

Macapêa

Revista Eletrônica do Netlli, Volume 5, Número 1, Jan.-Jun. 2016

O AMOR ROENDO OS MORTOS: CORPO E MEMÓRIA EM VIAGEM NA FAMÍLIA DE DRUMMOND



LOVE GNAWING THE DEAD: BODY AND MEMORY IN DRUMMOND'S VIAGEM NA FAMÍLIA

Edson Soares Martins
Newton de Castro Pontes
UNIVERSIDADE REGIONAL DO CARIRI

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [OS AUTORES](#)
RECEBIDO EM 25/12/2016 • APROVADO EM 30/12/2016

Abstract

This brief study proposes a reading of Carlos Drummond de Andrade's poem *Viagem na família*, from the theoretical contribution of Mikhail Bakhtin. The concepts of empathy and completion are discussed in relation to the concept of exotopy and, from this joint, the implicated voices in the poem reading are examined, as well as the representation of the body and memory, as data from the poetic text configuration under discussion. We assume, with Bakhtin, the construction of the character and his passage to the aesthetic field involves an evaluative power of the author-creator that allows him to be at a distance that must be given under an empathy between Self and Other – as was defined previously by Bakhtin. But the surplus of vision resulting from the assumed distance and the architectural relationship between Self and Other often must resort to a memory that places the body in the past, forcing the author to consider the character of body experiences as his own, so that his exotopic position is not stable. This study places this aporia in a field that was not theorized in depth by the Russian thinker in the essay that serves us as a guide: in the lyrical genre, in which the fictional world tends to be expressed from an internal experience, the way of

representing such a body and that memory imposes original analytical components, which require attention and critical flexibility of the analyst

Resumo

Este breve estudo propõe uma leitura do poema *Viagem na família*, de Carlos Drummond de Andrade, a partir da contribuição teórica de Mikhail Bakhtin. Os conceitos de compenetração e acabamento são discutidos em sua relação com o conceito de exotopia e, a partir desta articulação, as vozes implicadas na leitura do poema são examinadas, assim como a representação do corpo e da memória, como dados da configuração do texto poético em discussão. Assumimos, com Bakhtin, que a construção da personagem e sua passagem ao estético implica uma potência avaliativa do autor-criador que lhe permita situar-se a uma distância que deve ser dada nos termos de uma empatia entre o eu e o outro – tal contato empático foi definido por Bakhtin como compenetração. Já o excedente de visão que, decorrente da distância assumida e da relação arquitetônica entre o eu e o outro, frequentemente deve recorrer à memória que situa o corpo no passado, obrigando, muitas vezes, o autor a considerar as vivências do corpo da personagem como suas próprias, de modo que sua posição exotópica não será estável. O presente estudo situa essa aporia em um campo que não foi teorizado em profundidade pelo pensador russo no ensaio que nos serve como guia: no gênero lírico, no qual o mundo ficcional tende a ser expresso a partir de uma vivência interna, o modo de representar tal corpo e tal memória impõe componentes analíticos originais, que requerem atenção e flexibilidade crítica do analista.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Exotopy. Drummond. Bakhtin.

PALAVRAS-CHAVE: Exotopia. Drummond. Bakhtin.

Texto integral

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

(Drummond)

INTRODUÇÃO

Nos capítulos introdutórios da obra **O Teatro Épico**, Anatol Rosenfeld, considerando os traços estilísticos fundamentais dos gêneros literários, notou que a diferença essencial entre eles se dava por causa das variadas posições que a consciência pode assumir diante dos conflitos do mundo ficcional. Assim, a Épica se definiria a partir da distância temporal entre o autor (ou seja, o “eu” que se

percebe na obra) e os eventos, permitindo-lhe tratar deles como fenômenos concluídos e já avaliados pelo seu ponto de vista atual; a Dramática, por outro lado, situaria tudo no presente, objetivando o conflito em seu devir sem que haja uma posição segura, estável em relação a ele; por último, a Lírica “tende a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo (como na Épica e na Dramática)” (ROSENFELD, 2006, p. 22). Consequentemente, as relações de tempo e de espaço, assim como a objetivação das personagens e de seus atos, seriam profundamente alteradas entre um gênero e outro: afinal, tempo, espaço, personagens e ações não existiriam como coisas em si, mas como coisas dadas por uma consciência cuja posição definiria o caráter de cada elemento ficcional.

Foi a partir de um princípio semelhante que Mikhail Bakhtin pensou a construção literária nos capítulos sobre “O Autor e a Personagem na atividade estética” em **Estética da Criação Verbal** (2011, p. 3-192). Nesta obra, cada aspecto da personagem (sua forma espacial, seu todo temporal e semântico) é definido em sua relação com a consciência que lhe contém e conclui – isto é, pela consciência do autor. Vivendo sua vida de dentro, a partir de si mesma, a personagem tenderia a uma resposta ética/cognitiva aos acontecimentos do mundo, e não estética: o mundo ficcional, vivido de dentro pela personagem, torna-se seu mundo da vida; suas reações vivas afetam este mundo diretamente, e ela, por sua vez, é transformada diretamente por ele. Para que a personagem se torne um objeto estético, é necessário que haja um excedente de visão, isto é, que ela não só perceba e viva cada acontecimento do mundo como um fenômeno vivo, mas que sua vida seja vista como um todo na relação com o mundo, ou seja, é necessário que ela seja transformada em um objeto de sentido. A atitude estética é uma atitude fundamentalmente contemplativa, e tal contemplação só seria possível nas condições de um distanciamento: a vida precisa ser vista de fora, no seu todo, para que a esse todo (e a cada ato particular que o constitui) seja atribuído um sentido.

Esse seria o papel principal do autor na criação literária: apreender o todo global da personagem, dando-lhe um sentido – o qual, por sua vez, reproduz-se em cada ato individual da personagem. Bakhtin deu a esse fenômeno o nome de “excedente de visão” (BAKHTIN, 2011, p. 11), e ele, de caráter estético, seria o responsável por acrescentar elementos transgredientes à vida da personagem (isto é, aquele sentido global que passa a ser percebido em cada ato, o qual só pode ser dado por uma consciência que vê a vida da personagem como um todo). Assim, a resposta contemplativa do autor ao todo da vida da personagem é também uma resposta de caráter criador, produzindo algo novo a partir da vida desta (novas relações e sentidos que ela mesma não seria capaz de perceber sem ter uma visão do todo).

Pode-se pensar, nesses termos, sobre o corpo da personagem em uma obra literária: o modo como ela vive seu corpo não é o mesmo que situá-lo (a partir de uma visão empática) em um dado ambiente, percebendo a plasticidade de suas

expressões. Nas formas autobiográficas, essa configuração do corpo será especialmente tensa: mesmo ao recorrer à memória que situa o corpo no passado, será inevitável ao autor considerar as vivências do corpo da personagem como suas próprias, de modo que sua posição exotópica não será estável. Isso será ainda mais complicado se pensarmos em tais relações dentro do gênero lírico, no qual o mundo ficcional tende a ser expresso a partir de uma vivência interna: como representar tal corpo e tal memória?

1 O FILHO, O PAI E O MANTO AMOROSO DO AMOR NA FACE DA MORTE

Um leitmotiv decisivo, na obra, é a curiosa relação entre corpo e memória. Por hora, iniciaremos a investigação desse aspecto da poética drummondiana tomando como ponto de partida *Viagem na família*, poema que Drummond dedicou a Rodrigo M.F. de Andrade. Há quem tenha visto nessa associação recorrente um modo de expressão do eu em conflito, expressão apoiada nas possibilidades que o corpo oferece à percepção do mundo das formas, ao mesmo tempo em que reclama investidas na busca de uma essencialidade (SILVA, 2010, p. 318-322).

As doze estrofes de *Viagem na família* estruturam-se ao modo de um cortejo de conteúdos (auto)biográficos em que a poética da visualidade manifesta a tensão entre a atração da forma e o apelo da essência. As estâncias traçam, uma a uma, a re-visão da memória de um indivíduo adulto, que poderíamos tomar por um alter-ego do poeta mineiro, debruçado sobre o material de suas reminiscências pessoais e familiares. Não vemos, todavia, utilidade alguma, no caso em questão, de esmiuçar a possibilidade de aquela experiência ser profundamente enraizada na vida do homem Drummond.

Interessa-nos bem mais a possibilidade de uma universalidade dessa experiência, que, ao ser descrita em termos (auto)biográficos, mobiliza o leitor a re-construir sua própria experiência, sendo este o ponto em que, após habitar por instantes o pretense mundo de um Drummond memorialista de si mesmo, possamos contrapor-lhe nossas próprias memórias e “disputar” a posição do poeta, em lugar de situarmo-nos como meros espectadores. O interlocutor familiarizado terá percebido aqui, em nosso argumento, a proximidade com o leitor-criador concebido por Mikhail Bahktin em *Os gêneros do discurso* (2011, p. 261-306).

Vejamos, portanto, a primeira estrofe, de modo a mantermo-nos maximamente próximos do texto, que é a razão de ser deste estudo:

No deserto de Itabira
a sombra de meu pai
tomou-me pela mão.
Tanto tempo perdido.

Porém nada dizia.
Não era dia nem noite.
Suspiro? Vôo de pássaro?
Porém nada dizia.

Os três primeiros versos oferecem ao leitor dois personagens, um cenário e o sumário da ação: uma viagem guiada por um fantasma. O artifício não é novo. Lembremos de Dante, guiado por sombras, em *A divina comédia* ou, mais modernamente, de Ebenezer Scrooge, “herói” do conto de Dickens. Mesmo o nosso Machado de Assis pode fornecer-nos um exemplo, no célebre delírio de Brás Cubas, levado às origens e depois ao ocaso dos tempos, no dorso de um hipopótamo azul. Para empreender sua viagem fantasmagórica, os personagens, pai e filho, opõe-se, através da palavra *sombra*, como sendo a face da vida e a da morte, como se assistíssemos à velha cena narrativa em que a morte “ensina” algo à vida. Adiantamos, desde já, que tal hipótese é nociva ao poema. Se Dickens modifica o modelo, transformando o presente absoluto de Dante em três fantasmas diacrônicos (do passado, do presente e do futuro) e, se Machado faz do fantasma um hipopótamo que, ademais, é azul, Drummond também altera o molde: seu fantasma não ensina nada, sequer fala, como veremos.

O verso ‘*Tanto tempo perdido.*’ é estritamente nominal, quase interjectivo. Traduz uma apreciação judicativa que, na terminologia cara à Bakhtin, pode ser chamada de entonação apreciativa ou emotivo-volitiva. Ao apreciar que o tempo dispendido foi inútil e, ao mesmo tempo em que o faz, ao escamotear de que tempo se trata, o filho catapulta o leitor, nos primeiros versos, para um território apreciativo universal: o balanço negativo da experiência. A frase em si, sem a situacionalidade que lhe daria um verbo conjugado, pode ser uma síntese do passado, o que é mais provável, mas também uma intromissão da consciência do filho, repesando, por exemplo, os esforços de se aproximar do pai ou adiantando, em prolepse, uma expectativa que a leitura do poema demonstrará frustrada. A polissemia, contudo, é posicional. Neste verso e nesta estrofe, que é tudo que temos, por enquanto, ela domina sem rivais.

Exemplares da mesma polissemia, nesse sentido, são os versos ‘*Não era dia nem noite.*’ e ‘*Suspiro? Vôo de pássaro?*’. O tempo suspenso, nem noite nem dia, é o tempo esvaziado do sentido comum, da atividade linguageira vulgar. Quantos sentidos poderíamos emprestar-lhe? O suspiro e o ruído das asas que anuncia um pássaro assustado com os viajores são apenas marcações acústicas? Conteúdo residual de um material biográfico verificável? Ou o suspiro reforça o sentimento/anúncio da frustração? O voo de pássaro não enuncia, subsidiariamente, a frustração de não poder — ou ter podido — empreender ações mais largas, mais próximas da liberdade e da aventura?

Por fim, os versos '*Porém nada dizia*', além de se destacarem pelo fato de que é somente nesta estrofe que se repetem internamente, preparam o leitor para um fim: a sombra do pai vai falar ou não? O acabamento que a consciência do filho dá à do pai, com auxílio desse verso-coringa, é também ambígua. Seria a mesma cena dos sonhos, em que os mortos aparecem querendo nos indicar algo, mas não falam? Seria uma síntese da relação rememorada entre pai e filho? Seria uma investida de teor mais amplo, apontando para o difícil problema da relação entre gerações? Ainda é cedo para concluir o que quer que seja, mas mantenhamo-nos atentos para o emolduramento polissêmico de tudo que está contido nessa estrofe. Sem abandonar essa constatação, passemos à estrofe seguinte:

Longamente caminhamos.
Aqui havia uma casa.
A montanha era maior.
Tantos mortos amontoados,
o tempo roendo os mortos.
E nas casas em ruína,
desprezo frio, umidade.
Porém nada dizia.

Os três primeiros versos são marcados por uma espacialidade diferente daquela do verso que abre o poema. O deserto fantasmagórico de Itabira, que é, evidentemente, uma figuração afetiva e não uma referenciação espacial, difere dessa casa e dessa montanha dos versos 2 e 3. Fernando Frochtengarten (2004), servindo-se do conceito de enraizamento (colhido em Simone Weil (1943b, p.411), discute em poemas de Drummond essa participação do homem em uma dimensão coletiva que preserva heranças do passado e aponta para a possibilidade de revesti-las com significações novas. Conclui que "a relação do homem enraizado com o passado não consiste em sua importação passiva, sua idolatria ou sua contemplação". Ainda segundo Simone Weil (1943a, p.418), Frochtengarten sustenta que "onde há enraizamento os princípios da vida moral, intelectual e espiritual recebidos dos antepassados são assimilados, digeridos, recriados no presente e doados ao futuro".

A casa é posicionada no espaço a partir de uma posicionalidade do tipo "daqui de onde estou, indico o espaço ao meu redor"; a montanha é avaliada em termos antropométricos, tendo-se apequenado na mesma proporção em que o filho deixou de ser criança e tornou-se adulto, ou, na correção que a contemplação direta impõe a memória (nossa consciência, operando sempre em termos valorativos, aumenta ou diminui as proporções do que está inscrito em nossa memória com valores de admiração ou indiferença?). Num movimento súbito, o espaço é lançado para fora da consciência do corpo e a referência passa a ser também externa, no verso 4: um morto se amontoa sobre outro morto. Mas esta posição exterior é, também, falsa, em certa medida, pois a escolha do vocábulo *amontoados* denuncia que o centro

valorativo continua sendo interno: aprecia-se a imagem e, para expressar o acúmulo ou a configuração desordenada dos dados na memória, a noção de superposição caótica se torna serva de uma entonação valorativa que denota incômodo, censura ou outra posição judicativa que nos escapa.

Postura semelhante vê-se em *roendo*. O tempo é zoomorfizado, como se agisse furtivamente, tal um bando de camundongos, ao mesmo tempo em que os mortos são figurados em uma expressão de desintegração provocada por um agente hostil. Isso deixa exposta a noção afetiva de que a perda de nitidez da imagem dos mortos é sentida como um sofrimento suplementar, uma perda reduplicada, uma morte de segundo grau... Já estamos prontos para ver que tudo nesta estrofe foi degradado, *roído*: a casa, que já não há; a montanha, que encolheu; as casas, em ruína. Talvez a sombra paterna pudesse — ou *devesse* — tentar restituir-lhe a integridade, através do discurso rememorativo, contrapondo uma re-presentação, uma presentificação que corrigisse o esvanecer do que já passou e lhe devolvesse o colorido e a vivacidade de outrora. E por isto que o filho lhe censura o silêncio?

A estrofe seguinte desenrola-se, em grande parte, dentro da consciência da sombra paterna. Vamos a ela, na intenção de descobrir como se deu — e por que — tal deslocamento:

A rua que atravessava
a cavalo, de galope.
Seu relógio. Sua roupa.
Seus papéis de circunstância.
Suas histórias de amor.
Há um abrir de baús
e de lembranças violentas.
Porém nada dizia.

Aqui a consciência do pai é acabada, concluída, pela consciência do filho. Todo o processo consiste na enumeração ou, mais precisamente, em uma espécie de gradação que vai do cenário mais amplo e concreto, exterior ao corpo exterior do pai, para os limites desse corpo (o relógio, a roupa), chegando às fronteiras de sua consciência através de uma mediação entre suportes concretos (seus escritos) e, por fim, de suportes imateriais (as histórias de amor). A posição da consciência do filho é ambígua: ele sabe o que se desenrola diante dos olhos de ambos ou vê através dos olhos do pai? Novamente, de golpe, vemo-nos claramente fora da consciência de ambos: o abrir de um baú e a emergência das memórias, em fluxo violento, ocorrem, na sentença com sujeito inexistente (*Há um abrir de baús...*).

Até este ponto, nada é propriamente digno de nota, já que o procedimento do cortejo já é familiar. O que nos chama atenção aqui é a censura/queixa do último verso, retorno, mudança e permanência de uma mesma ideia. Em lugar de inquirir

a ideia, contudo, interrogamos a disposição enunciativa do filho: ele parece incapaz de transitar da compenetração ao acabamento. Se lhe foi dado pôr-se no lugar da consciência do pai, seria, no mínimo, pertinente que sua disposição judicativa afrouxasse a cobrança sobre o pai e tentasse compreender as razões de seu mutismo ou de sua incapacidade de comunicar.

Uma revisitação à poesia de Drummond talvez nos revele, com uma constância e tenacidade surpreendentes, como a memória tem convívio, em sua poesia, com o campo semântico da incomunicabilidade. Lembremos, por hora, dos versos de *Resíduo*:

E de tudo fica um pouco.
Oh abre os vidros de loção
e abafa
o insuportável mau cheiro da memória.
[grifos nossos]

O acabamento sem a compenetração é pouco menos que mero procedimento projetivo, redução autoritária da consciência do Outro à mesmidade distorcida que é conveniente ou necessário impor. Ao mesmo tempo, como nos ensina Irene Machado¹ (1998, p. 46), “[...] o ato estético [...] não se constitui pelos limites do plano vivencial, mas pelo excedente de visão. É fruto das visões inacabadas. O excedente de visão [...] é que se encarrega de criar o acabamento”.

A projeção, no caso em tela, iria de braços dados com um tipo de denegação em que o filho, ao dizer *Porém* [ele] *nada dizia*, diz, no negativo da imagem ainda não revelada, “*Porém* [eu] *nada dizia*”. Vê no outro uma corruptela do Eu, afetando caricaturalmente o que tão cuidadosamente julgamos ter logrado esconder de todos os Outros? Aos poucos, vamos descobrindo como esse filho é cheio de pudicícias e de territórios interditos ao verbo:

No deserto de Itabira
as coisas voltam a existir,
irrespiráveis e súbitas.
O mercado de desejos
expõe seus tristes tesouros:
meu anseio de fugir;
mulheres nuas; remorso;
Porém nada dizia.

O primeiro verso da estrofe retoma, integralmente, o verso com que se abre o poema. Mas, como a repetição introduz também a mudança, o segundo verso aqui cria uma oposição sutil com aquele da primeira estrofe: as coisas são a

desumanização do objeto, em contraste com a sombra antropomórfica do pai. Que são tais coisas?

Estão expostas bem ali, no mercado de desejos, embora camufladas em modulações eufemísticas: o desejo de fugir é — direta ou indiretamente? — comparado às mulheres nuas da rua do meretrício e não é difícil intuir qual deles leva ao remorso. O que há de rigorosamente novo aqui é que os tesouros tristes em exposição compõem o cabedal filial e não o capital paterno. Essa perturbação na ordem judicativa é, possivelmente, uma hábil simulação de dois componentes importantes da ambiguidade afetiva, a força que ama e censura: por um lado, o ato falho permite a irrupção da confissão da mesmidade no seio do libelo acusatório da outridade; por outro lado, o verso final torna-se frustração de um anseio autopunitivo, que evidencia uma disposição masoquista, muito bem enquadrada na censura dissimulada ao outro. Por hora, retomemos a sequência do poema:

Pisando livros e cartas,
viajamos na família.
Casamentos; hipotecas;
os primos tuberculosos;
a tia louca; minha avó
traída com as escravas,
rangendo sedas na alcova.
Porém nada dizia.

Aqui vai o inventário dos vexames familiares. O uso do gerúndio mascara a suspensão do *continuum* temporal e traz o passado para o presente. Todavia, não tarda o jogo do contraste a trazer o participípio, que leva o presente na direção dos dias de antanho. Na estrofe seguinte, a depreciação dos motivos do outro assomam com uma clareza ainda não vista, talvez motivada pela sequência de fatos embaraçosos diante dos quais acaba de se ver:

Que cruel, obscuro instinto
movia sua mão pálida
sutilmente nos empurrando
pelo tempo e pelos lugares
defendidos?
Olhei-o nos olhos brancos.
Gritei-lhe: Fala! Minha voz
vibrou no ar um momento,
bateu nas pedras. A sombra
proseguia devagar
aquela viagem patética
através do reino perdido.
Porém nada dizia.

Que judicção se oculta sob a ideia de um tempo e de lugares proibidos? Sabe-se que ela é suficientemente forte para compelir o filho a ver como cruel a ação impulsionadora do pai. No entanto, o pronome *nos* permite flagrar uma ação que afeta a ambos. É o filho, todavia, que vemos em postura agressiva: a explosão do grito e a acusação de patética à viagem e de perdido ao reino destoam da postura plácida da sombra, que segue adiante, age sutilmente e sem pressa.

O filho parece esforçar-se em embaralhar tudo, para camuflar o que é fruto de sua consciência, fazendo passar como sendo do pai o que é seu. Vejamos:

Vi mágoa, incompreensão
e mais de uma velha revolta
a dividir-nos no escuro.
A mão que não quis beijar,
o prato que me negaram,
recusa em pedir perdão.
Orgulho. Terror noturno.
Porém nada dizia.

Os três primeiros versos enumeram mágoa, incompreensão e velha revolta como motivos de dissenção entre pai e filho. A ambiência é escura, embora o filho declare poder ver. Todos, sem exceção, todos os motivos elencados entre os versos 4 e 7 parecem ser originados de atitudes suas. A quem se refere o último verso? O paralelismo nos leva, inadvertidamente, a associá-lo ao pai, mas ele pode conter já um embrião de auto-reconhecimento, de partilha da responsabilidade. Por que, então, dispor as sequências enunciativas de modo a não permitir uma desambiguação?

Fala fala fala fala.
Puxava pelo casaco
que se desfazia em barro.
Pelas mãos, pelas botinas
prendia a sombra severa
e a sombra se desprendia
sem fuga nem reação.
Porém ficava calada.
E eram distintos silêncios
que se entranhavam no seu.

Rompem-se, na nova estância, as peias da contenção e a sensibilidade impaciente da consciência judicante se releva em sua rispidez. A repetição não é mero recurso fonético ou semântico; é expressão incontida, entonação expressiva de uma necessidade que acusa e assume formas destrutivas, que irrompem, direta e indiretamente, na superfície lexical: *puxava, desfazia, prendia, desprendia, fuga e reação*. O espectro da sombra aparece, pela primeira vez, dotado de relativa

corporeidade, mas a isso se segue a desagregação provocada pelos assomos amorosos/ansio gênicos do filho. Nova perturbação se introduz, sem que, contudo, invalide-se a presença insinuante da repetição: *calada* substitui *nada dizia*. A leve mudança semântica pouco significa, se comparada à mudança provocada pelo triunfo do adjetivo sobre o verbo: o agir é perdido, em benefício do estado. De imediato, notamos que a troca diminui a força da queixa tantas vezes insinuada nas estrofes anteriores. O silêncio é corporificado e em suas estranhas veremos estranhos — ainda que *familiares* — habitantes:

Era meu avô já surdo
querendo escutar as aves
pintadas no céu da igreja;
a minha falta de amigos;
a sua falta de beijos;
eram nossas difíceis vidas
e uma grande separação
na pequena área do quarto.

No silêncio do pai, habitam também os segredos do filho. Do afrouxamento da censura, brota a disposição conciliatória. Tal disposição implica o abandono de um modo de concluir a consciência do outro e a passagem a uma solução que supera o momento ansio gênico e aparece, sem disfarces, no verso 6. Outros versos, habilmente, parecem mesmo realizar uma compenetração empática positiva, como nos versos 7 e 8, em que se especula — pudicamente — a respeito da dinâmica amorosa sob os lençóis paternos.

A estrofe a seguir consolida a conversão conciliatória, a partir de uma rica combinação de recursos:

A pequena área da vida
me aperta contra seu vulto,
e nesse abraço diáfano
é como se eu me queimasse
todo, de pungente amor.
Só hoje nos conhecermos!
Óculos, memórias, retratos
fluem no rio do sangue.
As águas já não permitem
distinguir seu rosto longe,
para lá de setenta anos...

O termo *pequena* tem valor afetivo e, ao que parece, em nada semelhante ao tom acusador das primeiras estrofes. O verbo apertar, além de não ter a sombra como sujeito, admite também uma modulação positiva, quase carinhosa, o que se confirma com o adjetivo diáfano. O amor se ergue na barra do dia, afastando as

trevas da acusação e do rancor e quase se ouve o suspiro de incredulidade no verso “Só hoje nos conhecermos!” Os corpos, as consciências e os cabedais afetivos se (con)fundem a tempo, antes de o dilúvio apocalíptico das lágrimas diluir a sombra. Antes de o fim do mundo remover a “falta que ama”, há tempo para dois movimentos dramáticos — o avistamento do perdão, a despeito do silêncio perpétuo da morte e a queda suave do manto amoroso e líquido da morte sobre a face do cosmos:



Senti que me perdoava
porém nada dizia.

As águas cobrem o bigode,
a família, Itabira, tudo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A compreensão do elemento conceitual da exotopia bakhtiniana passa pela compreensão de dois passos constitutivos de difícil manejo: a compenetração e o acabamento. Estas operações são, sempre, intimamente ligadas e sua ocorrência é tão peculiarmente consequente que chega a dar a entender que são processos simultâneos, embora não o sejam. Como devemos pensar sobre elas, então?

O movimento interno da consciência que enuncia o poema, em Drummond, aponta para a necessidade de compreender que a sua posição em relação ao mundo – naquele caso, especialmente em relação a Itabira e ao pai – é uma posição passível de mudança; por extensão, se tal mundo é configurado a partir de tal consciência, ele também sofre uma profunda transformação no decorrer dos versos. Na criação ficcional, mudar a consciência que observa a coisa significa mudar a própria coisa. Os gestos do pai, mesmo repetidos, são profundamente ressignificados ao longo da jornada; a sombra torna-se, afinal, uma pessoa, ainda que sua forma nunca seja totalmente compreendida (primeiro diluída na luz, depois diluída nas águas). Mas, acima de tudo, o que se deve notar é que o poema, como um todo, mantém um tipo de relação particular com o eu-lírico: embora contemplemos aquele mundo a partir de seus olhos, também é possível perceber o próprio sujeito que olha. A mudança do pai expressa, também, uma mudança daquele sujeito que o contempla.

É possível, portanto, divisar uma outra consciência além daquela que fala diretamente no poema – um autor que se relaciona com sua personagem e que possui uma atitude emocional-volitiva em relação a ela, que é o que nos permite não só compartilhar os sentimentos da personagem mas também compartilhar de sentimentos que são dirigidos a ela. É necessário enfatizar que tal atitude não é complacente, mas sim uma atitude tensamente ativa: o autor que observa sua personagem não deve ser visto como uma figura fixa, rigidamente imutável e cuja

vontade se direciona claramente a um sentido único. Ao contrário, sua resposta à vida da personagem é uma resposta dinâmica que pode se transformar a cada instante – e, de fato, sua relação com a vida da personagem não permanece absolutamente no campo da contemplação estética, sendo possível encontrar muitas vezes uma atitude ética em sua voz (na forma, por exemplo, de uma defesa ou condenação aos atos da personagem).

A aparência de uma autobiografia criada pelo poema de Drummond, então, é especialmente relevante por expressar esse problema do necessário distanciamento de si – como posso julgar minha experiência se não consigo me distanciar dela mesma? Como alcançar uma posição exterior, exotópica, que me permita contemplar a totalidade de minha experiência, transformá-la em objeto de minha contemplação estética? Como transformar a vida em arte? Em Drummond, é evidente que tal posição em relação à personagem nunca é absolutamente segura, e que sua aparência é tão difusa quanto a do próprio mundo em que se movimenta. De fato, ao analisar os gêneros autobiográficos, Bakhtin considerou pelo menos três situações gerais em que o autor (e nos referimos novamente ao autor configurado pela obra) não encontraria uma posição confortável fora do horizonte de visão de sua própria personagem: quando a personagem assume domínio sobre o autor e este vivencia a experiência como que pelos olhos da própria personagem; quando o autor se apossa da personagem, introduzindo nela elementos concludentes de modo que a relação entre eles se torne uma relação da personagem consigo mesma; por fim, quando a personagem apreende a própria vida esteticamente, sendo autora de si e, conseqüentemente, parecendo interpretar um papel em sua própria vida.

De qualquer maneira, independente do caso, em todas as situações descritas por Bakhtin há mais de uma consciência atuando na criação estética, sendo que a variação se produz no caráter da relação entre tais consciências – uma consciência absolutamente única poderia perceber o seu contato com o mundo em termos éticos ou cognitivos, mas não estéticos (embora o estético, claro, não exclua aqueles dois). Por isso na autobiografia é necessário que o sujeito que pensa sobre sua experiência veja à distância aquele que a viveu; caso contrário, aquela se tornaria uma confissão-relatório, tratado, conferência ou outro gênero de discurso ético ou cognitivo. A visão exotópica seria, portanto, o fundamento da construção autobiográfica – ainda que tal visão não se dê de modo absoluto. No caso de *Viagem na família*, não é difícil perceber que a intensidade da visão da personagem só é possível porque o autor, em parte, é tomado pela própria personagem.

Mas isto não deve ser visto como um problema de construção do poema. Ao contrário, apenas a distância dada pela exotopia não seria suficiente para garantir que a personagem se tornasse um objeto estético. Essa distância deve ser dada nos termos de uma empatia entre o eu e o outro, o compartilhamento entre autor e personagem de um conteúdo emocional-volitivo. Tal contato empático a partir do

qual o autor apreende sua personagem foi conceptualizado por Bakhtin nos termos de uma compenetração:

Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, contemplar o horizonte dele como o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento. [...] O primeiro momento da atividade estética é a compenetração: eu devo vivenciar – ver e inteirar-me – o que ele vivencia, colocar-me no lugar dele, como que coincidir com ele (no modo, na forma possível dessa compenetração; deixemos de lado a questão psicológica da compenetração; basta-nos o fato indiscutível de em certos limites ela ser possível). Devo adotar o horizonte vital concreto desse indivíduo tal como ele o vivencia; faltará, nesse horizonte, toda uma série de elementos que me são acessíveis a partir do meu lugar; assim, aquele que sofre não vivencia a plenitude da sua expressividade externa, ele só vivencia parcialmente e ainda por cima na linguagem de suas autossensações internas: ele não vê a tensão sofrida dos seus músculos, toda a pose plasticamente acabada do seu corpo, a expressão de sofrimento do seu rosto, não vê o céu azul contra o qual se destaca para mim na sua sofrida imagem externa. (BAKHTIN, 2011, p. 23-24.)

A compenetração visa manter a originalidade do indivíduo contemplado, sua posição única no mundo – uma vez que esse horizonte único seja contemplado empaticamente, o excedente de visão deve completá-lo. Mas, acima de tudo, deve-se lembrar que a compenetração pura (o abandono completo do lugar que o eu assume diante do indivíduo) é impossível, e mesmo que possível, improfícua: para Bakhtin, a experiência da personagem deve ser vista como uma experiência do outro, que situa o outro dentro de seu conjunto vital. É necessário, portanto, que a compenetração se dê simultaneamente à visão exotópica, a partir da qual se constrói a configuração estética da personagem, seu conseqüente acabamento. É esse constante jogo de posições entre o eu e o outro, essa relação tensa entre autor e personagem, que faz do poema de Drummond um caso tão relevante: a dificuldade que a personagem tem de compreender (e se sentir perdoada) pelo pai se reproduz na dificuldade que o autor tem de compreender (e talvez se sentir perdoado por) sua personagem.

Notas

¹ Ver também MACHADO. I. A. Os gêneros e o corpo do acabamento estético. In: BRAIT, B. (org). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. 2.ed. rev. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005

Referências

- ANDRADE, C. D. **Carlos Drummond de Andrade**: poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- BAKHTIN, M. M. O autor e o herói na atividade estética. In: BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. 6. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011 [1920-1974]. p. 3-192.
- BAKHTIN, M. M. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. 6. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011 [1920-1974]. p. 261-306.
- FROCHTENGARTEN, F. Memória e colonização em Carlos Drummond de Andrade. **Psicologia & Sociedade**, Porto Alegre, v. 16, n. 3, p. 97-101, Dec. 2004. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822004000300012&lng=en&nrm=iso>. Access em 01 Aug. 2015.
- MACHADO, I. A. Narrativa e combinatória dos gêneros prosaicos: a textualização dialógica. **Itinerários** (UNESP), Araraquara, v. 12, p. 33-46, 1998.
- ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- SILVA, F. P. L. Corpo feito poesia: modos de olhar. **Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação**, Blumenau, v. 4, n. 3, p. 317-331, set./dez. 2010.
- WEIL, S. (1943b) O enraizamento. In: BOSI, Ecléa (org.) **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**. 2.ed.ver. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996, p.411-412.

Para citar este artigo

MARTINS, Edson Soares; PONTES, Newton de Castro. O amor roendo os mortos: corpo e memória em viagem na família de Drummond. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 5, n. 1, p. 27-41, jan.-jun. 2016.

Os autores

Edson Soares Martins é professor adjunto da Universidade Regional do Cariri, Doutor em Letras pelo PPGL/UFPB.

Newton de Castro Pontes é professor adjunto da Universidade Regional do Cariri, Doutor em Letras pelo PPGL/UFPE.