



Entre o lembrar e o esquecer: a memória em Jorge de Lima

Between remember and forget: the memory in Jorge de Lima

VIRGINIA DA SILVA SANTOS

Universidade Federal de Alagoas/CNPq – Maceió – Alagoas – Brasil



Resumo: Este trabalho tem como objetivo apresentar uma discussão relacional entre literatura, memória e história através de dois poemas do poeta. Escolhemos os poemas “Credo” que compõe a obra *Novos Poemas* (1929) e “Democracia” que constitui *Poemas Negros* (1947) para analisarmos as duas faces da memória: a lembrança e o esquecimento, e para também compreender a relação existente entre memória e literatura, em quais pontos elas se tocam e como a memória auxilia no fazer poético. Para isso, utilizamos um referencial teórico acerca da memória que vai desde Santo Agostinho até Maurice Halbwachs, passando também por Paul Ricoeur. Foram também consultados textos de crítica literária, em especial aqueles que analisavam obras do referido poeta, além de teóricos literários e de textos sobre o período histórico em que se encontrava Jorge de Lima.

Palavras-chave: Memória; Literatura; Jorge de Lima

Abstract: This paper has as objective presents a relational discussion between literature, memory and history through two poems by the poet Jorge Mateus de Lima (1893-1953). We chosed the poems “Credo” wich composes the book *Novos Poemas* (1929) and “Democracia” wich constitutes the book *Poemas Negros* (1947) to analyze the two sides of the memory: the remembrance and the forgetting, so also understand the relationship between memory and literature, in wich points they touch themselves and how the memory assistis in making poetry. For all that, we’ll use as theoretical about the memory Santo Agostinho, Maurice Halbwachs and Paul Ricoeur. We also used texts of literary criticism, in particular the texts wich analysed the poems of Jorge de Lima, in addition to literary theorists and texts about the historical period in wich Jorge de Lima appeared.

Keywords: Memory; Literature; Jorge de Lima

De “príncipe dos poetas” a ilustre desconhecido. Jorge Mateus de Lima (1893-1953), nascido em União dos Palmares (AL), foi, segundo Otto Maria Carpeaux (1958), o único poeta que, além de Manuel Bandeira, acompanhou e testificou da evolução poesia moderna brasileira. Foi autor de doze livros de poesia, cinco romances e alguns ensaios e biografias. Exerceu a profissão de médico, político, professor e também pintor, sendo o precursor da fotomontagem no Brasil.

Jorge de Lima foi poeta de muitos rótulos estéticos: poeta cristão, místico realista, neo-simbolista, modernista, cantor da poesia negra, nacionalista. Essa multiplicidade já fora explicada pelo próprio Jorge de Lima em *Minhas memórias*:

Sou obrigado a explicar por que, por exemplo, a minha poesia vai mudando, mudando devido não à imitação de outrem, mas por transformação íntima, crises, subli-

midades, coisas que se dão no meu pequeno ser, diante de Deus. Essas transformações são tão sensíveis, estas aquisições são tão assinaláveis que as pude perceber desde... pelas informações que muito depois pude colhêr de minha mãe – aos dois anos de idade, atraído principalmente pelos sons (LIMA, 1958, p. 111).

Esses diversos rótulos de Jorge de Lima propiciam dúvidas quando se procura encaixá-lo em algum movimento literário. Castello o define como modernista, mas reconhece que o poeta não se mostrava modernista combatente, como os poetas da fase heroica desse movimento, fase de difusão das vanguardas europeias. Jorge de Lima preservou a herança literária, mas também adotou o regionalismo e a estética surrealista (CASTELLO, 2004, p. 231). Jorge de Lima é moderno, mas sem para isso ignorar o passado. Valdemar Cavalcanti em *Tradição e Futurismo* (1978), ao citar Jorge de Lima, percebe essa particularidade do poeta:

Como o complexo sr. Jorge de Lima, tão incompreendido pelas massas, acho que devemos procurar a beleza no passado. Devemos reconstruir tudo o que o passado tem de belo em sua feição estética, em sua feição moral, em sua feição intelectual. Mas sob formas novas, adaptáveis de certo modo ao nosso tempo, em que seria grotesco usar-se o lenço de rapé de um poeta de lá da Bahia. O negócio está em não retrogradar mentalmente (CAVALCANTI, 1978, p. 86).

Jorge de Lima mantém seu aspecto memorialista, mas sem para isso deixar de ser renovador. Ele mesmo reconheceu essa capacidade do poeta de ser duo, ao afirmar que: “O poeta de ontem, de hoje e de amanhã é sempre revolucionário; o que não lhe impede de ser memorialista e transcender a própria memória” (LIMA, 1958, p. 74).

A memória foi uma tônica presente nas obras de Jorge de Lima, apesar de sua multiplicidade estética, e não foi diferente em *Novos Poemas* (1929), *Poemas Escolhidos* (1932) e *Poemas Negros* (1947). José Aderaldo Castello (2004) já havia notado esse aspecto mnemônico limiano ao afirmar:

Insiste [Jorge de Lima] na dependência da infância, origens e antecedentes da primeira fase, também fundamentos da criação poética em geral. Aponta-os como pré-revelação. Ressalta reações parapsicológicas entremeando rotina, imprevistos, circunstâncias e fatos do universo doméstico e ou convívio extrafamiliares, até mesmo em nível popular, fenômenos diversos do cotidiano ao sobrenatural (CASTELLO, 2004, p. 211).

Esse aspecto memorialístico é, inclusive, central na obra inicial do Jorge de Lima modernista. *O mundo do menino impossível* (1925) traz a rejeição ao importado e a aproximação com o popular, mas sempre através das evocações da infância do eu lírico. Da mesma maneira as obras da fase limiana tida como regionalista são permeadas de memórias, presente nas referências às lendas contadas nas cidades rurais, a formação do país, a negação do presente contraposto com o passado...

Sobre essa fase regionalista de sua poesia, José Aderaldo Castello percebe que o poeta vai além de uma visão pitoresca do Nordeste, da cultura popular e da situação de miséria do homem. Essa visão não deixa de possuir, como já afirmamos, rastros mnemônicos, presentes, por exemplo, nas referências à formação brasileira:

Reconhecemos nessa “poesia negra” a espontânea empatia e solidariedade do poeta. Ele não se priva mesmo do comentário do processo de nossa mestiçagem, à herança cultural africana, chega a prognosticar o futuro destino da “raça”. Passa, assim, da presença do escravo na sociedade açucareira para a

visão afro-brasileira da paisagem baiana de Salvador, com seu encantamento e colorido. Pressentiria, contudo, mudanças com o decorrer do tempo. Ressaltaria o grande contraste entre as duas Américas, mas admitiria o nosso progresso com o avanço das comunicações, não obstante a pobreza, a infância abandonada, a falta de saneamento, a condição precária do proletariado, a proliferação descontrolada da natalidade (ibidem, p. 216).

É possível perceber, a partir daí, que a poética de Jorge de Lima se entrelaça com a memória não somente pelo viés biográfico, mas também pelas referências à formação do país e descrições dos tempos atuais do poeta. Afinal, memória e literatura se encontram sempre: na poesia épica, no romance, no conto, na crônica, na carta, na (auto)biografia, no ato de ler, no ato de escrever, e a poética limiana não foge a esse encontro.

A relação entre memória e literatura, como se sabe, vem desde a Grécia Antiga. Os gregos fizeram da memória uma deusa (*Mnemosine*), sendo esta a mãe das nove musas (Calíope, Clio, Erato, Euterpe, Melpômene, Políminia, Tália, Terspsícore e Urânia), fruto de nove noites passadas com Zeus. *Mnemosine* é, então, aquela que lembra aos homens os grandes feitos e seus heróis através da figura do aedo, um adivinho do passado, presidindo, assim, à poesia lírica. A poesia é, pois, identificada pelos gregos antigos com a memória, colocando o poeta entre os “mestres da verdade”, sendo, inclusive, a ação de ver-sejar, vista por Homero, como a ação de lembrar.

Segundo a mitologia grega, as filhas de *Mnemosine* são as fontes de inspiração dos poetas. Podemos, assim, interpretar como se da memória surgisse a imaginação, o que a faz bastante próxima da literatura, pois ambas partem do real, mas interpretam-no, já que elas, diferentemente da história, não pretende ser porta-voz daquilo que realmente aconteceu.

Outra característica comum tanto a literatura quanto a memória, é a necessidade da linguagem, pois a linguagem é capaz de trazer à tona aquilo que não está presente fisicamente, que no caso da memória se apresenta como a “lembrança”, aquilo que retemos do passado, ou seja, aquilo que podemos possuir, mas não agarrar. Agostinho, em *Confissões*, já havia percebido essa relação entre a memória e a linguagem, principalmente quando se vai narrar aquilo que foi lembrado:

[...] ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígio (AGOSTINHO apud GAGNEBIN, 1997, p. 75).

Essa necessidade da linguagem para sua existência aproxima o ato mnemônico individual do ato social, isto é, da coletividade. Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva*, ao refletir sobre a memória, não dissocia essa do social, do externo: “[...] o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as idéias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente” (HALBWACHS, 2006, p. 72).

Halbwachs compreende, pois, a memória como um ato que é tanto individual quanto coletivo, pois há sempre a necessidade do outro para que a memória seja construída. Para o autor, um homem que lembra sozinho de algo que nenhum homem lembra, é como um homem que enxerga algo que os outros não podem ver:

Sendo assim, até mesmo o ato de lembrar é um ato coletivo, pois até mesmo aquilo que somente nós vivenciamos, são lembradas pelos outros:

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembrados por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes fisicamente, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2006, p. 30).

Para Maurice Halbwachs, a memória individual ao mesmo que constitui, difere da memória coletiva, conferindo-lhe, assim, um caráter relativo, pois a memória individual é um ponto de vista da memória coletiva e varia de pessoa para pessoa de acordo com o local que é ocupado no grupo: “De bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com os outros ambientes” (ibidem, p. 69).

Essa relatividade da memória foi abordada também por Paul Ricoeur em *A memória, a história e o esquecimento*. Para o autor, o ato de esquecer e o de lembrar estão mais próximos do que se imagina, já que “Ver uma coisa é não ver outra. Narrar um drama, é esquecer outro” (RICOEUR, 2012, p. 459).

Na literatura, assim como na memória, há também essa relação com o esquecimento, em especial quando se trata de literatura escrita. Escreve-se para não esquecer, mas o advento da escrita não culminaria na necessidade de não mais se esforçar em lembrar? Harald Weinrich, ao refletir sobre o esquecimento à luz de Kant, diz:

Sobre a relação entre escrita e esquecimento, em vez de escrita e memória, ele escrever certa vez sobre Platão: “Um dos antigos disse: A arte de escrever liquidou com a memória (em parte a tornou dispensável).” Kant acrescentou como comentário próprio a essa citação de Platão: “Nessa frase há algo de verdade” (WEINRICH, 2001, p. 112).

É importante frisar que, apesar de ser visto negativamente, o esquecimento é necessário e natural ao homem, um homem que não esquece, como já demonstrou Jorge Luis Borges em *Funes, o Memorioso*, não é capaz de pensar. Se luta contra o esquecimento assim como se luta contra a morte, e essa luta gera angústia, pois não se trata apenas de ter esquecido algo naquele momento, mas a realidade de ser capaz de esquecer, tornando possível esquecer amanhã, e assim por diante, explicitando nosso caráter mortal:

A busca da lembrança comprova uma das finalidades principais do ato de memória, a saber, lutar quanto o esquecimento, arrancar alguns fragmentos de lembrança à “rapacidade” do tempo (Santo Agostinho *dixit*), ao “sepultamento” no esquecimento. Não é somente o caráter penoso do esforço de memória que dá à relação sua coloração inquietada, mas o temor de ter esquecido, de esquecer de novo, de esquecer amanhã de cumprir esta ou aquela tarefa; porque amanhã será preciso não esquecer... de se lembrar (RICOEUR, 2012, p. 48).

Paul Ricoeur, na mesma obra, já havia percebido, ao traçar as semelhanças e diferenças entre imaginação (que, nesse caso, podemos substituir por “literatura”) e memória, que a literatura e memória trabalham com a presença do ausente: “[...] a imaginação [literatura] e a memória tinham como traço comum a presença do ausente, e como traço diferencial, de um lado, a suspensão de toda posição de realidade e visão de um irreal, do outro, a posição de um real anterior” (ibidem, p. 61).

A literatura, pois, assim como a memória, trabalha com o ausente, seja por ambas trabalhar com representações do que não pode ser corporificado, seja porque transmitem uma falta, uma ausência. Isso se dá por ambas trabalharem, como já foi dito anteriormente, com a linguagem, e a linguagem é evocação, como já reconhecera Leyla Perrone-Moisés:

[...] dizer as coisas é aceitar perdê-las, distanciá-las e até mesmo anulá-las. A linguagem não pode substituir o mundo, nem ao menos representá-lo fielmente. Pode apenas evocá-lo, aludir a ele através de pacto que implica a perda do real concreto (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 105).

O fruto da memória, a lembrança, é representação daquilo que ocorreu, mas é também outra coisa, já que o ato de representar não permite a repetição tal e qual aquilo que ocorreu. A lembrança é, pois, ao mesmo tempo o novo e velho, já que “[...]o pequeno milagre do reconhecimento é de devolver em presença a alteridade do decorrido. É nisso que a lembrança é re-(a)presentação, no duplo sentido do re-: para trás e de novo” (RICOEUR, 2012, p. 56).

Essa duplicidade da lembrança confere um caráter mimético à memória, o que novamente aproxima a memória da literatura. Aristóteles, em *On Memory and Reminiscence*, permite-nos essa afirmativa:

Uma pintura em um painel é, a um só tempo, uma pintura e uma cópia: isto é, enquanto si própria, ela é ambas, embora estas ‘naturezas’ sejam distintas e se pode contemplá-la tanto como uma pintura ou como uma cópia. Da mesma forma, é preciso considerar que, meramente objeto de contemplação, enquanto em relação com outro objeto, é ela também representação deste mesmo objeto. Na medida em que considerada em si, é apenas objeto de contemplação ou uma representação; mas quando considerada em relação a outro objeto, por exemplo, como sendo sua cópia, ela é também um símbolo mnemônico (ARISTÓTELES, 2012, p. 5).¹

Traçadas, então, essas semelhanças entre memória e literatura, percebemos como os atos mnemônicos, no campo literário, não se constituem apenas de fornecedores de matéria, mas que também atuam como constituinte da esteticidade da obra. Em Jorge de Lima isso não é diferente, como podemos perceber em “Credo”, poema que compõe o livro *Novos Poemas* (1929), terceira obra modernista do autor, e que possui poemas que não falam apenas do Nordeste, mas também possui poemas carregados de misticismo, porém “não é o misticismo pedante de muitos poetinhas, não. É cheio de verdadeira religiosidade e crença.” (*O Semeador*, 1978, p. 137):

CREDO

Padre nosso que estás no Céu,
perdi meu Credo que tu me deste...
Eu era menino: *Creio em Deus Padre...*
Que força me dava a tua oração!
Santa Maria, mãe de Jesus,

perdi as armas que Deus me deu!
“Padre Nosso que estás no Céu,”
santificado seja teu nome,
seja feita – a tua vontade,
e faze com que eu ache o meu credo de novo!
Eu era menino: *Creio em Deus Padre...*
Que força me dava a tua oração!
Santa Maria, mãe de Jesus,
procura pra mim, meu *Creio em Deus Padre*,
Santa Maria, mãe de Jesus! (LIMA, 2007, p. 52).

O eu-lírico de *Creio* inicia o poema com o início da oração “Pai-Nosso”, podendo ser justificada a escolha dessa oração e não da oração que nomeia o poema, por, como ele mesmo afirma no segundo verso, ter perdido o “Credo” concedido por Deus. Apesar de começar seu poema com o “Pai Nosso”, o eu-lírico demonstra ainda lembrar uma parte do “Credo” (“Eu era menino: *Creio em Deus Padre...*”), mas nada além disso, já que no restante do poema não há nenhuma outra referência a essa oração, além dessa parte.

O eu do poema ainda clama pela figura da mãe de Jesus, dizendo uma parte da oração “Ave Maria”, porém ao dizer só uma parte, é como se também já tivesse esquecido. E nos versos seguintes, o eu-lírico demonstra não só ter esquecido o “Credo” e a “Ave Maria”, mas também o próprio “Pai Nosso”, já que nos versos sete, oito e nove, ao dizer um outro trecho desta oração, ele esquece uma parte que antecede o “Seja feita a tua vontade”: “Venha a nós o vosso reino”. Há, inclusive, nesse trecho, um travessão separando o “seja” de “feita a tua vontade”, sugerindo uma pausa, talvez para se recordar do restante da oração.

Esses trechos das orações podem ser interpretados, à luz de Paul Ricoeur (2007), como sendo os rastros daquilo que aconteceu:

Como foi dito, a noção de rastro não se reduz nem ao rastro documentário, nem ao rastro cortical; ambos consistem em marcas “exteriores”, embora em sentidos diferentes: o da instituição social para o arquivo, o da organização biológica para o cérebro; resta o terceiro tipo de inscrição, o mais problemático, embora o mais significativo para a sequência de nossa investigação, *ele consiste a persistência das impressões primeiras enquanto passividades: um acontecimento nos marcou, tocou, afetou e a marca afetiva permanece em nosso espírito* (RICOEUR, 2007, p. 436, grifo nosso).

Os rastros que essas orações representam para o eu do poema são rastros que *marcaram, tocaram, afetaram*, que *deram força* (“Que força me dava a tua oração!”). É interessante notar que o fato de o eu lírico ainda reter esses rastros demonstra que ele ainda não esqueceu por completo, até mesmo o fato de reconhecer ter esquecido

¹ A picture painted on the panel is at once a picture and a likeness: that is, while one and the same, it is both of these, although the ‘being’ of both is not the same, and one may contemplate it either as a picture, or as a likeness. Just in the same way we have to conceive that merely an object of contemplation, while, in-relation to something else, it is also a presentation of that other thing. In so far as it is regarded in itself, it is only an object of contemplation, or a presentation; but when considered as relative to something else, e.g. as its likeness, it is also a mnemonic token (Tradução livre).

é um ato mnemônico, pois, como afirmou Ricoeur: “[...] o reconhecimento é o ato mnemônico por excelência” (ibidem, p. 438).

Essa busca pela fé perdida lembra passagem bíblica da mulher que procura a dracma perdida (Lc. 15: 8-9). A partir dessa parábola, Santo Agostinho tece algumas considerações sobre a memória, em especial sobre o ato de esquecer e de lembrar: “A mulher que perdera a dracma e a procurou com a lanterna, não a teria encontrado se dela não se lembrasse. Tendo-a depois achado, como saberia se era aquela, se dela não se recordasse já?” (AGOSTINHO, 1999, p. 277).

Para Agostinho, quando nos lembramos que esquecemos de alguma coisa, significa que na verdade não esquecemos tal coisa por completo. É o caso do eu-lírico de “Credo” e sua relação com sua fé. Ele sabe o que esqueceu, porém não recorda mais como achá-lo.

O eu-lírico utiliza a figura da infância (menino) para representar sua memória. É lá que ele procura primeiro a fé esquecida. É exatamente isso que Agostinho afirma ao descrever o ato de lembrar: “Quando a memória perde qualquer lembrança, como sucede quando nos esquecemos e procuramos lembrar-nos, onde é que, afinal, a procuramos, senão na mesma memória?” (ibidem, p. 278).

À medida que o poema avança, o eu-lírico sugere que não foram apenas as orações que foram sendo esquecidas no caminho, a própria fé, na imagem do “Credo”, vai sendo esquecida, já que no início do poema, o *Credo* se apresenta em letra maiúscula (“perdi o Credo que tu me deste...”), mais para o meio do poema, esse já aparece em letra minúscula (“e faz que eu ache o meu credo de novo!”) e no final do poema, esse credo se tornou uma frase, como um significado sem significante (“procura pra mim, meu *Creio em Deus Padre...*”).

São perceptíveis nesse poema algumas repetições, que são a do verso primeiro (“Padre nosso que estás no Céu,”) repetido no sétimo verso; uma parte do terceiro verso (“[...] *Creio em Deus Padre...*”) repetido no décimo primeiro e décimo quarto verso; o quarto verso (“Que força me dava a tua oração”) repetido no décimo segundo verso; e o quinto verso (“Santa Maria, mãe de Jesus,”) repetido no décimo terceiro e no último verso.

Essa série de repetições pode ser associada às próprias repetições comuns às orações, como também podemos compreendê-las, à luz de Alfredo Bosi (1997), como uma operação *progressiva-regressivo, regressivo-progressiva*, que no caso do poema em questão, poderíamos dizer que se trata de uma operação *lembrar-esquecer, esquecer-lembrar*: “Re-iterar um som, um prefixo, uma função sintática, uma frase inteira, significa realizar uma operação dupla e ondeante: *progressiva-regressivo, regressivo-progressiva*” (BOSI, 1997, p. 32).

Essas repetições acabam também por gerar uma expectativa no leitor, sugerindo que o eu do poema tenha talvez achado, por fim, a fé que perdera, mas com o seu desfêcho, percebemos que tudo ficou apenas na mera expectativa. Alfredo Bosi reflete sobre essa relação do ato de repetir e seu efeito sobre o leitor:

A repetição poética não pode fazer o milagre de me dar o todo, agora agora. Ao contrário da visão fulminea, ao contrário da posse, ela me dá o sentimento da expectativa. Linguagem, agonia. A repetição me preme conhecer o signo que não volta: as diferenças, as partes móveis, a surpresa do discurso (ibidem, p. 33).

O eu-lírico de “Credo” sabe o que esqueceu, porém não se recorda mais como achá-lo. Esse esquecimento acaba por se refletir na própria linguagem usada pelo eu-lírico, já que a própria palavra “credo”, não significa mais nada, é apenas uma casca. Se o eu-lírico lembrasse seu significado, não estaria tentando achá-lo. O reconhecimento de ter esquecido pode também ser interpretado como o reconhecimento da realidade de ser mortal. Ao clamar pela recordação, pela memória, o eu-lírico clama, ao mesmo tempo, pela imortalidade, já que quer recordar a fé, para que assim “não pereça, mas tenha a vida eterna” (João 3: 16).

A religião judaico-cristã se baseia na necessidade de um (re)lembrar constante, presente na Bíblia não só Antigo Testamento, como também no Novo Testamento. Jacques Le Goff (1990) reconheceu isso em *História e Memória*, ao interpretar o judaísmo e o cristianismo como “religiões da recordação”:

[...] porque os atos divinos de salvação situados no passado formam o conteúdo da fé e o objeto do culto, mas também porque o livro sagrado, por um lado, a tradição histórica, por outro, insistem, em alguns aspectos essenciais, na necessidade da lembrança como tarefa religiosa fundamental (LE GOFF, 1990, p. 443).

Há, pois, no judaísmo e no cristianismo essa necessidade de se estar sempre recordando aquilo que Deus fez por seu povo, pois caso haja o esquecimento, há como resultado a ausência das bênçãos divinas, os castigos e, por fim, a morte eterna: “Portanto, assim diz o Senhor DEUS: Como te esqueceste de mim, e me lançastes para trás das tuas costas, também carregarás com a tua perversidade e as tuas devassidões” (Ezequiel 23:35).

Inclusive essa relação memória = vida × esquecimento = morte, vem desde a Grécia Antiga, já que segundo a mitologia grega, era nas águas do rio Lete (esquecimento) que os mortos bebiam quando chegavam ao inferno. Já as águas do rio Mnemosine permitiam que a tudo se recordasse e se alcançasse a onisciência.

Paul Ricoeur, ao refletir sobre o esquecimento, reflete também sobre a angústia que há atrelada a esse. Para o autor, a incapacidade de, deparado com o esquecimento, não sabermos se esquecemos aquilo temporariamente ou se eternamente dá um *colorido inquieto* a essa busca da lembrança perdida:

Assim, o esquecimento é designado obliquamente como aquilo contra o que é dirigido o esforço de recordação. É a contracorrente do rio *Lēthē* que a anamnésia opera. Buscamos aquilo que tememos ter esquecido, provisoriamente ou para sempre, com base na experiência ordinária da recordação, sem que possamos decidir entre duas hipóteses a respeito da origem do esquecimento: trata-se de um apagamento definitivo dos rastros do que foi apreendido anteriormente, ou de um impedimento provisório, este mesmo superável, oposto à sua reanimação? Essa incerteza quanto à natureza profunda do esquecimento dá à busca o seu colorido inquieto. Quem busca não encontra necessariamente (RICOEUR, 2012, p. 46).

O eu lírico de “Credo” se encontra, pois, diante dessas duas hipóteses: não sabe se esqueceu eternamente ou temporariamente. Sua angústia se torna ainda maior por ter esquecido sua fé, seu *credo*, e por saber que esquecer revela sua mortalidade, mas esquecer sua fé revela sua morta eterna.

É então, possível afirmar, diante dessa análise, que o poema em questão não se trata apenas de um poema religioso, ele vai além disso, dialogando com o filosófico, o linguístico, ou seja, com o externo, o social. Que é típico a Literatura, já que esta não se fecha em si mesma.

A força, pois, da memória em Jorge de Lima não se limita apenas ao biográfico, já que seu recordar acontece sempre associado a fatos da história, referentes ao período escravocrata como podemos perceber no poema “Democracia”, poema em que o eu lírico assume o papel do aedo ao testemunhas as origens de seu povo, utilizando o conceito de aedo de Jacques Le Goff, em *História e memória* (1990) : “O poeta é pois um homem possuído pela memória, o aedo é um adivinho do passado, como o adivinho o é do futuro. É a testemunha inspirada dos ‘tempos antigos’, da idade heróica e, por isso, da idade das origens” (LE GOFF, 1990, p. 438).

“Democracia” compõe o livro *Poemas Negros*, publicado em 1947. Obra da fase tida como regionalista do poeta, *Poemas Negros* nos apresenta um Nordeste que se distancia do Nordeste de Graciliano Ramos ou de Raquel de Queiroz, um Nordeste seco, de paisagens duras... O Nordeste de *Poemas Negros* é outro, repleto de árvores gordas e sombras profundas, “um Nordeste onde nunca deixa de haver uma mancha d’água: um avanço de mar, um rio, um riacho, o esverdeado de uma lagoa” (FREYRE, 1961, p. 210).

Vamos, então, ao poema:

DEMOCRACIA

Punhos de rede embalam o meu canto
para adoçar o meu país, ó Whitman.
Jenipapo coloriu o meu corpo contra os maus-olhados,
catecismo me ensinou a abraçar os hóspedes,
carumã me alimentou quando criança,
Mãe-negra me contou histórias de bicho,
moleque me ensinou safadezas,
massoca, tapioca, pipoca, tudo comi,
tive maleita, catapora e inguas,
bicho-de-pé, saudade, poesia;
fiquei aluado, malassombrado, tocando maracá,
dizendo coisas, brincando com as crioulas,
vendo espíritos, abusões, mães-d’água,
conversando com os malucos, conversando sozinho,
emprenhando tudo o que encontrava,
abraçando as cobras pelos matos,
me misturando, me sumindo, me acabando,
para salvar a minha alma benzida
e meu corpo pintado de urucu,
tatuado de cruces, de corações, de mãos-ligadas,
de nome de amor em todas as línguas de branco, de
mouro ou de pagão (LIMA, 2007, p. 95).

Em “Democracia”, o eu-lírico se põe como aquele que aglutina diferentes culturas, sendo estas representadas pelo vocabulário típico a cada uma. Percebemos, no poema, palavras que nos remetem às culturas indígena (jenipapo, carumã, tapioca...), negra (Mãe-negra, moleque, crioulas...) e branca (catecismo, saudade, cruces...). Essa posição ocupada pelo eu-lírico pode ser interpretada também como sendo o próprio Brasil, já que com o processo de colonização houve uma miscigenação não só racial, mas também cultural.

O início do poema (“Punhos de rede embalam meu canto”), tanto pode aludir à imagem do índio em sua tranquilidade antes da chegada do branco, imagem esta que serviu de inspiração para os poemas (ou “cantos”) dos românticos indianistas; como também pode aludir à imagem do branco, em sua Casa Grande, pois o verso que o procede (“para adoçar o meu país, ó Whitman.”) levamos a interpretar esse “adoçar” não só como a ação de tornar algo agradável, mas também a associá-lo ao período escravista, ou seja, à imagem do negro trabalhando nas plantações de cana-de-açúcar.

É importante comentar sobre a referência ao poeta norte-americano Walt Whitman (1819 – 1892). O eu lírico do poema faz uma referência a Whitman, porém de uma forma que permite interpretar como se ele e Whitman estivessem dialogando (“[...] ó, Whitman.”), sugerindo que o eu lírico achasse possível que mesmo Whitman se encontrando em um país diferente do seu, Whitman seria capaz de compreender tudo aquilo que ele experienciou,

ou mesmo, que seu desejo era falar sobre a sua cultura, já que percebemos que o eu do poema se mostra ansioso em trazer à tona elementos dela, não só porque a descreve com riqueza de detalhes, mas também porque isto é reforçado pela presença de vírgulas na maioria dos versos, ao invés de ponto, o que transmite a ideia de um dizer corrido, apressado.

Nos versos seguintes, o eu-lírico descreve outras situações que nos faz compreender como experiências que ajudaram a compor a cultura do eu-lírico, compreendendo por cultura como algo que vai além de ser apenas um conjunto de comportamento e atitudes que caracteriza uma determinada sociedade. Compreendemos cultura como: “Nossas idéias, nossos valores, nossos atos, até mesmo nossas emoções são, como nosso próprio sistema nervoso, produtos culturais [...]” (GEERTZ, 1989, p. 62).

O eu desse poema não demonstra uma possível tensão em seu ser pelo fato de abarcar culturas tão diferentes, apesar de reconhecer que nem tudo aquilo que ele absorveu foi positivo, já que esse encontro de culturas trouxe também doenças não só físicas (“tive maleita, catapora e ínguas”), mas também espirituais como a saudade e a poesia.

A poesia em “Democracia” é vista como algo que produz a enfermidade, já que ela é mencionada no verso em que o eu-lírico descreve as doenças que adquiriu, e também por logo após ela, o eu-lírico se transformar. Inclusive, após a palavra “poesia”, há um ponto-e-vírgula (“bicho-de-pé, saudade, poesia;”), o que sugere uma pausa que não está somente relacionada a uma questão sintática, mas também ao surgimento de algo novo, como nos mostra Alfredo Bosi:

Mas as paradas internas exercem um papel ainda mais intimamente ligado ao movimento inteiro da significação. Uma vírgula, um ponto-e-vírgula, um “e”, um branco de fim de verso, são índices de um pensamento que toma fôlego para potenciar o que já disse e chamar o que vai dizer (BOSI, 1997, p. 100 e 101).

A aparente harmonia entre as culturas parece ter sido dissipada com o advento da poesia, já que após a poesia, o poema se reveste de uma aura sobrenatural, como se o eu-lírico estivesse a sofrer alucinações.

É interessante notar que é exatamente o trecho em que o poema se reveste dessa aura sobrenatural, é também aquele em que o eu-lírico explicita sua miscigenação, já que até a metade do poema, as referências às culturas se encontram separadas pelos versos, não existindo um verso que faça referência a mais de uma cultura. Isto muda da metade do poema para o final, como demonstram bem os cinco últimos versos:

[...]
me misturando, me sumindo, me acabando,
para salvar a minha alma benzida
e meu corpo pintado de urucu,
tatuado de cruces, de corações, de mãos-ligadas,
de nomes de amor em todas as línguas de branco, de
mouro ou de pagão.

Nestes versos, o eu do poema afirma ter em si toda esta diversidade, porém admite que isto foi necessário para manter a sua própria existência (“para salvar...”). Ele se misturou, dissolveu-se, para enfim sumir como um ser homogêneo e ressurgir como um ser heterogêneo, plural. Essa mistura de culturas indígena, branca e negra que constitui o eu-lírico nos remete ao movimento Antropófago, pois há uma colagem para formar uma composição sincrética e democrática, que seria o projeto desse movimento para o Brasil: “A antropofagia nos une”.

Essa diversidade que constitui o eu lírico representa a característica sincrética do brasileiro, como reconheceu Vera Lúcia de Oliveira no livro *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro* (2002):

Não se deve omitir, no caso brasileiro, o forte sincretismo que permeia e caracteriza todos os produtos da sua cultura e que parece ser o seu fio condutor. Pela própria história, este país desenvolveu uma singular vocação à aculturação: no cruzamento, na junção, no ecletismo, encontrou o seu modo privilegiado de exprimir-se. Do teatro à música, da literatura às artes plásticas e à religião, subjaz a síntese de diversos componentes sociais e culturais a conduzir e canalizar o jogo da criatividade (OLIVEIRA, 2002, p. 14).

“Democracia”, pois, ao abordar as consequências culturais do processo de colonização brasileiro, acaba por abordar também como estas consequências ainda fazem parte do imaginário deste país, mesmo depois de tantos anos. Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva*, ao refletir sobre a incapacidade de se construir uma memória individualmente, acaba por nos ajudar a pensar sobre isso:

Talvez seja possível admitir que um número enorme de lembranças reapareça porque os outros nos fazem recordá-los; também se há de convir que, mesmo não estando esses outros materialmente presentes, se pode falar em memória coletiva quando evocamos um fato que tivesse um lugar na vida de nosso grupo e que víamos, que vemos ainda agora no momento em que nos recordamos, do ponto de vista desse grupo. Temos o direito de pedir que este segundo aspecto seja admitido, pois este tipo de atitude mental só existe em alguém que faça ou tenha feito parte de um grupo e porque, pelo menos à distância, essa pessoa ainda recebe sua influência (HALBWACHS, 2006, p. 42).

Michael Pollak (1992), ao comentar o pensamento de Halbwachs sobre a memória, apresenta quais os elementos que a constituem. Para esse pensador, os acontecimentos vividos pessoalmente são os que ocupam o primeiro lugar na constituição da memória, já em segundo lugar seriam os acontecimentos “herdados”, ou como o próprio autor diz, “vividos por tabela”:

Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram também relevo que, no fim das contas é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. [...] É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada (POLLAK, 1992, p. 2).

Esta relação entre o que foi vivido no passado ser ainda vivido no presente se encontra também na própria estrutura do poema. “Democracia” possui a maioria de seus verbos conjugados no pretérito perfeito (embalaram, coloriu, ensinou, alimentou...), sugerindo assim, uma atividade que ocorreu no passado, mas já foi concluída. Porém, isto se dá até o meio do poema, pois a partir dos versos que sucedem à palavra “poesia”, percebemos que a maioria dos verbos se encontram no gerúndio (tocando, dizendo, vendo, conversando...), sugerindo uma ação que ainda se encontra em curso no momento em que o eu-lírico fala, ou seja, uma ação que não chegou ao fim ainda.

Essa ideia de um tempo que foi vivido no passado, mas também é vivido no presente, é típica da poesia, como reconheceu Massaud Moisés em *A criação literária: poesia* (2003):

O tempo da poesia está recluso no poema, como se o referente e o referido se entrelaçassem numa unidade compacta; o tempo retornaria às suas nascentes sem chegar à foz, ou esta e aquelas se mesclariam, num círculo vicioso ou num moto-contínuo, como se o tempo devorador dos Antigos – simbolizado em Cronos –, estivesse simultaneamente a gerar outros seres das próprias entranhas. Fonte e desaguadouro, concomitantemente, o tempo da poesia é o tempo da palavra. Como suspenso numa galáxia própria, o tempo da poesia se manifesta na enunciação das palavras que constituem o poema; a sucessão de vocábulos articula-se num tempo que não é o histórico, nem o psicológico, nem o mítico – é um tempo imanente, gestado pela enunciação os signos verbais e numa sequência irrepitível, pois cada poema é único (MOISÉS, 2003, p. 149 e 150).

O eu-lírico acaba também por refletir sobre o fazer poético. No verso que sucede a palavra “poesia”, há o início de uma aura sobrenatural no poema, comum ao mundo da poesia, já que esta não tem a obrigação, nem a necessidade de se manter presa à realidade, como já reconheceu Aristóteles em sua *Poética*: “É claro, também, pelo que atrás ficou dito, que a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (ARISTÓTELES, 1997. p. 28).

Outros versos do poema também permitem que o leiamos não só como um poema que fala sobre a diversidade cultural do Brasil, mas também como um poema que reflete sobre a própria poesia. O verso “dizendo coisas, brincando com as crioulas”, permite essa interpretação, já que “crioulas” tanto podemos interpretar como se tratassem de jovens miscigenadas tanto como se o eu lírico estivesse a brincar a nossa língua brasileira, que é a junção de várias outras línguas, tal qual o crioulo que pode significar uma língua mista nascida do contato com um idioma europeu com línguas nativas. E quando o eu-lírico diz estar “brincando com as crioulas”, podemos interpretar como se ele estivesse a brincar com a sua língua, com as palavras, ou seja, dando-lhes novos sentidos. E da mesma maneira o verso “emprenhando tudo o que encontrava”, permite que interpretemos como um verso metapoético, em que esse “emprenhar” signifique um “resignificar” as palavras por meio da poesia.

Os dois últimos versos do poema podem ser vistos como uma síntese de tudo aquilo que fora dito (“tatuado de cruces, de corações, de mãos-ligadas/ de nome de amor em todas as línguas de branco, de mouro ou de pagão”), pois não só porque o eu-lírico admite ter em si, tatuado, ou seja, marcado de forma permanente, as três culturas (branca, indígena e negra), mas também porque podemos interpretar essas *cruces* como as religiões, os *corações* como a afetividade e as *mãos-ligadas* como a união de tudo isso. Esses dois últimos versos são, pois, a síntese da *democracia* racial que permeia todo o poema, já que não percebemos a predominância de uma cultura sobre a outra, pelo contrário, elas se conversam e se misturam para ressurgirem de maneira harmônica.

Jorge de Lima fez um poema que reflete sobre a formação cultural do Brasil, sobre o fazer poético, mas que principalmente reflete sobre o homem, homem que será, tal qual o eu lírico de “Democracia”, sempre múltiplo, independente do lugar ou do tempo em que se encontre.

Considerações finais

O estudo das relações entre literatura e memória está muito distante de um esgotamento teórico e crítico.

Procuramos, através desse artigo, demonstrar como em Jorge de Lima, a memória não se limita ao biográfico e como essa faculdade é, ao mesmo tempo, individual e coletiva. A memória, também, não é somente o “não esquecer”, pois até mesmo o esquecimento é mnemônico, já que, quando nos damos conta de que esquecemos, é porque não esquecemos totalmente, tal qual o eu lírico de “Credo”.

A poesia pode, assim, recorrer à *Mnemosine* para sua construção poética. Sua relação com a memória mostra-se mais estreita do que se pensava, inclusive por ambas necessitarem da mesma faculdade para existir: a linguagem. É, pois, através da linguagem que ambas trazem à tona aquilo que não pode ser corporificado, ou seja, aquilo que podemos possuir, mas não agarrar.

Essa necessidade da linguagem acaba por aproximar tanto a literatura, quanto a memória do social, já que para que a linguagem exista é necessário ter outro, pois por ter como função prima comunicar algo, é preciso que exista alguém, além de mim, com quem eu possa me comunicar. No poema “Democracia”, a memória apresenta-se como aquela que vai além do biográfico, constituindo, assim, como rastros mnemônicos, a história do país. O social deixa, então, de ser mero fornecedor de matéria (ideias, lugares, personagens...) para agir como elemento estruturante tanto da memória, quanto da literatura.

Mesmo sendo um recorte muito pequeno da extensa obra limiana, pudemos concluir que esses poemas analisamos são permeadas de memórias, que não se limitam apenas ao viés biográfico, já que às referências às lendas contadas nas cidades interioranas, a formação do país, por exemplo, constituem como importantes rastros mnemônicos. O lembrar, porém, do eu limiano não é sozinho, está sempre acompanhado do outro, seja esse outro uma pessoa tal qual ele é; seja esse outro toda uma nação e a sua história.

Referências

- AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultura, 1999. p. 266-279.
- ARISTÓTELES. *On memory and reminiscence*. Disponível em: <<http://ebooks.adelaide.edu.au/a/aristotle/memory/>>. Acesso em: 26 jul. 2012.
- ARISTÓTELES. *A poética clássica*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CASTELLO, José Aderaldo. Memória, poesia e ficção em Jorge de Lima. In: *A literatura brasileira: origens e unidade*. São Paulo: Edusp, 2004. p. 210-232.
- CAVALCANTI, Valdemar. Tradição e futurismo. In: SANT’ANA, Moacir Medeiros de. *Documentário do modernismo: Alagoas 1922/31*. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 1978. p. 84-87.
- FREYRE, Gilberto. O Nordeste do Açúcar. In: BRUNO, Ernani Silva. *Os canaviais e os mocambos: Paraíba, Pernambuco e Alagoas*. 2. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1961. p. 209-224.
- GEERTZ, Clifford. O impacto do conceito de cultura sobre o conceito de homem. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- LE GOFF, Jacques. Memória. In: *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 1990. p. 423-488.
- LIMA, Jorge de. Futurismo e tradição. In: SANT’ANA, Moacir Medeiros de. *Documentário do modernismo: Alagoas 1922/31*. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 1978. p. 83-84.
- LIMA, Jorge de. Poemas Escolhidos. In: *Poemas negros – Novos poemas – Poemas escolhidos – Livro de sonetos*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- LIMA, Jorge de. Minhas memória. In: *Obra completa: volume I*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. 13-43.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no modernismo brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP-Edifurb, 2002.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992. Disponível em: <http://reviravoltadesign.com/080929_raiaviva/info/wp-gz/wp-content/uploads/2006/12/memoria_e_identidade_social.pdf>. Acesso em: dez. 2011.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. 4. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2012.
- WEINRICH, Harald. Esquecimento iluminado. In: *Lete – arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

Recebido: 29 de outubro de 2013
Aprovado: 27 de novembro de 2013
Contato: santosvirginiasilva@gmail.com