade cultural projetada “à-mar”, ou como fruto de um projeto de expansão marítima e territorial tocado pela mão colonizadora europeia; e seus velhos preceitos de assujeitamento e sociedade. Assim, enquanto deslocamento retórico-metonímico da autobiografia, diz respeito à relação da poesia com a memória ou falta de memória de uma cultura sem ordenação apriorística, forjada no dia-a-dia de um processo reificador de produção de bens primários e extrativismo.

Portanto, no último verso desse poema, símbolo de uma poética da memória, há apenas o “concluso silêncio”: tudo o que não se disse, nem no poema e muito menos na História tradicional, sobre toda esta realidade histórico-cultural, sobre as relações da Literatura brasileira com a verdade da nação, e que é um *tropos* motivacional da Literatura brasileira desde ao menos o Romantismo, engajado com essa busca por uma identidade nacional.

Segundo este ponto de vista, o poema trata substancialmente de fragmentos, seja da linguagem, seja da história. Na relação com o ser ontológico da linguagem memorialista, substantivos que a princípio dizem respeito a espaços vagos, faltas, silêncios, ausência, são

também substantivos relativos a uma lógica da linguagem poética memorialista. A ambiguidade, por exemplo, como condição primária da poética da memória, possibilita uma leitura de dupla entrada, como vemos: “cacos” e “buracos” são vernáculos de fragmentos, de faltas, de espaços vazios. “Hiato” e “vácuo”, por sua vez, podem ter este mesmo sentido, posto que hiato é espaço de passagem em algum mecanismo, sendo significação da biologia, e também pertencente ao campo semântico da gramática, que, diferente de ditongos e tritongos, quer dizer uma expressão constituída por “dois esforços de voz”. Aqui, além da relação ambígua com o vernáculo, pode-se relacionar metonimicamente a semântica com a realização da Literatura, entre duas vozes, entre a linguagem escrita e a leitura, e entre a vida e a linguagem. Retomando Susana Busato: “as memórias vão buscar, portanto, nos meandros do inconsciente do sujeito, as imagens” (BUSATO, 2010, p. 33).

Continuando, vácuo pode referir-se tanto à imagem de um espaço não preenchido, como também a uma forma de sucção, de força de atração (como em mecanismos espaciais), ou mesmo um espaço não violável (como as embalagens à vácuo). Da mesma maneira, “eclipse” significa literariamente um salto temporal, como nas elipses de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, por exemplo, e diz respeito a uma equação geométrica. No dicionário Gama Kury define-se como: “omissão de uma ou mais palavras que se subentendem”; e também: “lugar geométrico dos pontos de um plano cujas distâncias a dois pontos fixos desse plano têm soma constante; interseção de um cone circular reto e um plano que corta todas as suas geratrizes” (GAMA KURY, 2010, p.375).

Assim, a partir dessa validação linguística de uma fano-memória de espaços vazios ou lacunares, há uma conotação sonora no quarto verso, atuando como duplicação de sentidos por meio da melopeia (“faz-se, desfaz-se, faz-se”). O verbo fazer, trabalhado como uma atividade de fazer e desfazer, pode ter sentido sonoro de “face” e “des-face”, ou seja, de desconstrução de um referente objetivado no mundo, que é a face, a identificação primeira da *persona*, para designação de uma nova face, “uma incorpórea face”, que é um “resumo do existido” do ponto de vista da subjetividade memorialista.

Então, por “eclipse” há também a possibilidade de interpretação da noção de salto temporal e de formação de algo, de uma forma geométrica, ou uma figura entre as instâncias do tempo (no ontem, no hoje e no amanhã), isto é, do resgate da experiência do passado à conjugação do porvir em um sistema literário de conhecimentos, representado pela forma geométrica da eclipse.

Logo, no sentido retórico-metonímico, há no poema o entrelaçamento entre gramática e biologia, ou entre linguagem e vida (“hiato”) – como no Romantismo literário. E os espaços vagos podem ser ambigualmente espaços de atração ou espaços reservados, a áreas invioláveis da vida, ou da vida na poesia. Há um trabalho (fazer-se, desfazer-se, fazer-se) que se encontra em forma de revisão, de reconstituição de sua própria face. A melopeia, por sua vez, dá esse sentido a mais de desconstrução para reconstrução da imagem de uma face, que pode ser o próprio resultado do “trabalho” ou atividade poética da memória; como resistência da subjetividade – como a audição e a imaginação – no resgate e afirmação de uma verdade brasileira por meio da Literatura.

Dessa forma, como um meandro de significações a princípio aleatórias, forma-se um elo de coerência da poesia, que é o do tempo cronológico trabalhado pelo conhecimento da subjetividade; há a constituição de uma nova face autobiográfica que se define extra-temporalmente entre a memória e o esquecimento, e por isso que não tem corpo (“incorpórea face”), pois está no ontem e no hoje, mas voltada para o amanhã, para o devir. Assim, há a revelação de um trabalho ôntico, isto é, a partir da noção de corpo e individualidade, sobre o sujeito e a marginalização do indivíduo na História vista em perspectiva, para revelar um espaço de constituição ontológica do ser da linguagem. É a lógica da memória, dessa memória que aciona os substantivos e os recursos poéticos de um conhecimento objetivo para designar um trabalho subjetivo de reconstituição do existido como História aberta, ou em perspectiva. Para Susana Busato: “a memória da linguagem revela-se na construção plástica do todo, pois vai buscar nos meandros da arte e da cultura os modos de organizar ideologicamente o olhar dos sujeitos” (BUSATO, 2010, p. 41).

Por esse *logos* da poesia autobiográfica, a técnica de plurissignificação poética, enquanto “redôbro” da linguagem sobre si mesma, equaciona uma fórmula extra-estética, porque ético-estética, em que, na junção de forma e conteúdo, ou de conteúdo, cinema mental e melopeia como resistência e ampliação da noção do tempo subjetivo, ou o *Kairós*, em terminologia grega, resume-se, portanto, como conhecimento do existido de que nada pode ser definitivo para a poesia da memória, como na imagem do círculo, mas que nada acaba definitivamente, também.

Então, o desfazer desse fazer poético é também um retorno, como um tipo de memória ontológica, não-estática, que se move subjetivamente entretempos em prol da formação de um

discurso da verdade, do conhecimento de ser e estar no mundo por meio da história e da cultura.

Ainda nos primórdios da produção literária de Drummond, Alphonsus de Guimarães Filho já afirmara que “raras poesias, como as de Carlos Drummond de Andrade, permitirão ao leitor acompanhar através do constante enriquecimento da substância e da forma, a ascensão perfeita de um alto espírito” (GUIMARÃES FILHO, 1952, p. 1).

Segundo o caminho epistemológico traçado até aqui, falamos da raridade da poesia existencial, mas que, pelo valor de sua raridade, por falar extra-temporalmente, deixa seu rastro de influências até a atualidade. Por falar do sujeito na História em perspectiva, fala também dos dias atuais. Logo, no poema “Dias divididos por sol e lâmpada”, do livro *Lar*, de Freitas Filho, a noção da construção de um sujeito, ou de uma face da verdade na junção entre poesia e autobiografia se dá na alocação de imagens da cultura para formação de um espaço de reflexão histórica do sujeito no mundo:

Dias divididos por sol e lâmpada.  
Cedo, se alternam: clausura  
de salas, aulas, e o ar livre das gazetas  
onde o jogo é dado, é notícia – drible  
na atenção adversária, ou na minha  
que antecede o tento, pró ou contra  
quando o zero vira esfera, bola, gol  
em cima da terra, grama, cimento, areia  
no país de passes e impasses perfeitos.  
Tarde, a praia se apaga. De volta  
com o moto-contínuo do mar, atrás:  
câmara ardente, carne entregue  
em mão própria, antes do espasmo  
sob a luz irradiada e rotineira  
da dízima periódica dos dias.  
(FREITAS FILHO, 2009, p. 19).<sup>22</sup>

Não sendo composto somente por fragmentos, o poema acima é em-si uma fragmentação da noção de tempo, como no primeiro verso, ultrapassando a divisão dos dias entre sol e lâmpada, ou dia e noite. Ocorre que, nesta divisão entre natural e cronológica dos

---

<sup>22</sup> Com relação a essa imagética do futebol que supostamente representa a cultura brasileira, encontra-se contraposto neste verso a imagética do numeral zero, que pode ser tanto um placar baixo, se continuarmos a interpretação pelo campo semântico da palavra, quanto o zero que representa o nada, a estaca zero da situação do ser. Neste quesito, Vitor Chklovski, no texto *A arte como procedimento*, sintetiza essa equação da atuação *memoriae* da imagem poética, afirmando que: “existem dois tipos de imagens: a imagem como meio prático de pensar, meio de agrupar os objetos e a imagem poética, meio de reforçar a impressão. [...] A imagem poética é um dos meios de criar uma impressão máxima” (CHKLOVSKI, 1917, p. 42).

dias, há em seguida a divisão dos lugares como compromissos sociais de uma vida em sua particularidade, ou componentes de um cotidiano urbano, como no caso das “salas, aulas, e o ar livre das gazetas”. Mas estes lugares, condicionados na rotina dos dias, são postos em espaço para reflexão no verso seguinte, pois as salas e o ar livre das gazetas são onde “o jogo é dado”, numa associação entre a expressão popular, relativo a “onde as coisas acontecem”, como também na relação de onde começam os costumes das relações culturais, onde o jogo, antes de ser esporte ou lazer, “é notícia, dribble”, ou trapaça, “na atenção adversária ou na minha”, como uma característica de todos.

Neste último excerto, o pronome possessivo “minha” conota a relação do outro e do eu, da alteridade, e do que ocorre com o outro e com qualquer um. Sendo o jogo a imagem comum de criação do poema, o jogo de futebol como referente máximo se torna também jogo de baralho, com o “tento, pró ou contra”, em uma relação entre jogo e vida, ou jogo e cultura, o zero, que é o nada, ou o início de um jogo, de um placar, por exemplo, se torna “esfera, bola, gol”. Assim, tanto no baralho quanto no futebol é a derrota do outro que garante o sucesso do jogador. No Brasil, país do futebol e das trapaças, essa condição é de qualquer lugar, não só do gramado do futebol, ou da calçada dos jogos de baralho, mas “em cima da terra, grama, cimento, areia”. Na generalização metonímica, esse qualquer lugar pode ser o Brasil inteiro, como na expressão popular transformada literariamente, “no país de passes [e impasses] perfeitos”. Quer dizer, no consenso popular, que o Brasil é o país dos passes perfeitos no futebol, mas no espaço de reflexão da poesia memorialista, o mesmo país do futebol é o país de impasses perfeitos, ou seja, onde a cultura é a do jogo, da trapaça, da adversidade, no qual a sociedade esquece o lado humano do conhecimento e da vida. Assim se constitui uma nação aculturada, adversária de si mesma em “dias divididos por sol e lâmpada”.

Mas a poética da memória trabalha com os múltiplos sentidos, e o jogo enquanto trapaça é revertido em conhecimento. A equação da imagem subjetiva do dia a dia vem do *logos* do poeta e traça sua dúctil assimilação ficcional de identidades. Para Orlando Amorim, verificando o “desvio autobiográfico” na obra do poeta português Jorge de Sena:

É certo que o *eu* do texto coincide com a individualidade do autor [...], e busca justamente aquela indefinição, porque interessa à obra inverter a polaridade da expressão: na autobiografia, a ficção invade a subjetividade do eu não ficcional contra sua vontade, e pode levar o leitor a tentar identificar os erros e enganos cometidos pelo autobiógrafo [...] como forma de inserir na ficção da obra a realidade histórica de que participam escritor e leitor (AMORIM, 2010, p. 46).

Sobre este caminho de interpretação, segundo Catherine Kerbrat Orecchioni, em *L'énonciation de la subjectivité dans le langage, "le sens linguistique total de chaque énoncé résulte du sens lexical des mots individuels, ceux provenant d'un échange du sens structurel"*<sup>23</sup> (KERBRAT-ORECCHIONI, 1980, p. 6).

Isto quer dizer que, não diferente de um jogo, o sentido total do poema é dado não só na relação entre os versos, mas entre a disposição ou táticas literárias de expressões, ora singulares do autor (como nos mineirismos de Drummond para se alcançar a subjetividade da expressão), ora fruto de apropriação e retrabalho de expressões populares (nas duas obras analisadas), que alocam na realização do literário o fundo imagístico-cultural e a necessidade de conhecimento histórico para interpretação desse duplo sentido dos versos.

Sobre esta característica da poesia moderna, acrescenta Alfredo Bosi que, a partir da modernidade, a imagem gerada pela palavra poética “começa a correr aquele processo de coexistência de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele” (BOSI, 1977, p. 13).

Em suma, ao detalharmos a linguagem do poema em análise lógico-linguística com interpretação histórico-cultural da fano-memória, encontramos imagens conjugadas em um jogo entretempo de significações éticas, no qual as imagens culturais do futebol e do baralho, por exemplo, são alocadas como metonímia de uma cultura de trapaças, característica esta que transcende datas e mesmo o campo do jogo, para atuar na significação poética, assim determinando mesmo uma identidade nacional.

A noção de tempo da subjetividade que aqui inicialmente se delineia, por sua vez, pode ser expandida como noção de subjetividade que se move entre o lembrar o que se passou, atuar no presente entre a realidade de trapaças e o dever ético da verdade, e projetar-

---

<sup>23</sup> “O sentido linguístico total de todo enunciado resulta do sentido lexical das palavras individuais, aquelas vindas de um ajambramento do sentido estrutural” (Tradução nossa).

se no futuro como um porvir; da mesma maneira que faz um jogador ao se aproveitar racionalmente, ou intuitivamente, de oportunidades dadas pelo adversário para pontuar em seu favor.

Nesse diapasão, o jogo tem dois sentidos de representação: o cultural, da trapaça, e o lado ético do jogo como conhecimento. Neste último, o tempo é a marca do sujeito no mundo, mas nesse caso da poesia memorialista, trata-se da revelação de um tempo da subjetividade que se sobressai à marca da individualidade, como também se sobressai dos relatos ligados estritamente ao tempo cronológico. Forma-se uma subjetividade que quebra as barreiras do tempo cronológico, como nas trapaças ou na reflexão. E por fim, nesse jogo de conhecimentos, de duplos sentidos e de sentidos históricos conotados na autobiografia, tudo se encontra conjugado como símbolo, ou criação que se apropria de imagem e som para dar uma fano-memória, ou imagem conceitual de um “país de passes e impasses perfeitos”.

#### **4.1 Os tempos da poesia memorialista segundo a História cultural**

A partir deste tópico trataremos do ser da linguagem poética como consubstancial à duas formas de tempo, que é o *Cronos*, ou a regulação da passagem temporal, e o *Kairós*, que é o tempo de atuação ou performance psicológica do sujeito e da linguagem dentro dos limites do tempo que passa. Nas trilogias autobiográficas de Drummond e Freitas Filho temos essa noção de tempo subjetivo ampliada, e a poesia se revela como conhecimento formado dentro e fora do tempo cronológico, como afirmando no verso de *Boitempo*: “Que riqueza, viver no tempo e fora dele” (ANDRADE, 1973, p. 48).

Em análise histórico-cultural realizada no capítulo II, esboçamos a noção de uma linguagem literária em versos que se revela poeticamente segunda a ambiguidade na semântica, na sintaxe e por meio da forma paradigmática do poema, formando um caminho de formação de imagens que transcendem o tempo cronológico para o tempo da subjetividade, tornando-se possível a compreensão do tempo *Kairós*, ou o tempo do sujeito como essência da poética da memória.

Segundo essa hipótese, a linguagem desdobra-se em caminhos de conhecimento formado por uma intersubjetividade poética, que aloca no tempo da enunciação e no tempo do



enunciatório a conjugação de um espaço de fabulação ética do conhecimento de ser e estar no mundo, como um conhecimento aberto da intersubjetividade poética. Como sintetizado nos versos de Freitas Filho, no livro *Rol*, trata-se de: “Escrever por escrever, não para passar o tempo, mas para não sentir que ele passa” (FREITAS FILHO, 2016, p. 15).

Sobre este tópico ou tema, Ezio Bittencourt salienta:

Uma obra literária é uma irradiação do conhecimento humano, que estabelece pontes de contato entre fatores dinâmicos da sociedade, o espírito criador do artista e o público leitor, tornando-se, então, uma contribuição à formação e ao patrimônio cultural de um povo. Dotado de sensibilidade especial, inspiração, intuição, imaginação e necessidade criadora, o artista registra em suas obras sua sensibilidade em relação às experiências com o mundo, sendo, portanto, celebrado também pelo que revela de acurado na observação dos fatos (BITTENCOURT, 1997, p. 20).

Dessa forma, apoiando-se em definição de Ângela Maria Dias, aqui tomamos o espaço autobiográfico presente nas obras de Drummond e Freitas Filho como:

Na radical ativação da poesia como forma de conhecimento, [em que se] opera o que Walter Benjamin denomina de “contra-senso do conhecimento”, ou seja, uma tessitura de sentido alimentado pela ideia do salto entre distintas temporalidades, contra o tempo homogêneo e vazio da metafísica do progresso (DIAS, 2002, p. 94).

Por conseguinte, na equação entre memória e esquecimento, linguagem e tempo (do sujeito leitor como centro de reflexão e conhecimento de mundo, e o tempo da enunciação, ou do conhecimento provocado pelo “como” da expressão poética), é possível formar uma conceituação ontológica de um tempo de conhecimento, ou da noção fenomenológica de um ser da verdade na poesia memorialista. Nas palavras de Silviano Santiago, trata-se de uma: “Poesia-fênix. Poesia que adquire peso à medida que se expõe e se torna consciente do seu existir, já passado, prenúncio e razão de ser” (SANTIAGO, 2002, p. 18).

E por esta ser uma noção ontológica da linguagem poética atuando sobre a História em perspectiva, analisamos a seguir o poema “15 de Novembro”, que, tendo como *tropos* motivacional composto em um marco histórico, desdobra-se na conjugação poemática (da estética do poema) com uma relação imagística espaço-temporal dessa História em perspectiva:

#### 15 DE NOVEMBRO

A proclamação da República chegou às 10 da noite  
em telegrama lacônico.  
Liberais e conservadores não queriam acreditar.  
Artur Itabirano saiu para a rua soltando foguete.  
Dr. Serapião e poucos mais o acompanhavam  
de lenços incendiários no pescoço.  
Conservadores e liberais recolheram-se ao seu infortúnio.  
O Pico do Cauê ficou indiferente  
(era todo ferro, supunha-se eterno).  
Não resta mais testemunha daquela noite  
para contar o efeito dos lenços vermelhos  
ao suposto luar  
das montanhas de Minas.  
Não restam sequer as montanhas.  
(ANDRADE, 1973, p. 17).

Em um processo de criação imagística que se desdobra da semântica para a sintaxe como paradigma, o poema realiza uma expressão extra-temporal. Por exemplo, “15 de novembro” é data marcada da História tradicional do Brasil, é símbolo da política e da democracia atual. Mas este mesmo marco pode apresentar várias faces na biografia brasileira<sup>24</sup>, como exemplo os acordos corruptos dos governantes com os militares, comerciantes e industriais, como mostra Lilia Schwarcz e Heloisa Starling em *Brasil: uma biografia* (2015). E isto quer dizer que, por meio do conhecimento histórico subjetivo (conhecer uma data histórica) faz com que a data referente seja transcendida como resumo do existido, e que o mundo objetivado daquele acontecimento, visto em perspectiva histórica, seja questionado pelo tempo da subjetividade (*Kairós*, em terminologia grega), que é então incorporado ao conhecimento objetivado da História.

Como uma História da cultura, segundo a concepção sintetizada no pensamento de Octávio Paz (1984) sobre a poesia moderna, há uma junção das diversas “funções poéticas” da linguagem agindo em prol de um mesmo fim na própria linguagem, que é evoluir para um

---

<sup>24</sup> Ver Introdução e capítulos I e II do presente estudo.

“mundo” de conhecimento do que é humano, isto é, do que é cultural e histórico a partir da Literatura.

Esta perspectiva de leitura aloca o conhecimento histórico e cultural dentro da estrutura literária como um fundo ou tropos motivacional. Com relação a esse ser ético da poesia, Michel Foucault ressalta que é possível “pelo privilégio de conhecer. Conhecer é conhecer o verdadeiro. Conhecer o verdadeiro é liberar-se. E é no ato de reminiscência, como forma fundamental do conhecimento, que esses diferentes elementos se enlaçam” (FOUCAULT, [1982] 2014, p. 189).

Continuando a leitura, propomos uma lógica linguística dessa concepção poética memorialista no esquema a seguir:

- 1) O título do poema demarca um enredo não por um nome de acontecimento, e sim por uma data (“15 de novembro”), demonstrando inicialmente que a temática central do poema é referência restrita no tempo cronológico;
- 2) Ao contrário da indicação do título, os versos são desenvolvidos em sua maioria por um enredo não apenas temporal, mas espacial (“Pico do Cauê”, “montanhas de Minas”), do que resiste ao tempo, ou que já não existe mais fisicamente, conferindo um espaço imagético que tenciona a noção do tempo retilíneo, porque é também tempo a partir de outros espaços correlatos ao longo desse tempo retilíneo;
- 3) Os substantivos centrais do poema (“liberais e conservadores”), segundo a História Cultural, provêm de um processo de colonização e aculturação que se estende do Brasil-colônia à modernidade, o que permite ensejar, a partir do verso “em telegrama lacônico”, que a construção de nomes e títulos (“liberais e conservadores”, “Arthur Itabirano”, “Dr. Serapião”) mostra apenas uma face do ser de tal acontecimento histórico-cultural.
- 4) Dessa forma, a construção linguística do poema não limita o tempo cronológico, com clara demarcação no título, mas a partir de uma ampliação do conhecimento, ou de dúvida, entre as instâncias do tempo cronológico, como se este fosse então um espaço de conhecimento aberto pela intersubjetividade, pelo questionamento do leitor a partir da memória subjetiva, que pode ser do poeta ou dele.

Neste sentido linguístico-histórico, a poética de Drummond tem clara abertura para realização no tempo *Kairós*. Seu *Boitempo*, por exemplo, em uma leitura de entrada simultânea, é aquele marco poético imagético do “menino antigo”, que nomeia seu tempo de

tempo dos bois, e também o “boitempo” de Itabira antes da política e da indústria extratora do mineral de ferro, que não por acaso dizimou o “Pico do Cauê”; que aparece como memória absoluta no poema, pois já não existe mais.

Sobre essa relação da História com a Literatura, no qual a ficção resgata o não-existente como existido *in* memória, a estudiosa Sandra Jatahy Pesavento destaca:

Se os conceitos são artifícios mentais que se propõem a interrogar e explicar o mundo e que, articulados, resultam em constelações teóricas, [...] o desafio atual é o de assumir que as ciências humanas se voltam [...] para uma postura epistemológica diferenciada. Não se trata [...] de desenvolver toda a gama de conceitos e de redefinições teóricas orientadoras das diferentes correntes que estudam a cultura nestas décadas finais do século e do milênio. Apenas caberia assinalar que tais mudanças passam, com frequência, pelos caminhos da representação e do simbólico, assim como da preocupação com a escrita da história e sua recepção (PESAVENTO, 2006, p. 1).

Por isso, situamos a seguinte designação histórica entretempo, ou em perspectiva, como correlato do acontecimento estético-conteudístico do poema: 1) 15 de novembro, ou a proclamação da república Brasileira, sucedeu apenas algumas décadas da 1ª Guerra Mundial, que abriu caminho para a Segunda Guerra Mundial; 2) o Pico do Cauê foi dizimado em meados da 2ª Guerra Mundial, apenas cinco décadas após o “15 de novembro”; E 3) o poema é concluído com a certeza do tempo de agora da reflexão ontológica que, entre o poema e a História tradicional, além da memória subjetiva ficcional sobre estes fatos silentes de um importante acontecimento histórico, hoje: “não restam sequer as montanhas”.

Aqui o tempo subjetivo do poema é aquele da nostalgia moderna, da náusea existencialista, ou de recuperação pela memória subjetiva de um tempo que não volta, pois a consequências dos atos desordenados dos homens, como as guerras, o descuido com a natureza, ou a simples ignorância de ser e estar no mundo, trazem consequências que não são diretamente relacionados com estes fatos, tais como a pobreza das nações periféricas no sistema capitalista global, a fome, as doenças advindas da radioatividade e armas químicas, a propagação de armas de fogo no mercado internacional clandestino, e muito mais que a memória subjetiva não alcança, e que a História tradicional não narra, restando somente o “concluso silêncio”.

No caso de Drummond, a memória poética da inocência do “menino antigo” que se usa das experiências de vida do velho, é o que possibilita captar com plenitude tais fenômenos silentes na existência humana. Pela união da poesia com a autobiografia, o olhar infantil é o mais capaz de ver as coisas histórico-culturais em-si, sem ideologias ou indução. Como define Roger Chartier, se por um lado:

Existem fortes dependências entre a experiência e o conhecimento; entre a percepção do tempo e as modalidades da escrita da história, as três categorias da experiência – a percepção do imperceptível, a consciência da repetição e o saber das transformações que escapam à experiência imediata –, correspondem três maneiras de escrever a história: a história que registra o acontecimento único; a história que desenvolve comparações, analogias e paralelismos; e a história entendida como reescrita, ou seja, como fundada nos métodos e nas técnicas que permitem um conhecimento crítico que contribui para “um progresso cognitivo acumulado” (CHARTIER, [1989] 2011, p. 122).

Nesta análise lógico-linguística de fundo histórico, é a própria cultura, ou seja, as relações humanas que se resignam nas consequências, esta condição sendo também como uma das inúmeras consequências da aculturação capitalista até os dias atuais.

Em sequência, lemos o poema “No Cineac”, do livro *Lar*, de Freitas Filho, sobre as imagens identitárias da aculturação brasileira:

No Cineac  
antes da descoberta do Brasil  
com a mãe a tiracolo  
vendo o Arqueiro Verde  
(um Robin Hood de segunda mão)  
disparando suas flechas morais.  
Depois, punhetas, colégios, lápis  
a primeira caneta, poesia, pin-ups  
futebol, jogo de botão e puteiros:

a sessão começa quando você chega.  
Agora, no escuro, meio Zé Carioca  
trocando de musa como quem  
troca de camisa, não indo mais à missa  
aflito, antes que o filme acabe.  
(FREITAS FILHO, 2009, p. 33).

Cineac é o primeiro cinema no Brasil. Ademais de ser uma referência histórica e cultural em si, é a primeira localização ou referência espaço-temporal da utilização da imagem como arte no país. Assim, esta vertente da arte, juntamente com a poesia da memória, pode direcionar a significação dos versos como um retorno dual da memória poética para “antes da descoberta do Brasil”, enquanto imagem poética e *logos* da cultura. A imagem do retorno, sintetizada como “a descoberta”, envereda-se por sua vez com as memórias de um menino no cinema, “com a mãe a tiracolo/ vendo o Arqueiro verde”. Mas além da relação do país em sua origem com uma criança, há um detalhe que marca a poética de Freitas Filho com relação a Drummond (em que a visão do menino é que utiliza as memórias do velho), no caso do poema acima mistura a visão do velho sobre as memórias de menino e da infância. No verso “com a mãe a tiracolo”, por exemplo, é uma inversão sintática que torna a expressão ambígua, pois se é a memória de um menino, este é que deveria estar a tiracolo com a mãe, e não o contrário. Então, pode ser o caso da sobreposição estética da memória do homem maduro que passa a cuidar dos pais idosos, invertendo os papéis e carregando a mãe “a tiracolo”.

Nos poemas selecionados há a marca da subjetividade, as vezes mascarada, as vezes explícita. No segundo caso, por exemplo, surge no poema um referente externo que opina sobre a memória do cinema e do filme visto por meio de parênteses: “(um Robin Hood de segunda mão)”. Assim, de uma maneira híbrida, como definido por Susana Busato (2010) sobre as escritas do eu na modernidade, revela-se no atrito entre a memória do ponto de vista do homem e do ponto de vista do menino, o registro de uma cultura subjetiva da infância, do menino, que se referencia na memória de uma ida ao cinema, mas que, conjugada a esta memória como uma fano-memória cultural, é sujeito constituído de casa a escola, pois depois do filme, ou mesmo antes e depois deste, como um curso natural da vida, há “punhetas, colégios, lápis/ a primeira caneta, poesia, *pin-ups*/ futebol, jogo de botão e puteiros”. Isto quer

dizer que há uma memória conjugada entre as lembranças do menino e a visão crítica do poeta adulto, que constitui o sujeito da linguagem no ambiente doméstico, privado, e depois, então, no mundo – aqui retomando análise das memórias sociais interpretadas no capítulo anterior –: “agora, no escuro, meio Zé carioca”.

Logo, no último verso temos a imagem poética da aculturação do sujeito, do “Zé carioca”, dado margem ao aspecto de crítica do poema, “trocando de musa como quem/ troca de camisa”. Neste ponto, além da relação inter-artes, do cinema com a poesia (da troca de musas), há uma marca de busca pelo amadurecimento identitário, de olhar para si como figura imposta pelo outro. O “Zé carioca”, essa figura de Walt Disney gerada de uma visão geral do brasileiro a partir do carioca, é a imagem de qualquer um, ou de todos os brasileiros segundo o cinema norte-americano – o mais importante do mundo. E todos, de casa a escola, é ali que se formam a partir da visão do outro, constituindo uma realidade nacional, ou uma pseudo-realidade de si.

Para esse eu lírico que se dissimula no cultural e no histórico, há uma perda de inocência e do ego, do menino que se vê em transformação, “não indo mais a missa”, fugindo deste compromisso familiar, para trocar de musa, para ver e venerar outra coisa, “aflito, antes que o filme acabe”. Aqui a função da fanopeia é um recurso de margens, utilizado na poesia autobiográfica como “design para criação” (HARRIS, 2010). Por ele se amplia o conhecimento do fenômeno humano na relação entre subjetividade, história, cultura, e assim são geradas conceituações bases pertinentes às interpretações da Nova História e das novas maneiras de se abordar o texto poético. Por exemplo, nesse último poema de Freitas Filho há a figuração de uma vida constituída na realidade urbana, desde o que é comum para todo menino da cidade, como o início da puberdade, a rebeldia das escolhas próprias (ao invés de matar aula, falta a missa para ir ao cinema), e, retomando novamente as análises do segundo capítulo, é a partir da escola que a individualidade se choca com o coletivo, que o privado se torna público, e onde, como uma imagem referente na história humana moderna e contemporânea, o menino se torna homem. Para Sandra Pesavento, no quesito da História como reescrita pela subjetividade literária:

O historiador está preso às fontes e à condição de que tudo tenha acontecido. O historiador não cria o traço no seu sentido absoluto, ele os descobre, os converte em fonte e lhes atribui significado. Há que considerar ainda que

estas fontes não são o acontecido, mas rastros para chegar a este. Se são discursos, são representações discursivas sobre o que se passou, se são imagens, são também construções, gráficas ou pictóricas, por exemplo, sobre o real. Assim, os traços que chegam do passado suportam esta condição dupla: por um lado, são restos, marcas de historicidade; por outro, são representações de algo que teve lugar no tempo (PESAVENTO, 2006, p. 5).

No entanto, na atualidade, a noção do tempo da subjetividade destaca o conhecimento humano do existido da exclusividade do tempo cronológico da história empíricista, no qual o amadurecimento do sujeito vincula-se à idade. Em uma concepção ontológica, que vê o tempo da subjetividade como o *lócus* assimilador do *logos* entretempos que constitui o sujeito, é nos espaços de reflexão, de conhecimento de si e do outro, de dúvida da narrativa histórica tradicional que surge o sujeito maduro, ou o sujeito da verdade.

Nas palavras de Alfredo Bosi, com este princípio de conhecimentos emaranhados no tempo-espaço do conhecimento histórico-cultural resulta que são: “várias as temporalidades em que vive a consciência do poeta e que, por certo, atuam eficazmente na rede de conotações do seu discurso” (BOSI, 1977, p. 121).

Dessa forma, na poesia autobiográfica de Drummond e Freitas Filho, a semântica e a sintaxe do poema deslocam-se para uma formulação entretempos de uma fano-memória nacionalista, e isto quer dizer, formada dentro e fora do tempo cronológico, mas com fio condutor no tempo da subjetividade, no *Kairós* da cultura. Nesse sentido que Ângela Maria Dias afirma, sobre a trilogia *Boitempo*, que:

O “boitempo” é o tempo da terra [...]. O “boitempo” como síntese, imagem princeps das origens, recria o tempo enquanto duração material, concha expandida em morada do ser, onde o devaneio poético religa pensamentos, lembranças e sonhos, na figuração do vínculo entre a memória, o imemorial e a imaginação (DIAS, 2002, p. 101).

É esse o mesmo sentido que possui o título do livro *Lar*, de Freitas Filho. Como na concepção de Martin Heidegger, a linguagem é a morada do ser, e como conotado esteticamente no título, trata-se de um lar-vírgula, ou seja, uma extensão da morada do ser que pressupõe o *Dever* da memória ontológica, pois o livro é uma autobiografia, mas literária,



aberta ao mundo do leitor. Assim, há um *rol* de conhecimentos da memória subjetiva que são necessários para a maturidade do sujeito, ou do ser da linguagem poética que conjuga em si um exemplo de sujeito da verdade.

A imagem poética da história e da cultura conjugada entretempos pela memória subjetiva pode situar-se como ponto de revisão de significados, como uma matriz de simultaneidade dos saberes humanos, que pode ser histórica e biográfica. Neste caso, segundo Edward Lopes, os poemas formam: “uma estrutura que nos aparece como uma por ser um universo ou categoria constituída” (LOPES, 1997, p. 35).

E por isso, é preciso levar em conta, segundo as palavras de Alfredo Bosi, que a: “mediação e a temporalidade supõem-se e necessitam-se” (BOSI, 1977, p. 22). Pois, como complementa a fenomenologia da percepção de Maurice Merleau Ponty: “o tempo só se faz no homem” (PONTY, 1999, p. 549).

Em suma desta análise, como afirma o crítico literário Michel Peterson:

Cada texto de Drummond – incluindo-se o bastante fenomenológico “No meio do caminho” – é um lugar onde se inventa a memória futura do sujeito que enuncia a si mesmo. [...] Enunciar o eu não é se fechar na dicção, e sim, saber que uma região como a da verdade do ente nunca é tão homogênea, [...] e que tampouco é plena [...] (PETERSON, 2002, p. 40).

No presente caminho de leitura, averiguamos que, segundo Ângela Maria Dias, uma poética da memória em Drummond e Freitas Filho resume: “a consolidação da metamemória como estratégia de resistência da subjetividade” (DIAS, 2002, p. 98).

Na relação poética de Freitas Filho com Drummond, o tempo da subjetividade conduz a memória individual para uma composição ontológica do ser da linguagem, que se forma, por sua vez, como um sujeito literário da verdade de um povo, ou de uma comunidade de leitores. Conquanto, na influência entre as obras, desde o primeiro livro de Freitas Filho os paratextos apontam um “dever” mais ético que estético de relações intertextuais. Por essa relação não só do espaço biográfico, mas entre as obras como um conjunto maior, que lemos na introdução deste estudo o “Poema de sete faces” como um modelo existencialista de sujeito ético já nos primórdios da obra de Drummond. Pois nesta mesma lógica lemos a seguir

o poema “A cidade se abre como um jornal”, que marca o veio existencialista de Freitas Filho também antes da trilogia autobiográfica, na reunião da obra, com *Máquina de escrever* (2003), e que fecha as principais características de uma poética da memória no recorte das duas obras analisadas:

A cidade se abre como um jornal:

Flash flã flagrante

na folha que o vento leva  
no grito impresso que voa  
na voz  
com a manchete:

LUTE NO AR

No ar  
    ou no exíguo espaço  
    que nos resta  
    no chão  
das casas  
das caixas de morar  
nos ônibus superlotados  
nos estádios cheios  
o homem que  
    – todo dia –  
veste a camisa da estrela solitária  
e desaparece  
    – para sempre –  
luta  
contra o esquecimento.

Como um jornal que escreve  
em casa página  
a crise e o crime de toda hora  
como um jornal que embrulha  
o que  
    diariamente  
esquecemos  
    como um jornal  
como os espelhos perplexos  
do Parque de Diversões  
se fazem os quadros em flagrante  
de Gerchman.

Ali estão todos  
    estamos nós  
em pré-estreia  
    a sós  
na beira do mundo  
com todas as nossas caras:  
*a miss o kiss elétrico*  
*o kitsch o clichê*  
*o beijo borrado de Monalou*  
*me alcança*

*no banco de trás  
a Moreninha  
me enlaça  
na janela furta-cor  
que pisca  
por de trás da Paramount  
o amor se acende:  
Boa noite  
Lindonéia.*

Ali estão todos  
na primeira página quebrada  
dos espelhos:  
aqui, perdido me acho  
em cada qual  
me vejo  
na multidão espatifada.

Ali encontro a linha  
o começo do desenho  
o rascunho do meu corpo  
de carvão  
superposto  
na paisagem amarrotada  
da cidade.

Aqui estão os rótulos  
rasgados do meu rosto  
as máscaras  
as marcas  
as letras do meu nome  
com todos os erres  
com todos os erros  
em garranchos  
pichados no cimento  
nos cartazes  
e nas caligrafias de néon:

*Motel de Mel Não Há Vagas  
Os Desaparecidos  
Homens trabalhando*

*Na frente de todos  
O Rei do Mau Gosto  
Usa seu rosto*

*A Stripper sem Script  
se incendia  
sob o sol do Manguê*

*Assegure Sua Fatura  
No Carnê Futuro  
De Baby Doll*

Aqui estamos nós  
Enfim  
João e Maria  
feitos um para o outro  
no acaso das calçadas:  
neste banco nos beijamos

neste jardim nos devoramos  
nesta rua nos deixaram  
joão  
    e maria  
nos perdemos  
    com a roupa do corpo  
    com a casa nas costas  
na floresta  
    dos dias  
(índios) e (indigentes)  
Atravessando as veredas da avenida  
Sob a paixão do sol.  
(FREITAS FILHO, 2003, p. 277-280; itálicos no original).

Em geral, trata-se de uma visão poética delineada pelo olhar subjetivo sobre a cidade como organismo de vida e de morte do sujeito, simultaneamente, como se fosse um rol de notícias de jornal sobre a vida na urbe moderna. Assim, o poema é elaborado relacionando o jornal (produto da cultura midiática) com o esquecimento e descaso ao humano dessa mesma cultura. Como um “flash flã flagrante”, a visão poética resulta como instantâneos, como imagens por escrito da cultura. Na relação com Drummond, Freitas Filho retoma o dever de luta da poesia contra o esquecimento do ser e estar no mundo, indicado já na epígrafe retirada do poema “O lutador”, no livro inaugural *Palavra* (1963), então revisto em *Máquina de escrever* como uma luta da imaginação, da criatividade e do conhecimento conjugados na linguagem. Nas palavras de Sandra Pesavento:

Na reconfiguração de um tempo – nem passado nem presente, mas tempo histórico reconstruído pela narrativa –, face à impossibilidade de repetir a experiência do vivido, os historiadores elaboram versões. Versões, plausíveis, possíveis, aproximadas, daquilo que teria se passado um dia. O historiador atinge pois a verossimilhança, não a veracidade. Ora, o verossímil não é a verdade, mas algo que com ela se aparenta. O verossímil é o provável, o que poderia ter sido e que é tomado como tal. Passível de aceitação, portanto (PESAVENTO, 2006, p. 4).

Conquanto, na atitude de revisão histórica da face existencial do poema, a expressão “no ar”, seja na relação com o pensar ou com a distância que se deve tomar do mundo dos homens para enfrentá-lo e revelá-lo em verdade, acentua o “exíguo espaço/ que nos resta”, e que resta “no chão”, semelhante à realidade social do país: “das casas/ das caixas de morar”,

como uma ironia à pobreza, ou “nos ônibus superlotados” em contrapartida com os “estádios cheios”, representante da alegria cega, desfaçatez para com a realidade outra, e a cega paixão pelo futebol – simultaneamente como marca de identidade nacional e de cegueira cultural –, como um impasse existencial da cultura brasileira.

A partir deste ponto, entra o papel do poeta como referente de conhecimentos históricos, “o homem que/ – todo dia –/ veste a camisa da estrela solitária/ e desaparece/ – para sempre”. Há também a relação do homem que está só, e que vê a sós a realidade obtusa e caótica dos homens outros, relacionado o exemplo com a vida privada do poeta, torcedor do botafogo, time este que tem como símbolo a “estrela solitária”. Assim, esse poeta que vai ao estádio como torcedor e vê no mesmo estádio a alegria cega e egoísta dos que ali estão – certamente mais abastados que outros que ali não estão e não irão ali nunca –, é o mesmo poeta que vê a luta diária de todo dia do povo nas ruas da cidade, nos ônibus superlotados, e enfim, nas notícias de jornal.

Esta é uma relação imagística também sobre a raridade do sujeito ético consciente, e da poesia que se baseia na memória cultural para reescrever a história na modernidade. As imagens por escrito do poema relacionam a vida do próprio poeta, como um traço de autobiografia tradicional, mas com toda a realidade histórico-cultural que este vê condicionando o ser da linguagem memorialista. Enquanto memória ontológica, como um torcedor de futebol como todo brasileiro, no qual a camisa da “estrela solitária” pode remeter ao time de coração do poeta, pode indicar também um sujeito da poesia. Na Literatura moderna o eu desaparece no outro, como em Rimbaud o “eu é outro”. E assim, no dever ético de verdade da poesia, a memória autobiográfica desaparece “para sempre”, na “luta/ contra o esquecimento”, que pode ser do indivíduo para com o outro, e para consigo mesmo enquanto parte dessa humanidade reificada no tempo vazio do progresso capitalista.

Temos assim o um exemplo de um sujeito raro, sendo ao mesmo tempo singular e igual aos outros, por meio do qual a referência pessoal “desaparece”, na “luta” da poesia “contra o esquecimento” histórico da sociedade. Por isso, “como um jornal que escreve/ em cada página/ a crise e o crime de toda hora”, esses versos atuam como um “deslocamento retórico-metonímico, que tende ao biográfico, sem constituí-lo” (ARFUCH, 2010, p. 30). Porque atuam em *logos* imagístico, “como um jornal que embrulha/ o que/ diariamente/ esquecemos”.

A fragmentação da expressão também tem seu efeito de sentido, quando “o que” aparece no verso, e pode ser tanto uma ligação do verso anterior com o posterior, como também pode ser uma pergunta retórica atuando como ênfase sobre contra o quê a poesia luta, que é o esquecimento que forma o sujeito.

Novamente a relação da vida do poeta, ou do conhecimento de mundo deste, se dá a partir dos versos que falam por meio da subjetividade, como das pinturas de Rubens Gerchman, amigo de Armando Freitas Filho, e que tinha como temática de sua produção pictórica recortes de “momentos” da cultura, como crianças no parque, por exemplo. Assim, ainda “como um jornal”, mas agora, segundo a inserção do *logos* do poeta na poesia, esta também se abre “como os espelhos perplexos/ do Parque de Diversões”, em que “se fazem os quadros em flagrante de Gerchman”.

Esta relação interpretativa ajuda a ressaltar a amplitude da percepção histórico-cultural da poesia autobiográfica, que relativiza o olhar do menino e do homem maduro, como o “menino antigo”, ou a infância retratada dos “quadros de Gerchman”, revelando que é no outro, que “ali estão todos” e “estamos nós”. E trata-se de uma nova realidade revelada pelos poemas, apesar das similitudes com as antigas civilizações. No olhar subjetivo voltado para o outro, a poética da memória revela o “nós/ em pré-estreia/ a sós/ na beira do mundo/ com todas as nossas caras”. E assim o poema realiza uma lista de tipos da cultura moderna. Falando de si o ser da linguagem memorialista fala da cultura, com “a miss o kiss elétrico/ o kitsch o clichê”. E no meio dos nomes outros que compõem a cultura da diversidade, a subjetividade da memória do poeta se faz presente, com “o beijo borrado de Monalou”, que “me alcança/ no banco de trás”. E também “a Moreninha”, que em um outdoor, “me enlaça/ na janela furta-cor”.

Por meio de um jogo de imagens da cultura (“*beijo molhado de Monalou*”, “*por trás da Paramount*”, “*Boa noite Lindoneia*”), as imagens de *outdoor* da rua se mesclam com a música de Nara Leão (“Boa noite Lindoneia”); famosa na interpretação e Caetano Veloso e constitui-se em fano-memória. Então, falando dos tipos e das marcas da cultura, como a marca cinematográfica Paramount, ou da música popular, fala-se de todos, pois é ali que “estão todos”, na alegria ou na tragédia, como na notícia de jornal, que pode falar de qualquer um “na primeira página quebrada/ dos espelhos” de todos os dias. O encontro ou duplicação de sentidos está também na direção da identidade entre diferenças, porque nesse ato de ver de cima, de se distanciar pela memória do todo sobre as partes, surge a confissão autobiográfica

da poesia da memória brasileira: “aqui, perdido me acho/em cada qual/ me vejo/ na multidão espatifada”.

A distância do olhar do menino, ou da poesia que prima pela pureza do olhar infantil conjugado com a crítica da maturidade, permite ao poeta enredar a poesia da vida, dessa “vida simples”, porém uma “vida mais difícil” (como no poema “Conclusão”, de *Boitempo II*, analisado no capítulo anterior), e assim voltar para “antes da descoberta do Brasil” (como no poema “No Cienac”) para revelar (*faenomenon*) “a linha/ o começo do desenho/ o rascunho do meu corpo de carvão”, isto é, o caminho da linguagem ética, da Literatura que concilia História e subjetividade sobrepostas, “na paisagem amarrotada/ da cidade”.

Há neste ponto um desígnio de crítica memorialista no poema, por meio do qual, ontologicamente, se desconstrói a convenção da realidade, do Rio de Janeiro como “cidade maravilhosa”, por exemplo, para se desvelar a realidade outra, o lado esquecido da memória cultural. Pois, entre “os rótulos/ rasgados do meu rosto”, ou o rosto autobiográfico da poesia memorialista, surgem, “sob as máscaras/ e as marcas”, “as letras do meu nome”, que pode ser as letras do nome do poeta, ou o nome do país e de qualquer um nele, “com todos os erres/ com todos os erros”.

A Nova História, a história feita também pela memória subjetiva, mesmo “em garranchos/ pichados no cimento/ nos cartazes/ e nas caligrafias de neon”, é ali que estão todos, onde está a verdade de todos e do todo da existência de um povo, e não somente o relato do historiador. O poeta engaveta imagens diversas da cultura para dar força a expressão crítica da memória subjetiva, como em “Motel de Mel Não há Vagas”, com a junção dos dois lados do caso, o lado convidativo do nome do motel, e ao mesmo tempo o aviso de que não há mais vagas. E ainda, as palavras de um cartaz de “desaparecidos”, como as vítimas da urbe e do progresso metafísico do tempo cronológico/empírico, lado a lado com as outras vítimas da urbe, os “homens trabalhando”, esquecidos em sua obrigação, esquecidos de si mesmo como sujeitos de uma sociedade reificada, sujeitada a aculturação. E as imagens que determinam o curso da cultura, com a “Stripper sem Script”, e as propagandas falaciosas: “assegure Sua Fatura”. Nesta última expressão, o pronome possessivo se destaca, e destaca assim o egoísmo e a desfaçatez de cada um á realidade outra.

Neste quesito, em momento ontológico de Michel Foucault, dado a partir da hermenêutica do sujeito até a relação de subjetividade e verdade, ele sugere que:

[...] o desafio que toda história do pensamento deve suscitar, está precisamente em aprender o momento em que um fenômeno cultural, de dimensão determinada, pode efetivamente constituir, na história do pensamento, um momento decisivo no qual se acha comprometido até mesmo nosso modo de ser de sujeito moderno (FOUCAULT, [1982] 2014, p. 11).

Nesta linha de significações, em que o poema se constitui entre memória e esquecimentos próprios da formação das culturas modernas, em uma visão existencialista ontológica da pureza do olhar do menino em contraste com a consciência crítica do homem maduro, revela no emaranhado cultural que “aqui estamos nós/ enfim/ João e Maria”, como um casal inseparável, como símbolo dos casais imperfeitos, ou da verdade da poesia como determinação histórica. Trata-se, no entanto, de uma relação de união da memória com o esquecimento, e na via da resistência, da poesia com a cultura, “feitos um para o outro/ no acaso das calçadas”. É como se fosse um encontro entre a crítica memorialista do poema com sua relação estética moderna de olhar infantil, de reconstituição histórica e cultural por meio da subjetividade anterior à reificação de “dias divididos por sol e lâmpada” (para retomar análise anterior).

Neste último poema, como em um devaneio da subjetividade do poeta relacionando pelo conhecimento do jornal de todo o dia com sua visão crítica da cidade: então “neste banco nos beijamos/ neste jardim nos devoramos/ nesta rua nos deixaram/ joão/ e maria”. E nesta segunda aparição da imagem do casal, o indicativo está em letras minúsculas, ressaltando a condição de alteridade dessa nomeação, de nomeação de todos de uma mesma cultura. Aqui a identidade autobiográfica se perde e se faz na cultura da urbe, onde: “nos perdemos/ com a roupa do corpo/ com a casa nas costas”.

E assim, é como se o lar de cada um fosse a si próprio. Se a linguagem é a morada do ser, o sujeito deve buscar seu ser nele próprio, no *logos* de sua linguagem formado pela experiência da vida no mundo. Como um exemplo ético visto na História em perspectiva, o poema fala do eu para falar de todos, entre as três instâncias do tempo; no passado, no presente e no futuro. Pois o sujeito da urbe moderna é como “(índios) e (indigentes)”, na expressão entre parênteses, indicando que o eu menino dessa linguagem não o nomeia com sua inocência, mas a consciência crítica do poeta maduro insere como crítica, relacionando o



povo atual ao povo indígena, ambos relativos de indigentes da cultura na sociedade do progresso capitalista.

Temos nesse longo poema uma relação também longa com a História brasileira, assim como em relação a obra de Freitas Filho como um todo, pois este poema publicado no ano de 2003 dá base as leituras realizadas na trilogia autobiográfica, assim como intertextualiza com a obra de Drummond, como no poema “O eco”, que fala do índio, e ainda sobre as máscaras do “Poema de sete faces”, ou a tentativa de pensar e forjar o sujeito, como em “O elefante”, entre outros exemplos possíveis.

Em síntese, é uma poética de intersubjetividades da memória histórica e da cultura brasileira, que ora diz respeito ao privado, ora ao público, mas fala sempre de tudo e de todos de maneira emaranhada, em perspectiva. Da história e cultura às intertextualidades dos poemas se constitui a poética da memória.

Nesse sentido, lemos o último poema selecionado da obra de Drummond:

#### JUSTIFICAÇÃO

Não é fácil nascer de novo.  
Estou nascendo em Vila Nova da Rainha,  
cresço no rasto dos primeiros exploradores,  
com esta capela por cima, esta mina por baixo.  
Os liberais me empurram para frente,  
os conservadores me dão um tranco,  
se é que todos não me atrapalham.  
E as alianças de família,  
o monsenhor, a Câmara, os seleiros,  
os bezerros mugindo no clariscuro, a bota,  
o chão vendido, o laço, a louça azul chinesa,  
o leite das crioulas escorrendo no terreiro,  
a procissão de fatos repassando, calcando  
minha barriga retardatária,  
as escrituras da consciência, o pilão  
de pilar lembranças. Não é fácil  
nascer e aguentar as consequências  
vindas de muito longe preparadas  
em caixote de ferro e letra grande.  
Nascer de novo? Tudo foi previsto  
e proibido  
no Antigo Testamento do Brasil.  
(ANDRADE, [1973] 1978, p. 7).

Retomamos em análise um poema já analisado nos capítulos anteriores, mas sob outros aspectos adjacentes. Por exemplo, há um vai-e-vem na primeira composição imagística do poema: “Os liberais me empurram para frente,/ os conservadores me dão um tranco”. E resulta uma lista de consequências desse empurra-empurra do sujeito pelas tendências políticas trazidas de outras realidades histórico-culturais: “as alianças de família/ o monsenhor, a Câmara, os seleiros/ os bezerros mugindo no clariscuro, a bota,/ o chão vendido, o laço, a louça azul chinesa/o leite das crioulas escorrendo no terreiro”, e, enfim, “a procissão de fatos repassando”.

É a cena da formação de uma sociedade de “passes e impasses perfeitos”. Quer dizer, novamente é no outro que se mostram as consequências da aculturação do eu, do sujeito cultural da modernidade. É neste ponto de revisão histórica que o “pilão de pilar lembranças” vai trabalhá-las como memória do existido, na imagem associada do fazer poético com a cultura de produção da terra, por exemplo, quando revela o desfecho irônico dos versos seguintes sobre a autobiografia da poesia, ou a memória ontológica na Literatura: “Não é fácil/ nascer e aguentar as consequências/ vindas de muito longe preparadas/ em caixote de ferro e letra grande”.

Em suma, a sentença crítica extraída do “pilão de pilar lembranças” dessa poética da memória é a de uma intersubjetividade de sentidos objetivando a si mesma como resignação, ou como resistência subjetiva a reificação do mundo capitalista moderno. A poética da memória atua como princípio de escrita de uma Nova História por meio dos tempos da subjetividade, que se forma da ironia à reflexão.

Como uma fano-memória da cultura, aliando sons e imagens, a imagética de todos os poemas analisados situa o ontem, o passado, e, ainda que resignados em alguns casos, situam o hoje, e também ironicamente o tempo de agora enquanto porvir, porque fala da História em perspectiva ontológica.

Assim, a poética da memória se realiza entretempos na reformulação histórica brasileira a partir da cultura, para revelar a aculturação que a condiciona. A poesia autobiográfica brasileira aqui analisada une memória histórico-cultural e subjetividade, seja do poeta, seja da sociedade ou do próprio leitor, para revelar (*faenomenon*) os devires de uma possível nova era, constituída, por sua vez, pelo ideal de um sujeito ético da verdade que

repenha o mundo de maneira ôntico-ontológica em uma construção da Nova História, esta que é feita por meio do conhecimento aberto da intersubjetividade.

Relacionar autobiografia e poesia mostrou-se um caminho histórico cultural tomado pela literatura memorialista moderna e contemporânea não somente para borrar fronteiras sem finalidades, mas para ampliar os alcances de verdade da poesia moderna e contemporânea. A ética e a estética não se opõem, mas estão condicionadas por esse *locus* motivacional que é a memória de um povo. E da memória resignada da individualidade se empreende a busca pelo conhecimento da verdade de ser e estar no mundo enquanto nação.

Por fim, é na junção de poesia, memória e subjetividade que se cria um espaço de fabulação de verdades culturais em perspectiva histórica. E na leitura orientada pela História cultural temos a constituição interpretativa de uma fano-memória da história e da cultura brasileira, que revela uma identidade nacional e possibilita o tempo aberto da intersubjetividade memorialista da poesia em um sistema literário de conhecimentos.

## 5 CONCLUSÃO

Tomando como objeto literário o recorte do espaço autobiográfico presente nas obras de Carlos Drummond de Andrade e Armando Freitas Filho, o presente estudo buscou averiguar a possibilidade de leitura conceitual de poéticas da memória com base na ontologia da linguagem, na noção de sistema literário e na abordagem epistemológica da História cultural. A princípio, orientamo-nos pela premissa de que:

A ascese fenomenológica está patente nessa poesia através da apreensão que faz do espaço na sua ‘curvatura’ temporal, ou na sua criação pelo olhar, ou na sua existência pictural, ou ainda, no seu estatuto propriamente poético, que permite ‘elidir sujeito e objeto’. Ela se faz ainda mais evidente pelo modo como representa o tempo, seu ‘material’ por eleição, cuja tripartição costumeira entre passado, presente e futuro o poeta intenta obstinadamente arruinar (Lamaison, 1990, p. 12).

Dessa forma, a proposta de uma poética da memória surge da relação teórica possível entre técnica (estética) e lógica (ética), ou a junção da *techne* e do *logos*, formando uma tecnologia da Literatura moderna e contemporânea que se situa como conhecimento extratemporal. No debate entre o valor da forma e do conteúdo, relacionamos ambos e, nessa relação, se sobressaiu a imagem extraliterária do sujeito ético da verdade histórico-cultural da nação, este que se enuncia, que é composto em uma linguagem aberta, em radical de alteridade, pois ao falar de um eu, fala de todos. O radical de alteridade dessas poesias, portanto, transcende o tempo cronológico e o relaciona em perspectiva, mostrando que a história se repete e que os fatos dissociados não nos dizem essa verdade. Por isso que um gesto de *ipseidade*, ou de conhecimento empático, proporcionada por uma linguagem histórico-cultural, vai resultar na *exotopia*, ou nessa capacidade que a poesia autobiográfica, ou memorialista ontológica, tem de equacionar um conhecimento sujeito a uma identidade,

concebendo assim um *logos* da realidade humana por meio da *techne* poética, que é a *ars memoriae*.

Com base nas teorias da memória subjetiva, como em Leonor Arfuch, ou da subjetividade na enunciação, como em Catherine Kerbrat Orecchioni, pudemos situar a leitura linguística dos poemas para uma concepção de episteme ôntico-ontológica, de James Young a Mariane Hirsch, de Andreas Huyssen a Michel Collot, e que, juntas, definem a atuação existencial da ficção poética memorialista como reconstituição histórica da humanidade. Nas análises históricas e culturais, como realizadas no capítulo II, direcionamos a epistemologia ontológica para um olhar dual, entre a inocência da criança e a crítica do poeta maduro, aportando em estruturas da autobiografia tradicional, como o eu, porém como campo para transformações poéticas plurais, que agem na raiz das noções de ser e estar no mundo por meio da atualização do conhecimento na cultura e na história comum a todos. Assim, a linguagem poética memorialista apresenta disposições de interações de saberes para fabulação de um espaço de reflexão e ampliação de conhecimentos existenciais. Sendo o resultado deste percurso o olhar da Nova História sobre a hermenêutica do sujeito, ou a constituição do sujeito ao longo das eras, as análises históricas direcionam-se para uma interpretação ético-existencial da poesia enquanto autobiografia.

Portanto, a averiguação ôntico-ontológica da linguagem poética memorialista condicionou a possibilidade de uma reinterpretação da formação histórica da cultura brasileira, conduzida por sua vez pela disposição linguística dos poemas, que abordam desde as benesses aos problemas gerais do povo, dos passes e impasses sociais e de pensamento ao longo das eras. Agindo metafisicamente como redôbro sobre si mesma, pois redobra-se sobre o conhecimento de ser e estar no mundo conjugado na linguagem pelo poeta, a poética da memória se utiliza da alteridade e da própria composição das obras referentes (do cânone) como o caminho propício para se alcançar o espaço de conhecimento aberto da intersubjetividade poética, este que é possível na formação de um sujeito literário da verdade, ou de uma poética da memória, da história e da cultura brasileira, presentes no espaço biográfico das obras de Carlos Drummond de Andrade e Armando Freitas Filho.

Na atualidade a teoria e os estudos literários direcionam-se para convergências teóricas que formam áreas de concentração para desenvolvimento de novas epistemologias. Sobre a poesia brasileira moderna e contemporânea, buscamos apresentar uma proposta de leitura que coaduna os conceitos teóricos pertencentes a corrente da fenomenologia moderno-

contemporânea com as práticas de leitura que valorizam os elementos linguísticos, históricos e culturais. Procedemos nessa perspectiva seguindo a hipótese de que, ao conciliar autobiografia e poesia, o recorte proposto em Carlos Drummond de Andrade e Armando Freitas Filho proporciona uma visão não somente estética de relações literárias, mas também relações éticas, de compreensão, questionamento e revelação das formas humanas de ser e estar no mundo como uma cultura em perspectiva. Nesse caso, seguindo método de abordagem fenomenológico-existencialista, a junção das noções teóricas de ontologia da linguagem e História cultural possibilitou a noção de equivalência ético-estética nas expressões poéticas que se tornam bio-gráficas, isto é, no qual temos o registro literário como forma ou expressão máxima de identidade da *bios*, ou da vida comum a todos. E nesse caso, situando elementos linguísticos, culturais e históricos (política, pensamento e sociedade, entre outros) revela-se um poético que só se realiza na relação diversificada com as inúmeras possibilidades de interação entre o público leitor e a obra. O autor, nesse caso, oferece o registro de sua própria vida, mas não como ornamento, e sim como a possibilidade de um *locus enunciativo* inicial, que, por meio da subjetividade autoral inserida nos poemas, aloca um espaço auto-orientado e auto-reflexo de conjugação de conhecimentos que é de todos: do autor para a obra, e da obra para um público leitor, ou mesmo uma cultura de leitura que forma uma identidade nacional.

Situamos Drummond no epicentro deste fenômeno po-ético (poético e ético), no qual, após as análises e interpretações, também podem ser apontadas algumas similaridades com a literatura brasileira a partir da modernidade, como na poesia-esquecimento de Joaquim Cardozo, em Murilo Mendes (1901 - 1975), no livro de autobiografia poética *A idade do serrote* (1968) – que, no entanto, é uma narrativa –, ou na obra do amigo estrito de Drummond, Pedro Nava (1903 - 1984), que compôs uma obra poética completamente autobiográfica. A autobiografia da poesia também permeia a obra de João Cabral de Melo Neto, como no poema “A teia do autobiográfico”. E a poesia de Ferreira Gullar inicia-se, no livro *A luta corporal* (1975), com a desfragmentação pela linguagem do sujeito lírico que se torna consciente de si no mundo, e por isso passa a ser composto de um eu que só se faz no outro, ou na aleatoriedade da realidade fragmentária. Além destes casos, como exemplo atual de maiores similaridades com a poética de Drummond, situamos a obra do poeta Armando Freitas Filho, que ademais de valorizar componentes da história e da cultura na composição dos poemas, apresenta uma linguagem metarreflexiva, evoluindo também especificamente na maturidade da obra para uma autobiografia poética, com os livros *Lar*, (2009), *Dever* (2013) e

*Rol* (2016) (o poeta continua a publicar na atualidade como sinal de empenho para com a produção literária de poesia). E neste último exemplo confirmou-se a possibilidade de uma interação teórica estética com uma interpretação linguístico-filosófica, ou linguístico-histórica da poesia autobiográfica, ampliando as possibilidades de estudos e debates na relação entre autobiografia e poesia como forma de expansão do conhecimento cultural.

A metodologia aplicada, com aporte central em uma teoria de cunho existencialista, indicou em interpretação a formação de um conhecimento ontológico, de conjugação dos tempos cronológicos e do empiricismo da história tradicional em uma nova forma de se conceber o sujeito e sua linguagem em uma história em perspectiva. É a aplicação do recurso que aqui chamamos de redôbro ou metalinguagem; forma pelo qual essa junção de literatura e vida alcança a *exotopia*, que é capacidade extratemporal da linguagem de se comunicar e comunicar o mundo, e que possibilita um gesto de *ipseidade* na poesia, ou seja, um gesto de conhecimento que abarca tanto as identidades quanto as diferenças em um centro de empatias e conhecimento de si no outro, ou ainda um radical de alteridade como a forma própria nas expressões poéticas memorialistas. Ao aplicarmos essa forma de abordagem fenomenológico-ontológica comprovamos em análises diversas a constituição da poética da memória, ou da múltipla significação dessa literatura, que se realiza poeticamente, plena de significados, na história e da cultura brasileira.

## REFERÊNCIAS

ABES, Gilles Jean. “A incompletude dos dois Carlos: Drummond/Baudelaire e a confecção poética”. In: *Miscelânea*. Assis - SP, vol. 7, janeiro/junho de 2010. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/v7/gilles.pdf>. Consultado em 27/07/2018.

ACHCAR, Francisco. “Carlos Drummond de Andrade”. São Paulo: Folha Explica, 31/10/2014.

AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. 2. ed. Tradução de Claudio de Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

AMORIM, Orlando Nunes de. “O desvio autobiográfico em *Sinais de fogo*, de Jorge de Sena”. In: NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva; BUSATO, Susana; AMORIM, Orlando Nunes de (organizadores). **Literatura e representações do eu**. Impressões autobiográficas. São Paulo: UNESP, 2010, p. 45-70.

AMOROSO, Maria Betânia. “Como no começo de tudo”. São Paulo: Folha de São Paulo, Caderno Mais, p. 5, 10/11/1997.

ANDRADE, Mário; ANDRADE, Carlos Drummond de. **Carlos e Mário**. Correspondências. Rio de Janeiro: Record, 1988.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, [1930] 2010.



\_\_\_\_\_. **Brejo das almas**. Rio de Janeiro: Record, [1934] 2002.

\_\_\_\_\_. **Sentimento do mundo**. Rio de Janeiro: Record, [1940] 2005.

\_\_\_\_\_. **Poesias**. In: \_\_\_\_\_. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, [1942], 2001.

\_\_\_\_\_. **Confidências de Minas**. In: \_\_\_\_\_. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, [1944], 2001.

\_\_\_\_\_. **Poesia até agora**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.

\_\_\_\_\_. **A rosa do povo**. 33. ed. Rio de Janeiro: Record, [1945] 2006.

\_\_\_\_\_. **A última pedra no meu caminho**. In: \_\_\_\_\_. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, [1950], 2001.

\_\_\_\_\_. **50 poemas escolhidos pelo autor**. In: \_\_\_\_\_. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, [1956], 2001.

\_\_\_\_\_. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Record, [1959] 2010.

\_\_\_\_\_. **Antologia poética.** In: \_\_\_\_\_. **Poesia completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, [1962], 2001.

\_\_\_\_\_. **Boitempo & A falta que ama.** 2. ed. Rio de Janeiro: Sabiá, [1968] 1973.

\_\_\_\_\_. **Seleção em prosa e verso.** Rio de Janeiro: José Olympio, [1971] 1978.

\_\_\_\_\_. **Menino antigo: Boitempo II.** 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, [1973] 1978.

\_\_\_\_\_. **Amores, amores.** In: \_\_\_\_\_. **Poesia completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, [1975], 2001.

\_\_\_\_\_. **Esquecer para lembrar: Boitempo III.** 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, [1979] 1980.

\_\_\_\_\_. **Farewell.** Rio de Janeiro: Record, 1996.

ANGIOLILLO, Francesca. “O dever do poeta”. (Resumo). *Jornal Folha de S. Paulo*: 09/06/2013.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico.** Dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

ARRIGUCI JR., Davi. **Coração partido**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

BALESTERO, Jorge Augusto; GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. “Poesia erótica e sensorial: do desejo à fantasia em Armando Freitas Filho”. Goiânia: Revista Signótica, v. 25, n. 1, janeiro/ junho, 2013, p. 81-96.

BALESTERO, Jorge Augusto. **Da tradição à invenção**: a consciência poética de Armando Freitas Filho. (Dissertação de Mestrado). Três Lagoas – M.S.: UFMS, 2013.

BARBOSA, João Alexandre. **Alguma crítica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BBC História. Série Grandes Acontecimentos da Humanidade. **Nazismo**: o terror sem disfarces. São Paulo: Ano 1, n. 1, 1996.

BENJAMIN, Walter. “A reflexão”. In: \_\_\_\_\_. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. 3. ed. Tradução de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. 3. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**. Uma teoria da poesia. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, [1973] 1991.

BITTENCOURT, Ezio Luiz da Rocha. “A dimensão literária da História e seus desdobramentos”. Rio Grande – R.S.: Revista Biblos, n. 9, p. 11-24.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOSI, Viviana. “Objeto Urgente”. (Prefácio). In: FREITAS FILHO, Armando. **Máquina de escrever**. Poesia reunida e revista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 5-25.

BUSATO, Susana. “Autobiografia – a memória do sujeito e a memória da linguagem: redes textuais”. In: NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva; BUSATO, Susana; AMORIM, Orlando Nunes de (organizadores). **Literatura e representações do eu**. Impressões autobiográficas. São Paulo: UNESP, 2010, p. 29-44.

CAMILO, Wagner. **Drummond**: da Rosa do Povo à rosa das trevas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

\_\_\_\_\_. “*Lar*”: a autobiografia de uma poética”. In: FREITAS FILHO, Armando. **Lar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CANÇADO, José Maria. **Os sapatos de Orfeu**: biografia de Carlos Drummond de Andrade. Prefácio de Armando Freitas Filho. São Paulo: Globo, [1993] 2006.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.

\_\_\_\_\_. **A educação pela noite**. E outros ensaios. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CESAR, Ana Cristina. “O livro, a viagem”. (Prefácio) In: FREITAS FILHO, Armando. **Longa vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 11-15.

CHARTIER, Roger. “O passado composto. Relações entre filosofia e história”. In: \_\_\_\_\_. **A História cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

\_\_\_\_\_. **A força das representações**: História e ficção. Tradução de Pedro Armando de Almeida Magalhães. Chapecó – S.C.: Argos, 2011.

CHKLOVSKI, Viktor. “A arte como procedimento” [OPOYAZ: 1917]. In: TOLEDO, Dionísio de (organizador). **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1973. Disponível em: <http://www.eduardoguerreirolosso.com/A-Arte-Como-Procedimento-Chklovski.pdf>. Consultado em 01/07/2018.

CINTRA, Elaine Cristina. “Escritas autobiográficas em Armando Freitas Filho: o autorretrato, o diário e a autobiografia poética”. Belo Horizonte: Revista O Eixo da Roda, v. 24, 2015, p. 43-59.

COÊLHO, Joaquim Francisco. **Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade**. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 1973.

COLLOT, Michel. **O sujeito lírico fora de si**. Tradução de Zênia de Faria e Patrícia Souza Silva Cesario. Goiânia: UFG, 2004

COSTA LIMA, Luiz da. “Poesia da hora recente”. (Prefácio). In: FREITAS FILHO, Armando. **Cabeça de homem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1991, p. 9-14.

DE CAMPOS, Maria do Carmo Alves. **A cidade e o paradoxo lírico na poesia de Drummond**. (Tese de doutorado). São Paulo: USP, 1989.

DE MAN, Paul. “*Autobiography as de-facement*”. In: \_\_\_\_\_. **The rhetoric of romanticism**. Nova York: Colúmbia University Press, 2008, p. 67-81. Disponível em: <[http://www.jstor.org/stable/2906560?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/2906560?seq=1#page_scan_tab_contents)>. Acesso em: 26/06/2013.

\_\_\_\_\_. **A resistência à teoria**. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

DIAS, Ângela Maria. “O gauche, a chave e o deus canhoto: o pensamento rememorante em Carlos Drummond de Andrade”. In: WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda Ferreira (org.). **Drummond: poesia e experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 89-115.

DINIZ, Marcelo. “A poética do inacabado: o projeto *Numeral* de Armando Freitas Filho”. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: USP, 13-17/06/2008.

DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Tradução de Luiz Arthur Nunes e Realsylvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.

ELIOT, Thomas Stearns. “Tradição e talento individual”. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**: curso dado no Collège de France (1981-1982). 3. ed. Tradução de Marcio Alves da Fonseca e Salma annus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

\_\_\_\_\_. **A coragem da verdade**: o governo de si e dos outros (curso dado no Collège de France, 1983-1984). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FRANCHETTI, Paulo. “Freitas Filho mostra o avesso do lirismo”. São Paulo: Folha de São Paulo, 18/01/1995.

FREITAS FILHO, Armando. **Máquina de escrever**. Poesia reunida e revista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

\_\_\_\_\_. **Palavra**. Rio de Janeiro: (sem editora): 1963.

\_\_\_\_\_. **À mão livre**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1979.

\_\_\_\_\_. **Longa vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1982.

\_\_\_\_\_. **3x4**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1985.

\_\_\_\_\_. **De cor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1988.

\_\_\_\_\_. **Cabeça de homem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1991.

\_\_\_\_\_. **Lar**,. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **Dever**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. **Rol**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. 49. ed. São Paulo: Global, [1930] 2004.

GAGNEBIN, Jeane Marie. “A im-possibilidade da poesia”. In: SELIGMAN-SILVA, Márcio. Dossiê literatura de testemunho. Revista Cult, n. 23, São Paulo: Lemos Editorial, 1999, p. 48-51.

GAMA KURY, Adriano da. **Dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. São Paulo: FTD, 2010.

GANDAVO, Pero de Magalhães. **Tratado da Terra do Brasil. História da Província Santa Cruz**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, [1570-1576] 1980.

GARCIA, Othon Moacir. **Esfinge Clara**: palavra-puxa-palavra em Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Livraria São José, 1955.

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

GUIMARÃES FILHO, Alphonsus de. “Uma vida e uma poesia”. Belo Horizonte: Diário de Minas, p. 3, 19/10/1952.

GULLAR, Ferreira. **A luta corporal**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, [1975] 1994.

HARRIS, Peter James. “As autobiografias de Sean O’Casey como fonte de pesquisa”. In: NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva; BUSATO, Susana; AMORIM, Orlando Nunes de (organizadores). **Literatura e representações do eu**. Impressões autobiográficas. São Paulo: UNESP, 2010, p. 105-118.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. 10. ed. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, [1927] 2001.

\_\_\_\_\_. **Conferências e escritos filosóficos**. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979.



HERÁCLITO. In: SOUZA, José Cavalcante de (Org.). **Pré-socráticos**. São Paulo: Nova Cultural, [540-470 a.C] 1999, p. 81-101.

HIGA, Mário Auriemma. **No meio do caminho**: figurações da pedra na poesia latino-americana. (Tese de Doutorado). Texas: Universidade de Austin, 2009.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 27. ed. São Paulo: Companhia das Letras, [1936] 2014.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Tradução de Sergio Alcides. São Paulo: Contraponto, 2000.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**. A atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

LAFETÁ, João Luiz. Estética e ideologia: o Modernismo em 30. In: ARNONI, Antonio (organizador). **A dimensão da noite e outros ensaios**. Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2004.

LAMAISON, Didier. “*Introduction*”. [Tradução livre]. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poésie**. Paris: Gallimard, 1990, p. 9-12.

LE GOFF, Jacques. **A História deve ser dividida em pedaços?** Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

LOPES, Edward. **A identidade e a diferença**. São Paulo: USP, 1997.

LOSSO, Eduardo Guerreiro Brito. **Travessia cega de um desejo incurável**: a experiência sublime na obra de Armando Freitas Filho. (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

MARTINS, Luiz. “Notas sobre CDA”. Folha de S. Paulo, s/p., 27/11/1962.

MENDES, Murilo. **A idade do serrote**. Rio de Janeiro: Record, [1968] 2003.

MERQUIOR, José Guilherme. **Verso universo em Drummond**. Tradução de Marly de Oliveira. São Paulo: SESC, 1975.

\_\_\_\_\_. “O desenho poético de Armando”. In: FREITAS FILHO, Armando. **À mão livre**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1979, p. 9-12.

MILLIET, Sérgio. “Últimos livros \_\_ Confissões de Minas”. São Paulo: O Est. S. Paulo, 1944.

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

NANCY, Jean-Luc. **Resistência da poesia**. Tradução de Bruno Duarte. Coimbra: Vendaval, 2005.

NETO, Dibo Mussi; INFANTE, Ulisses. “Modernidade: de Baudelaire a Drummond, a cidade e a linguagem, pontos de contatos”. In: XV ABRALIC. Rio de Janeiro: UERJ, p. 1895-1906. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1491264073.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491264073.pdf). Consultado em: 27/07/2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**: (como cheguei a ser o que sou). Tradução de Lourival de Queiroz Henkel. Rio de Janeiro: Agir, [1888] 2013.

NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva. “Autobiografia: Richard Wright e a criação como processo de busca identitária”. In: NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva; BUSATO, Susana; amorim, Orlando Nunes de (organizadores). **Literatura e representações do eu**. Impressões autobiográficas. São Paulo: UNESP, 2010, p. 13-28.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de. **Réquiem para um sujeito**: a escrita de memória em *Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade. (Dissertação de mestrado). Minas Gerais: UFMG, 1991.

ORECCHIONI, Catherine Kerbrat. **L'énonciation de la subjectivité dans le langage**. Paris: Armand Colin, 1980.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Sawary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. **Os filhos do barro**. Do Romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Sawary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. “História & Literatura: uma *velha-nova* história”. Revista *Nuevos Mundos Mundos Nuevos* (online): 28/ 01/ 2006. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/1560>. Consultado em 01/07/2018.

PETERSON, Michel. “Não é nem isto, nem nada. Drummond ou o poema contra a coisa”. In: WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda Ferreira (Org.). **Drummond: poesia e experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 29-44.

PONTY, Maurice Merleau. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, [1944] 1999.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, [1934] 1997.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, [1950] 2006.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et all. Campinas - SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROSA, Mário Alex. **Dualidades na poesia de Armando Freitas Filho**. (Tese de doutorado). Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

SANTIAGO, Silviano. “Introdução à Literatura da Poesia de Carlos Drummond de Andrade”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p. 3-61.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Carlos Drummond de Andrade: análise da obra**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira: 1980.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução de Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada**. Ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Os fragmentos de uma farsa”. In: \_\_\_\_\_. **Dossiê literatura de testemunho**. Edição especial da Revista Cult, n. 23, São Paulo: Lemos Editorial, 1999, p. 60-63.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SIMON, Iumna Maria. **Drummond: uma poética do risco**. São Paulo: Ática, 1978.

SOUZA ANDRADE, Fábio de. “A vida em desordem alfabética”. São Paulo: Folha de São Paulo, 20/06/2009.

SUSSEKIND, Flora. “Um piscar de olhos”. (Prefácio). In: FREITAS FILHO, Armando. **3x4**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1985, p. 7-17.

TELES, Gilberto Mendonça. **Drummond: a estilística da repetição**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1970.

TODOROV, Tzvetan. “Poderes da poesia”. In: \_\_\_\_\_. **Forma e sentido contemporâneo: poesia**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012, p. 19-37.

VILLAÇA, Alcides. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

\_\_\_\_\_. “Linhas poéticas em circulação”. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 20/08/2011 (arquivo FFLCH – USP).

WISNIK, José Miguel. “De cor e salteado”. (Prefácio). In: FREITAS FILHO, Armando. **De cor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1988, p. 9-13.

### **Demais bibliografias consultadas**

ARISTÓTELES. **Poética. Organon. Política. Constituição de Atenas**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

\_\_\_\_\_. **Metafísica**. Tradução de Leonel Vallandro. Porto Alegre: Globo, 1969.

\_\_\_\_\_. **Retórica**. 3. ed. Tradução de Manuel Alexandre Junior. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006.

BARBARA, Leila. **Sintaxe transformacional do Modo Verbal**. São Paulo: Ática, 1975.

CAPPELLETTI, Angel. *La teoría aristotélica de la vision*. Caracas: Sociedad Venezolana de Ciencias Humanas, 1977.

FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

MEZZARI, Líbera. **O ser e a palavra em Heidegger e Drummond**. Porto Alegre: Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1979.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2014.

PLATÃO. *La República o El Estado*. 3. edição. Tradução de Henrique Palau. Barcelona: Iberia, 1961.

SOUZA, José Cavalcante de; KUNHEM, Remberto Francisco; PESSANHA, José Américo Motta (Organizadores). **Os pré-socráticos**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.