

## Memória em miniatura

Venus Brasileira Couy

*Onde foi que vos perdi, minhas  
imagens pisoteadas?*

Rilke

Diante de um autor que faz parte da memória coletiva brasileira e tem uma boa parte de sua poesia bastante conhecida por especialistas e curiosos, o que torna o seu texto, muitas vezes, pleno de leituras carregadas de ideologias, tão citado nas ruas e na academia, objeto de dissertações de mestrado e teses de doutorado, coloca-se a questão: o que resta ainda a dizer de Carlos Drummond de Andrade, Antônio Crispim <sup>1</sup>, Barba Azul <sup>2</sup>, ou simplesmente Camundongo Mickey <sup>3</sup>?

Que caminhos percorrer na trilha de um sujeito poético que constrói o seu "romance familiar" <sup>4</sup> (Cançado: 1993, 20) fazendo documentários, colecionando cacos, perambulando por escadas intermináveis, por um quarto escuro, por um casarão morto, examinando garrafas de cristal, compoteiras, licoreiros, além de um porta-cartões e de um inestimável estojo de costura? Como ainda demarcar o tortuoso viés memorialístico presente em *Boitempo* (Andrade: 1992), no qual o menino antigo esquece para lembrar?

---

<sup>1</sup> Em *O cinéfilo anarquista*, Márcio da Rocha Galdino (1991) aponta as relações de Drummond com o cinema, que atravessa a obra poética e os textos em prosa do autor. Por meio de pesquisa nos periódicos da década de 30, de Belo Horizonte, Galdino revela os pseudônimos criados por Drummond ao assinar suas crônicas. "Antônio Crispim" era o pseudônimo utilizado por Drummond nas crônicas que escreveu no período de 1930-1931, publicadas no *Minas Gerais*. (GALDINO, 1991, p. 8).

<sup>2</sup> "Barba azul" era o pseudônimo criado por Drummond nas crônicas escritas entre 1930-1931 e publicadas no *Minas Gerais*. (GALDINO, 1991, p. 48).

<sup>3</sup> "Camundongo Mickey" era o pseudônimo utilizado por Drummond nas crônicas que publicou entre maio e junho de 1934 no *Minas Gerais*, intituladas "Opiniões do Camundongo Mickey". (GALDINO, 1991, p. 71).

<sup>4</sup> José Maria Cançado (1993) aponta: "o que me interessava em Drummond não era o copião da genealogia, mas remontar as cenas daquilo que os psicanalistas chamam de 'romance familiar'." p. 20.

## A cançoneta da memória

Talvez não seja por acaso que o poema de abertura de *Boitempo* (Andrade: 1992) intitule-se "Documentário" (p. 442). No entanto, o que se registra aí são imagens captadas por um sujeito que se pretende incógnito, anônimo e, do hotel em que se hospeda, furtivamente, estrangeiro na terra familiar, segreda-nos que não saiu para rever o seu passado, mas, sim, para captá-lo em seu futuro:

No hotel dos viajantes se hospeda  
incógnito.  
Lá não é ele, é um mais-tarde  
sem direito de usar a semelhança.  
Não sai para rever, sai para ver  
o tempo futuro  
que secou as esponjeiras  
e ergueu pirâmides de ferro em pó  
onde uma serra, um clã, um menino  
literalmente desapareceram  
e surgem equipamentos eletrônicos.  
Está filmando  
seu depois.  
O perfil da pedra  
sem eco.  
Os sobrados sem linguagem,  
O pensamento descarnado.  
A nova humanidade deslizando  
isenta de raízes. (Andrade: 1992, 442)

Tornar-se "um mais tarde" para só assim poder filmar "seu depois", "sem direito de usar a semelhança" – sábia escolha do sujeito que aposta na diferença e no desafio que se coloca ao retratar a sua história familiar, "onde uma serra, um clã, um menino,/literalmente desapareceram", restando apenas "sobrados sem linguagem" e o "pensamento descarnado". Se o processo da memória, ao contrário do que apregoam alguns, não recupera o passado puro tal qual ele foi, e muito menos resgata um sujeito pleno e sem fissuras, o que pode tal processo fazer senão apontar para o futuro e apresentar "o instante já" da enunciação, da linguagem presente no corpo do texto e, muitas vezes, esquecida?

A "cançoneta da memória" (Andrade: 1992, 442) que o eu lírico faz entoar, entorpece, ensurdece, restando-nos escutar apenas um "chiar de rato/ sem paiol" – sombria definição para um nome bordejado em meio a uma neblina de letras,

traçado sinuoso que transforma as imagens captadas em preto e branco num borrão:

Entre códigos vindouros  
a nebulosa de letras  
indecifráveis nas escolas:  
seu nome familiar  
É um chiar de rato  
sem paiol  
na nitidez do cenário  
solunar.  
Tudo registra em preto-e-branco  
afasta o adjetivo da cor  
a cançoneta da memória  
o enternecimento disponível na maleta.  
A câmara  
olha muito olha mais  
e capta  
a inexistência abismal  
definitiva/infinita. (p. 442)

No infinito da inexistência, no abismo da "(In) Memória" (Andrade: 1992, 443). Para além da insistente negação que o prefixo *in* instaura, temos, no título deste poema, a imagem exemplar para dizer do estreito parentesco entre a memória e a morte, que a tradução literal da expressão latina só faz reiterar. *in memoriam*.

Em "(In) Memória" (Andrade: 1992, 443), o que resta ao sujeito na tentativa de capturar o incapturável e de resgatar o passado senão um intenso vazio, construído "de cacos, de buracos/ de hiatos e de vácuos?" (p. 443) Aí o que se tem são resíduos, detritos que configuram um passado em ruínas, "onde é tudo moído" (p. 443) até mesmo "o projetado amar/o conclusivo silêncio." (p. 443) Mudez diante do vazio, de lacunas, "de elipses e psius" (p. 443) que dão voltas, circundam e não se preenchem por meio de uma lembrança totalitária e plena, mas, sim, com aquela que "faz-se, desfaz-se, faz-se/ uma incorpórea face/ resumo do existido." (p. 443) Do não vivido, do sonhado, do que foi, do que é e do que será. Resumo que não passa de uma rasura que oblitera o original intacto, o passado inviolável, miragem que se apresenta no "retrato na mesma transparência/ eliminando cara/situação e trânsito." (p. 443)

Se "(In) memória" (Andrade: 1992, 443) é um poema para dizer da estreita proximidade entre a memória e a morte, "Intimação" (Andrade: 1992, 443), por sua

vez, torna-se exemplar para falar da questão do tempo e da memória. Tempo que já foi *continuum* para Bergson (1990), lacunar para Bachelard (2000), perdido, no sentido mesmo de "perder tempo" para Deleuze (1987), tempo que foi o da enunciação ou "tempo-papel", como queria Barthes (1987), enfim, tempo que já foi "trama e urdidura", lembrança e esquecimento, na tapeçaria tecida por Benjamin (1986) ao construir a imagem de Proust.

Tempo que passa por uma outra batida, por uma outra sincopada. Tempo que escapa aos calendários e, no entanto, encontra no trotar de um cavalo, no mugido de uma vaca, o princípio e o fim do dia. Boitempo – curiosa justaposição para dizer de um instante e de um percurso que escapa ao soar dos relógios:

Entardece na roça  
de modo diferente.  
A sombra vem nos cascos,  
no mugido da vaca  
separada da cria.  
O gado é que anoitece  
e na luz que a vidraça  
da casa fazendeira  
derrama no curral  
surge multiplicada  
sua estátua de sal,  
escultura da noite.  
Os chifres delimitam  
o sono privativo  
de cada rês e tecem  
de curva em curva a ilha  
do sono universal. (p. 465)

A partir da luz que a vidraça da casa da fazenda espalha pelo curral tem-se o instante epifânico, a revelação do que se apresenta e do que se delimita no meio da noite e entre os mourões adormecidos. Davi Arrigucci Júnior (1987), ao teorizar sobre a obra memorialística de Pedro Nava escrita em prosa, acaba por contribuir para uma reflexão mais ampla acerca do processo da memória, que poderia se aplicar também ao percurso realizado pelo sujeito poético, tomado aqui como "memorialista", ainda que não tenha escrito efetivamente um livro de memórias:

O memorialista é de vez em quando visitado por essas revelações repentinas, que parecem confundir-se com instantes epifânicos: são momentos de uma 'esmagadora

oportunidade poética', segundo diz, cristalizados em imagens, em torno dos quais se juntam misteriosamente cacos do passado, numa unidade de intenso fulgor, de radiosa luz simbólica. Esses movimentos equivalem à manifestação de uma totalidade, impossível de se alcançar pelo movimento geral da reconstrução da memória, obrigada à lacuna e à falta, mas aparentemente resgatável na forma fugidia do símbolo momentâneo. (Arrigucci Júnior: 1987, 85)

Em "Intimação" (Andrade: 1992, 443), "as lembranças bobocas do menino" (p. 443) são convocadas, de imediato, a se calarem, entretanto, o sujeito poético declara: " – Impossível. Eu conto o meu presente./ Com volúpia voltei a ser menino." (p. 443) É do presente (tempo que intercepta o passado e o futuro), que parte o chamado que evoca a lembrança. Não é este o tempo da memória? Tempo da "presença", no qual o eu lírico se apresenta e, na rememoração, inventa o seu passado:

Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encenado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. (Benjamin: 1986, 37)

Em "Justificação" (Andrade: 1992, 444), a capela, a mina, a bota, o laço e a louça azul testemunham a chegada do sujeito que "nasce novo". Talvez não seja gratuito que este poema seja o primeiro a abrir o grupo dos que se encontram sob o subtítulo de "Pretérito mais-que-perfeito" – tempo mais que passado, longínquo, que, no entanto, faz com que o sujeito poético insista e faça ecoar sua voz:

Não é fácil nascer novo  
Estou nascendo em Vila Nova da Rainha,  
cresço no rastro dos primeiros exploradores,  
com esta capela por cima, esta mina por baixo.  
Os liberais me empurram pra 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 retardatória,

as escrituras da consciência, o pilão  
de pilar lembranças. Não é fácil  
nascer e agüentar as conseqüências  
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. (p. 444)

Pisotear as imagens do passado, pilá-las, triturá-las, amassá-las como se faz com um jornal velho, um travesseiro gasto, um guardanapo sujo, quem sabe desta forma se possa "agüentar as conseqüências vindas de muito longe, preparadas/ em caixote de ferro e letra grande." (p. 444) Esta estética da demolição ou princípio da corrosão faz com que se restaure o passado e as cenas ausentes na linguagem, na materialidade da escrita, na tessitura poética, onde versificar é recordar: "o importante para o autor que rememora não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência." (Benjamin: 1986, 37)

O trabalho de Penélope não consiste justamente em desfazer os fios da longa tapeçaria que o sujeito poético havia se proposto a tecer? Qual trabalho ele faz senão o de destecer a sua história, esquecendo para lembrar<sup>5</sup> e nascer novo? Daí a pertinência do "Chamado geral", no qual onças, veados, capivaras, tamanduás e outros tantos animais são convocados: "vinde feras e vinde pássaros, restaurar em sua terra este habitante/sem raízes,/que busca no vazio sem vaso os comprovantes de sua essência rupestre." (p. 445) Incansável tarefa, incômodo sortilégio para um sujeito desenraizado, "que busca no vazio sem vaso" o testemunho de sua identidade e de sua origem. Esta não é a imagem exemplar que nos fala do processo memorialístico ao qual o sujeito se impõe? Recorremos a Davi Arrigucci Júnior (1987):

O memorialista tem de lidar sempre com a falta: tanto na reconstrução irrealizável de um todo único, quanto no fragmento imantado pelo conteúdo da experiência, que dá vida ao símbolo, mas não pode evitar que seja apenas uma semelhança fugidia de uma totalidade perdida. Lidar

---

<sup>5</sup> Jeanne Marie Gagnebin (1994) aponta: "ora, Benjamin se pergunta se não seria melhor falar, a propósito de Proust, de uma 'obra de esquecimento de Penélope' e se a memória involuntária não seria muito mais próxima do esquecimento do que daquilo que, de costume, se chama o lembrar." p. 5.

com a sensação da falta parece ser o destino das Memórias, elas historiam ausências. (Arrigucci Júnior: 1987, 87)

## O labirinto da casa

Tecer a colcha da lembrança e coser os finos fios da memória implica percorrer o labirinto da casa com seus quartos, escritório, sala de visitas, corredor, sótão, cozinha, escadaria, janelas e portais. Trabalho de *gauche* itabirano, que na busca do tempo perdido percorre o espaço perdido, e "em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido." (Bachelard: 2000, 28) A casa torna-se, assim, abrigo, no qual a memória se aloja e onde a poesia encontra morada:

A casa é evidentemente um ser privilegiado (...) Uma espécie de atração de imagens concentra as imagens em torno da casa. Através de todas as casas que sonhamos habitar é possível isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificação do valor singular e todas as nossas imagens de intimidade protegida. (Bachelard: 2000, 23)

Entretanto, na poética drummondiana, a casa, mais do que um reduto de proteção e aconchego, torna-se um território espectral (ainda que descobertas sejam feitas) na qual fantasmas e inúmeras proibições se alojam. O "Recinto defeso" (Andrade: 1992, 480) é perfeito para dizer do estranhamento que se dá num cômodo que detém prestígio na casa – a sala de visitas – onde o sujeito deseja circular. Contudo, nesse local não há espaço para "traseiros vulgares" e, até mesmo, "as escarradeiras/ querem cuspe fino" (p. 480). Desta forma, encontramos ainda no poema a encarnação da proibição familiar, do universo adulto ao mundo infantil:

Por trás da porta hermética  
a sala de visitas  
espera longamente  
visitas.  
O sofá recusa  
traseiros vulgares.  
(...)  
Assim tão selada,  
cheirando a santuário,  
por que me negas, sala,  
teu luxo?  
Por favor, visitas,

vinde, vinde rápido  
pra que eu também visite  
a sala de visitas! (p. 480)

Não é somente a sala de visitas que encarna o silêncio, a estranheza e o desconforto do sujeito ao perambular pela casa. O mesmo incômodo se faz presente na cozinha, "ofertório mudo", que traz como oferenda não o alimento que nutre, mas, sim, o vazio, o fim, a solidão:

O burro e o lenheiro  
caminham passo a passo no ofertório  
mudo.  
O burro, desferrado,  
O lenheiro descalço,  
A lenha, outro silêncio.  
A lenha, o lenheiro, o burro  
queimando-se igualmente no fogão  
Desde que a vila é vila  
e o mundo, mundo.  
O burro, o lenheiro, a lenha  
apagam-se, reacendem-se, letreiros  
unos em solidão. (pp. 493-4)

O quarto de roupa suja, por sua vez, que se poderia transformar num esconderijo ou, até mesmo, num brinquedo para o menino sequioso de descobertas, apresenta-se como um espaço que o assusta – "a roupa suja conversa"– e o torna ainda mais sujo, mais solitário, configurando-se ainda como um lugar que pode, inclusive, aprisioná-lo:

Ao quarto de roupa suja  
só vou se for obrigado.  
No quarto de roupa suja  
não há nada que fazer.  
O quarto de roupa suja  
não é quarto de brincar.  
Em quarto de roupa suja  
não tem graça me esconder.  
(...)  
Do quarto de roupa suja  
volto mais só e mais sujo.  
No quarto de roupa suja  
por que me querem prender? (p. 492)



"Casa e conduta" (Andrade: 1992, 493) apresenta, de forma pontual, a divisão do sujeito. Assim, o e presente no título do poema aponta menos uma adição e mais uma fronteira, um limite entre os dois campos, materializada no universo do patrão e do empregado, cuja separação é atestada pelas dependências do casarão, "as partes claras" e "as partes negras", cujo jogo de luz e sombra atravessa o ambiente. Ao final do poema, temos a "opinião dos grandes" assombrando a do pequeno:

As partes claras  
e as partes negras  
do casarão  
cortam no meio  
meu coração.  
Sou um ou outro  
móbil caráter  
conforme a luz  
que me percorre  
ou se reluz.  
Anjo-esplendor,  
mínimo crápula,  
não sou quem manda,  
em mim no escuro  
ou na varanda.  
Serei os dois  
no exato instante  
em que abro a porta,  
ainda hesitantes,  
a porta e eu?  
O casarão de lume-e-sombra,  
é que decide  
meu julgamento  
na opinião  
dos grandes, sem  
apelação  
do eu confuso,  
no indefinível  
entardecer. (p. 493)

O que resta àquele que rememora senão a dúvida, a confusão e um "indefinível entardecer", que não se apresenta claro, pleno e assertivo na paisagem evocada pelo sujeito:

Um sujeito, portanto, para quem lembrar não visa a descrição do passado 'como de fato foi', mas a sua retomada salvadora na história presente. Um sujeito, podemos acrescentar que não fala de si para garantir a permanência da sua identidade, mas que, ao contar sua história se desfaz de especulações

definitivas e ousa afirmar-se na incerteza. (Gagnebin: 1994, 103-4)

O território da casa – de espaço sólido e firme – vai se encaminhando para o esfacelamento, para a destruição, para a ruína e o que se tem é um "Casarão Morto" (Andrade: 1992, 465), que o sujeito visita e constata que a aristocracia rural tornou-se apenas um vestígio espalhado pelos aposentos de um sobrado decadente:

Café em grão enche a sala de visitas,  
os quartos – que são casas – de dormir.  
Esqueletos de cadeiras sem palhinha,  
o espectro de jacarandá do marquesão  
entre selas, silhões, de couro roto.  
Cabrestos, loros, barbicachos  
pendem de pregos, substituindo  
retratos a óleo de feios latifundiários,  
O casão senhorial vira paiol  
depósito de trastes aleijados  
fim de romance, *p.s.*  
de glória fazendeira. (p. 465)

Mesmo que o sujeito desterritorializado constate a decadência do casarão, o fim do romance familiar e da glória fazendeira, marcada, curiosamente, ao final do poema com um *p.s.*, ainda assim, o vestígio da aristocracia se faz presente no "jacarandá de marquesão", no "retrato a óleo", nos "quartos – que são casas – de dormir". Entretanto, a "Liquidação" (Andrade: 1992, 503) é inevitável. A casa é vendida "por vinte, vinte contos". Bagatela por um espaço que um dia alojou "todos os pesadelos" e "todos os pecados", passados e vindouros:

A casa foi vendida com todas as lembranças  
todos os móveis todos os pesadelos  
todos os pecados cometidos ou em via de cometer  
A casa foi vendida com seu bater de portas  
Com seu vento encanado sua vista do mundo  
seus imponderáveis  
por vinte, vinte contos. (p. 503)

## **Abrigos de abrir e fechar**

Não é apenas no espaço geográfico da casa com seus cantos inexplorados, seus mistérios e suas escadas sombrias que o inconsciente e a memória do sujeito poético têm morada. Eles encontram abrigo e esconderijo em curiosos objetos que desfilam pela galeria familiar, como as "três compoteiras", as "três garrafas de cristal", "o licoreiro", o "Porta-cartões" e o "Estojo de costura". Assim, a coleção de objetos acaba por detonar a alavanca da memória – memória mínima, pontual, em miniatura – alojada em abrigos de abrir e fechar:

Quero três compoteiras  
de três cores distintas  
que sob o sol acendam  
três fogueiras distintas.  
(...)  
É para pôr o sol  
em igual tempo e ângulo  
nas cores diferentes.  
É para ver o sol  
lavrando no bisel  
reflexos diferentes. (p. 484)

Desde o início do poema, o sujeito poético diz do seu "querer" (e o verbo empregado no presente do indicativo reitera isso), qual seja, ter as três compoteiras, sem faltar nenhuma, ainda que o tempo do doce já tenha passado. O que, afinal, o eu lírico pretende colocar dentro delas? Nada menos que o sol e espera vê-lo em sua plenitude de imagens refletidas:

Mas onde as compoteiras?  
Acaso se quebraram?  
Não resta nem um caco  
de cada uma? Os cacos  
ainda me serviam  
se fossem três, das três. (p. 494)

A procura, entretanto, acaba em decepção, visto que as compoteiras não são encontradas e o sujeito acaba por indagar acerca de seus cacos, que ainda lhe serviriam. Fragmentos, restos, que dizem de sua história e de sua experiência.

Em "Três garrafas de cristal" (Andrade: 1992, 483-4) – curiosamente são novamente três, embora não se pretenda aqui nenhuma abordagem numerológica

ou cabalística – temos um movimento inverso. As garrafas de cristal não estão "perdidas", mas encontram-se bem-postas, bem-colocadas, "esperando jantares de família/que nunca se realizarão" (p. 483), no entanto, o vazio como qual o sujeito se depara não é de natureza distinta do poema anterior e a letargia dos cristais reafirma-o:

Na sombra da copa, as garrafas  
escondem sua cintilação  
Esperam jantares de família  
que nunca se realizarão.  
(...)  
Cristais letárgicos, como as belas  
nos bosques, e as jóias nas malas,  
antiquários ainda não nasceram  
que virão um dia buscá-las. (pp. 483-4)

"O licoreiro" (Andrade: 1992, 485), que, de início, nos enredaria na sedução das sinestésias, na qual som, sabor e o olhar se mesclam – "que sabor no som", "o licoreiro, vejo-o/ delicioso" (p. 485) – torna-se mais um pequeno objeto que comunga da mesma "incapacidade" dos anteriores, qual seja, não possuir nada dentro e guardar, matreiramente, o vazio:

O gosto do licor começa na idéia  
licoreiro.  
Digo baixinho, licoreiro. Que sabor  
no som, no conhecimento do cristal  
independente de licor-de-leite,  
fabricação mui fina da cidade,  
segredo da família de Oscarlina.  
(...)  
– Que tem esse menino, a contemplar  
o tempo todo o licoreiro  
se dentro dele não há nada?  
Meu Deus, esse menino é viciado,  
está na pua, só de olhar o licoreiro! (p. 485)

Viciado, entorpecido diante da contemplação do nada, do continente sem conteúdo, do invólucro que adorna o vazio, o sujeito, não satisfeito, põe-se a remexer em um porta-cartões, "receptáculo de seda/ em forma de leque ou coração, /semeado de finas pinturinhas/ e bordados: flores, asas, volutas/ por mimosa mão-donzela entretecidas" (p. 481) e nos diz que o mais belo porta-cartões ainda está por vir. E, é no estojo de costura, caixa mágica de abrir e fechar, no qual os alfinetes

voam e conversam que o sujeito se põe a bisbilhotar e, desta vez, não é o estojo que está vazio, mas, sim, o quarto, até que a mãe chega e repreende o menino por estar mexendo nas "coisas dela". Costurar o quê, pretende o sujeito? Os fios de sua história, as pontas da memória por entre linhas coloridas?

Tesouro da vista,  
Não apenas alfinetes  
de bolinha colorida na ponta,  
Há os alfinetes voadores,  
mágicos, de pombas  
na cabecinha.  
Não duvido nada que eles adejem  
no quarto vazio.  
"Vamos dar uma volta – os alfinetes se dizem –  
até o beiral da igreja, e voltamos."  
Não. O céu está cinzento,  
o meu azul empalideceria."  
"Ora, ora..."  
Saem voando. Ninguém percebe  
as pombas minúsculas no espaço.  
Mamãe entra no quarto,  
Revolve o estojo de costura:  
"Você andou mexendo em minhas coisas,  
menino?" (p. 490)

No entanto, talvez nenhum outro objeto como a "Coleção de cacos" (Andrade: 1992, 533-4) apresente exemplarmente o sujeito em frangalhos, dividido, que não sabe muito bem o que fazer com seus restos e sobras. Esta estranha e curiosa "coleção que nenhum outro imita" (p. 534) personifica e singulariza o sujeito, ainda que lhe custe os dedos feridos, "preço do descobrimento" (p. 534):

Já não coleciono selos. O mundo me inquizila.  
Tem países demais, geografias demais.  
Desisto.  
Nunca chegaria a ter álbum igual ao do Dr.  
Grisolia,  
orgulho da cidade,  
E toda gente coleciona  
os mesmos pedacinhos de papel.  
Agora coleciono cacos de louça  
quebrada há muito tempo.  
(...)  
O caco vem da terra como fruto  
a me aguardar, segredo  
que morta cozinheira ali depôs  
para que um dia eu o desvendasse.

Lavrar, lavar com mãos impacientes  
um ouro desprezado  
por todos da família. Bichos pequeninos  
fogem de revolido lar subterrâneo.  
Vidros agressivos  
ferem os dedos, preço  
de descobrimento:  
a coleção e seu sinal de sangue;  
a coleção e seu risco de tétano;  
a coleção que nenhum outro imita.  
Escondo-a de José, por que não ria  
nem jogue fora esse museu de sonho. (p. 534)

Separar e reunir cacos, processo semelhante ao da criação poética? *Poiesis*: fabricar, produzir, confeccionar. (SALIBA, 1990) Restos de letras que bordejam o indizível, o incapturável, como o ponto cego, indecifrável, o umbigo do sonho:

A experiência poética é irreduzível à palavra, e no entanto, somente a palavra a expressa, como um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos expressar a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos. O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo, mostrando o reverso das palavras: o silêncio e a não significação. Descobrimos semelhanças, aproximamos realidades contrárias ou produzimos uma 'nova realidade'. A linguagem diz o que parecia escapar à natureza. O dizer poético diz o indizível. (...) A poesia é incomunicável. Não há decifração. (...) O sujeito continua seu destino trágico, no precário e soberano mundo da palavra. Ensinam-lhe os poetas o que sabem e o que ele já sabe, sem saber: que o mundo é ilegível, que não há livro. (SALIBA: 2003, 87-9)

Separar e reunir cacos, desafio que se coloca diante de um sujeito fragmentado, estilhaçado, que ainda assim insiste em colecionar um precioso *souvenir* – detrito sem utilidade pública, sem finalidade, que possibilita a construção de uma história estampada em um caco (mínimo, menor, minúsculo) capaz, no entanto, de compor um "museu de sonho" e lançar o sujeito poético ao impossível. Ao impossível do verbo. Ao impossível do verso.

## Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia e prosa* – obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Móbile da memória. In: \_\_\_\_\_. *Enigma e comentário*. São Paulo: Cia das Letras, 1987. pp. 67-111.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. O discurso da história. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. pp. 121-30.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas – v.1*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. pp. 36-49.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de orfeu – biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Scritta Editorial, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva/ FAPESP: Campinas, 1994.

\_\_\_\_\_. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. (Biblioteca Pierre Menard)

GALDINO, Márcio da Rocha. *O cinéfilo anarquista – Carlos Drummond de Andrade e o cinema*. Belo Horizonte: BDMG, 1991.

SALIBA, Ana Maria Portugal. Não há decifração. Há o sorriso. *Griphos – psicanálise*. Belo Horizonte: Iepsi, n. 20, pp. 85-9, out. 2003.

\_\_\_\_\_. Notas sobre o poeta. Belo Horizonte, 1990. (Inédito)

---

**Venus Brasileira Couy** é Doutora em Teoria da Literatura (UFRJ). Ensaísta e poeta, publicou, entre outros livros, *Do amor mais abrigado do vento* (Rio de Janeiro: Edições Magnólia, 2007), *Mural dos nomes impróprios: ensaio sobre grafite de banheiro* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005) e *Inverno de baunilha* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004).

E-mail: venusbrasilera@uol.com.br

Agradeço a Ana Maria Portugal o franqueamento generoso de sua biblioteca, tornando possível a elaboração deste ensaio.