

Anuário de Literatura

Volume 15

Número 02

FAREWELL: ÚLTIMO
SORTIMENTO DE MEMÓRIAS

Márcio Roberto Soares Dias
Professor Adjunto – UESB

**FAREWELL:
THE LAST STOCK OF MEMORIES**

RESUMO: Este artigo analisa o estatuto do migrante em Carlos Drummond de Andrade a partir da leitura do poema “A ilusão do migrante”, reunido em *Farewell*.

PALAVRAS-CHAVE: Migrante; Lírica e sociedade; Carlos Drummond de Andrade.

ABSTRACT: This article analyzes the migrant statute in Carlos Drummond de Andrade having as basis the reading of the poem “A ilusão do migrante”, from the book *Farewell*.

KEYWORDS: Migrant; Lyrics and society; Carlos Drummond de Andrade.

A poesia memorialista de Carlos Drummond de Andrade, em diferentes momentos, apresenta tons e disposições afetivas bem díspares. Há, por exemplo, na série *Boitempo* uma determinação biográfica desprovida da angústia ou da severidade crítica que se percebem nos versos publicados entre as décadas de 1930 e 1950. Antonio Candido (cf. 2004) levanta a hipótese de que o enérgico intuito autobiográfico da poesia drummondiana não se mostra, em *Boitempo*, crivado pela desconfiança, pelo sentimento de culpa e pelo esforço sistemático do poeta em buscar a compreensão de sua própria personalidade, como ocorre na maior parte da sua escrita anterior. O cunho autobiográfico manifestado naquela série é, segundo Candido, fruto exatamente da abdicação, ainda que parcial, ao intenso individualismo em prol de uma objetividade que observa, reflete e sonda com tranquilidade a si mesmo como elemento do mundo.

A relativa serenidade memorialística de *Boitempo*, no entanto, revela-se, com a publicação de *Farewell*, apenas um entreato na poesia drummondiana. De fato, o intenso individualismo de Drummond, em parte interrompido naquela série, volta a mostrar, na coletânea última, todo o vigor de antes, trazendo consigo as antigas tensões que sempre afligiram o poeta e que, de resto, constituem a matriz das perplexidades ou inquietudes tão bem aludidas por Antonio Candido (cf. 2004). É verdade também que, como nota Alcides Villaça, *Farewell* não pretendeu, no seu todo, ter a determinação das coletâneas publicadas nos decênios de 1930 e 1950, cuja grande marca foi a presença de um relacionamento tenso entre o eu e o mundo — tensão que,

diga-se, jamais bloqueou o processo de amalgamação desses dois elementos. No entanto, *Farewell* traz consigo uma espécie de panorama novo através do qual aqueles momentos anteriores se prestam a novas leituras. Villaça tem razão, portanto, ao afirmar que o sentido do adeus lírico de Drummond “é discreta mas cerimoniosamente remetido à significação integral da caminhada; é a face última, que encerra uma sucessão de *personae* figuradas pelo caminho” (VILLAÇA, 2006, p. 139). Na verdade, o ensaísta segue a mesma linha de raciocínio de Mirella Vieira Lima (1997, p. 79-860, que, em artigo sobre o último livro de Drummond, já afirmara que muitos poemas de *Farewell* constituem novas leituras de textos anteriores, submetidos agora a uma nova ótica. Uma ótica possível apenas de ser oferecida por alguém que se predispõe analisar a condição humana a partir de um ponto de vista bem *sui generis*. De acordo com a ideia central de Mirella Vieira Lima, o poeta mineiro, talvez para assegurar a qualidade de um olhar extremamente agudo e perspicaz sobre a vida, não hesita “em criar, em *Farewell*, uma *persona* lírica que se posiciona como ‘aprendiz de morto’”, julgando e condenando a totalidade da existência. Assim, o olhar do poeta se posta de maneira a tomar a mais extremada das distâncias — a distância proporcionada apenas pela morte — para, somente então, poder revelar com mais eficácia a vida com seus enganos e prodígios. Trata-se de um olhar que, mesmo postado no ponto mais remoto, não se afasta do presente, mas o contamina com os vestígios da morte, exatamente devido à sua própria condição de sujeito que sente a vida em vias de dissipação. Assim, embora irreversivelmente ligado ao presente,

emerge de *Farewell* um memorialismo cuja marca é o tom circunspecto que anuncia, sem pieguice, a retirada peremptória e última. Ou, ainda nas palavras de Villaça, um “memorialismo (...) de quem se dispõe à despedida definitiva, soturna e sem tragédia — como convém ao poeta de *Claro enigma*, que ora reafirma, de modo irrecorrível, o postulado schopenhaueriano da unificação universal do sofrimento” (2006, p. 139). Em parte por essas razões, a análise do poema “A ilusão do migrante”, reunido em *Farewell*, será, aqui, guiada por versos que Drummond escreveu em momentos anteriores de sua vida. O poema de *Farewell*, por sua vez, também iluminará a leitura de “Prece de mineiro no Rio”, que faz parte de *A vida passada a limpo*.

Apesar de a memorialística do poeta mineiro tomar corpo durante o período em que vive na cidade do Rio de Janeiro e de muitos de seus textos líricos fincarem suas bases nesse espaço (como é o caso de “Coração numeroso”, “Edifício esplendor”, “Noturno à janela do edifício”, “A bruxa”, “Privilégio do mar”, “Inocentes do Leblon”... e daí por diante), pouquíssimos são os poemas que elegem essa cidade como motivo de lembrança. Talvez apenas um — “Elegia carioca”, do livro *Discurso de primavera e algumas sombras*. Ou seja, a condição espacial e temporal que envolve o acúmulo de experiência durante o período em que vive no Rio de Janeiro proporciona ao poeta o olhar avaliador dirigido ao passado vivido em Minas Gerais. Justamente essa oscilação entre esses mundos (Rio de Janeiro/Itabira) e esses tempos (presente/passado) cria, por vezes, a impressão de que o poeta vive uma dupla condição: a do eterno hóspede em terra alheia e a do filho pródigo irremediavelmente privado de uma casa paterna, para onde pudesse retornar. Por isso, a opção de, neste capítulo, tomar como objeto de análise dois poemas em que

se estabelece uma espécie de confronto entre o mundo urbano do Rio de Janeiro e o universo provinciano do interior de Minas Gerais. A cidade do Rio de Janeiro aqui tratada não será aquela percebida na vivência direta e apenas filtrada pela linguagem. Será o Rio que se aloja na memória do poeta como elemento privilegiado no confronto com um mundo que, na dimensão existencial, está superado.

O MIGRANTE BLOQUEADO

A ilusão do migrante

Quando vim da minha terra,
se é que vim da minha terra
(não estou morto por lá?),
a correnteza do rio
me sussurrou vagamente
que eu havia de quedar
lá donde me despedia.

Os morros, empalidecidos
no entrecerrar-se da tarde,
pareciam me dizer
que não se pode voltar,
porque tudo é consequência
de um certo nascer ali.

Quando vim, se é que vim
de algum para outro lugar,
o mundo girava, alheio
à minha baça pessoa,
e no seu giro entrevi
que não se vai nem se volta
de sítio algum a nenhum.

Que carregamos as coisas,
 moldura da nossa vida,
 rígida cerca de arame,
 na mais anônima célula,
 e um chão, um riso, uma voz
 ressona incessantemente
 em nossas fundas paredes.

Novas coisas, sucedendo-se,
 iludem a nossa fome
 de primitivo alimento.
 As descobertas são máscaras
 do mais obscuro real,
 essa ferida alastrada
 na pele de nossas almas.

Quando vim da minha terra,
 não vim, perdi-me no espaço,
 na ilusão de ter saído.
 Ai de mim, nunca saí.
 Lá estou eu, enterrado
 por baixo de falas mansas,
 por baixo de negras sombras,
 por baixo de lavras de ouro,
 por baixo de gerações,
 por baixo, eu sei, de mim mesmo,
 este vivente enganado, enganoso.

(ANDRADE, 2002, p. 25-26)

Em “A ilusão do migrante” o motivo literário da figura do migrante é construído sobre dúvidas. Há dúvida a respeito da integridade interior do poeta, sobre a sua ligação com o mundo provinciano de onde provém e, por

extensão, sobre a sua relação com a cidade do Rio de Janeiro, lugar voluntariamente escolhido para habitar. A própria afirmação feita no primeiro verso do poema (“Quando vim de minha terra”), dando conta de seu afastamento da terra natal, é posta sob suspeita no verso seguinte, através de uma oração intercalada iniciada pela condicional “se”, indicadora de dúvida e incerteza.

Com efeito, a estruturação frásica das quatro primeiras estrofes demonstra a intenção deliberada de passar a ideia da fragmentação interior do poeta, ser dividido entre dois mundos e dois tempos. Note-se que a própria organização sintática das duas primeiras estrofes exhibe, de chofre, essa ideia. O verso “Quando vim de minha terra”, ao articular-se como oração subordinada que circunscreve o tempo ou o momento em que os eventos descritos nos versos da primeira e da segunda estrofe ocorreram, indica a princípio dois fatos: primeiro, o eu lírico propõe-se a *evocar lembranças* que envolveram um determinado evento de sua vida transcorrido num passado mais ou menos remoto, logo o poema acaba por tomar contornos de texto memorialístico; segundo, ao evocar as impressões que provavelmente cercaram o evento de sua retirada em definitivo da terra natal — retirada sempre posta em dúvida no plano afetivo —, de modo a engendrar alguma reflexão sobre sua relação com o antigo lar, o eu lírico acaba também por meditar sobre suas relações com a cidade que voluntariamente escolheu para viver, o Rio de Janeiro.

No plano semântico, os treze versos iniciais constroem a ideia de que, no nível subjetivo, é impossível a um indivíduo, profundamente arraigado em determinado ambiente afetivo-cultural, abandonar o lugar de suas origens de forma, por assim dizer, absoluta, e abraçar um novo espaço sociocultural. Por conseguinte, algo que seria questão pacífica — o dado biográfico da mudança de Drummond para o Rio de Janeiro; mais ainda: o afastamento definitivo ocorrido a partir de 1954, data da última visita a Itabira — começa a ser questionado. Assim, por meio da memória, é tecido um outro nível autobiográfico, uma espécie de biografia da emoção; essa última sempre apontando para a impossibilidade de abandonar as raízes.

No poema, a reavaliação do passado suscitada pela memória revela que os sinais da impossibilidade da retirada absoluta já estavam anunciados no próprio evento da partida. Mas a percepção do poeta, embotada no passado inclusive pelos sentimentos que o acompanhavam durante a cerimônia da despedida, não se mostrou capaz de captar os profundos significados daquele instante, transmitidos ao espírito por intermédio do vago e pouco nítido murmúrio suave do fluxo das águas (“a correnteza do rio/me sussurrou vagamente/que eu havia de quedar/lá donde me despedia”); de igual modo, não foi captado o sentido exato das vozes emanadas da paisagem (“os morros [...] pareciam me dizer”), dissolvendo-se com o final da tarde. Embora ouvissem, os ouvidos do poeta não estavam aptos a discernir e a interpretar os sons que lhe chegavam, provenientes da natureza. Com efeito, a personificação dos elementos da natureza (a correnteza do rio e os morros

que verbalizam uma mensagem ao poeta) aponta para uma mitificação da paisagem de origem, muito embora o poeta moderno já não conseguisse ouvir nem rios, nem montes, nem qualquer outro elemento natural. Na verdade, mais uma vez Drummond se depara com a sua condição de poeta moderno e a apresenta como falha. Trata-se da dificuldade de encontrar na natureza uma linguagem compreensível e compreensiva em relação à própria alma.

De qualquer forma, em “A ilusão do migrante”, a mitificação da paisagem rural de Minas sustenta-se na negação do tempo cursivo, eleito pela modernidade. O rio que ali se apresenta traz o reverso da tradicional representação do tempo heraclítico. Em Heráclito, a correnteza anuncia o tempo sequencial, fundado na cadeia do antes-e-depois, um tempo irreversível, cuja qualidade distintiva fundamental é a ininterrupta e eterna promoção de mudanças. Para o filósofo de Éfeso, a essência das coisas é o permanente fluir (GUERRA; CARVALHO, 2002, p. 32). Mas a correnteza do rio que fala ao poeta desmente a mudança e o permanente fluir das coisas e do tempo. Segundo Mircea Eliade (1993, p. 135-137), na consciência mítica está contida a possibilidade do eterno retorno, isto é, uma forma de renovação, de reafirmação com os laços que unem o homem ao imperecível, à unidade original. Nas sociedades “arcaicas”, a repetição sacraliza e torna o fato mais “real” por meio de sua dupla inserção no tempo efêmero e no eterno. A ideia do eterno retorno, a circularidade, tem sempre o mesmo objetivo de anular a mudança e a extinção, revogando a irreversibilidade temporal (KANGUSSU, 2008, p.137). É nesse sentido que a paisagem

itabirana parece querer comunicar ao poeta a perenidade de um tempo paradisiaco em que o equilíbrio vigorava; ou, como nos fala Octavio Paz (1984, p.31), “a idade feliz do princípio, regida pela harmonia entre o céu e a terra”. Mas, a partir da terceira estrofe, o eu lírico abandona definitivamente o espaço mítico, onde a natureza tem o dom da revelação.

Abraçando a Modernidade laica e cética, o eu lírico cai de forma inapelável em um mundo que, girando alheio, não lhe fala diretamente. Nesse mundo, sobressai uma concepção de tempo linear — cristã e depois moderna. Octavio Paz lembra que o cristianismo trouxe a ruptura dos ciclos, instaurando a ideia de finitude e irreversibilidade temporal. Com isso, o caráter heterogêneo do tempo é acentuado, ou seja, cada momento transcorrido torna-se diferente do precedente e, por conseguinte, se opõe ao eterno retorno. O tempo, em seu contínuo dividir-se, cria uma linearidade cujo traço característico é a mudança. Na consciência mítica, a vida social não é histórica, mas ritual; ou seja, não é constituída de mudanças, mas se traduz na “repetição rítmica do passado intemporal”. Na concepção cristã, o tempo é o suceder histórico — um processo irreversível que, desencadeado no plano profano, laico e secular, traz consigo o permanente fluxo de mudanças. De acordo com Paz,

A queda de Adão significa a ruptura do paradisiaco presente eterno: o começo da sucessão é o começo da cisão. (...) [A] contínua mudança é a marca da imperfeição, o sinal da Queda. Finitude, irreversibilidade e heterogeneidade são manifestações da imperfeição: cada minuto é único e distinto porque está

separado, cortado da unidade. História é sinônimo de queda. (1984, p. 32)

Efetivamente, em “A ilusão do migrante”, o mundo moderno permite à consciência do poeta uma visão parcial do transcórrer indiferente e irreversível do fluxo temporal (“o mundo girava, alheio/à minha baça pessoa/e no seu giro entrevi”). Mas, mesmo vendo parcialmente, o poeta consegue divisar a história como uma degradação do tempo original, um lento mas inexorável processo de decadência, que culmina na morte. De fato, a *persona* lírica que habita as páginas de *Farewell*, em sua condição de sujeito que sente a vida em vias de dissipação, perscruta, com a eficácia de um Brás Cubas, a vida no que ela tem de sublime e de enganador (LIMA, 1997, p. 81), enxergando o ilusório das mudanças que o irrefreável fluxo do tempo traz.

O fluir do tempo mostra-se inexorável, porém traz consigo o necessário distanciamento temporal que, por um lado, evidencia o estado de ruína das coisas do passado, mas, por outro, torna o indivíduo mais apto a reavaliar e a formar uma nova compreensão de sua história. Os anos parecem legar a Drummond a capacidade de, já no fim da vida, voltar o seu olhar para o passado e elaborar a certeza de que a condição “de um certo nascer ali”, isto é, de ter suas raízes fincadas em determinado solo, sentencia o indivíduo a carregar consigo por toda a vida, como uma espécie de fardo, o passado e as tralhas que o compõem: ecos de um tempo ido fazendo-se sempre presentes como se habitassem dentro dos tecidos mais recônditos de nosso organismo,

emoldurando nossa vida como “rígida cerca de arame”. Por essa óptica, o passado não só parece estar aprisionado no mais íntimo do ser, como também parece acorrentar às origens, tornando o ser cativo. Tudo isso é representado na forma de rumores vindos de longe, que assombram todo o momento da existência: “e um chão, um riso, uma voz/ressona incessantemente/em nossas fundas paredes”.

Cravado nas regiões mais recônditas da psique, esse passado mostra-se como mais uma versão daquele tempo imemorial durante o qual se deu o longo processo de arraigamento do universo mineiro na intimidade. Esse processo e esse tempo foram, aliás, aludidos de maneira bem categórica no poema “Carrego comigo”, reunido na coletânea *A rosa do povo*: “Carrego comigo/há dezenas de anos/há centenas de anos/o pequeno embrulho/(...)/Já não me recordo/onde o encontrei./Se foi um presente/ou se foi furtado”.

Os vinte e três quartetos estruturados em versos em redondilha menor de “Carrego comigo” deixam claro que, no pequeno volume carregado pelo poeta, existe um cabedal. Decerto, trata-se do mesmo cabedal que legou os traços descritos em “Confidência do itabirano” — a cabeça baixa e o orgulho férreo, a timidez mineira, os traços de gauche... Ou seja, os versos referem-se aos próprios elementos que ajudaram a forjar a identidade mineira do poeta. Como assevera o psicanalista alemão Erik Homburger Erikson (1998, p. 65), em seu livro *O ciclo de vida completo*, a identidade é uma construção psíquica que surge como uma “configuração desenvolvvente”, isto é, um arranjo estrutural que incorpora, de forma progressiva, necessidades

peculiares e individuais, capacidades eleitas pelo indivíduo, identificações significativas, defesas efetivas, sublimações bem-sucedidas e papéis consistentes. Mas tudo isso somente pode vir à tona a partir da acomodação e do ajuste recíprocos das potencialidades individuais com as concepções de mundo e os sistemas de ideias religiosas ou políticas sustentados por um grupo social de qualquer natureza. Ou seja, da interação, nem sempre pacífica, entre o indivíduo e o grupo social ao qual ele pertence. Isso explica por que o pequeno volume de “Carrego comigo”, aludindo à identidade mineira do poeta, pesa-lhe sobre os ombros com o ônus de um mundo, o mundo provinciano da Itabira das primeiras décadas do século XX. Por isso, em alguns momentos, o eu lírico mostra-se tentado a desfazer-se do “fardo”, lançando-o no primeiro fosso ou incinerando-o de modo a não restar dele qualquer vestígio, nem história, nem remorso: “(...) o embrulho pesa./Vem a tentação/de jogá-lo ao fundo/da primeira vala”. Mas o poeta sabe: desfazer-se do embrulho (de sua identidade) significa desfazer-se de si mesmo.

De fato, essa carga parece advir da interação espinhosa que se estabelece entre uma subjetividade forte (as potencialidades individuais referidas por Erikson) e as concepções de mundo e as ideias religiosas recebidas durante os anos de formação de Drummond. Assim, a identidade mineira — o pesado pacote, não obstante leve como uma sombra, um riso ou uma voz — revela-se como espécie de lastro existencial que acaba por conduzir a vida do poeta:

Ai, fardo sutil
que antes me carregas
do que és carregado,
para onde me levas?

(...)

Perder-te seria
perder-me a mim próprio.
Sou um homem livre
mas levo uma coisa.

Se, em “Carrego comigo”, Drummond sabe da impossibilidade de, por vontade própria, desfazer-se de sua identidade mineira, em a “A ilusão do migrante”, a proximidade da morte radicaliza essa certeza a ponto de o poeta constatar que nem mesmo o tempo, que a tudo corrói, tem o poder de instaurar a separação definitiva entre o migrante e suas raízes identitárias. No âmago da emoção, a viagem de partida nunca ocorreu. A consciência da profundidade e da extensão de suas ligações com a cidade onde nasceu, Drummond deixou bem clara em sua última entrevista:

Tenho uma profunda saudade e digo mesmo: continuo morando em Itabira, através das minhas raízes e, sobretudo, através dos meus pais e dos meus irmãos, todos nascidos lá e todos já falecidos.

É uma herança atávica profunda que não posso esquecer.

(ANDRADE, 1994, p. 37-38)

Certamente, nem mesmo o tempo pôde corroer essa ligação “atávica profunda” com a cidade do interior de Minas Gerais. Ao contrário, parece que o tempo e a distância cristalizaram-na. Nesse ponto, a cidade do Rio de Janeiro acaba por desempenhar um papel preponderante nas relações do poeta com o seu passado. Em “A ilusão do migrante”, a presença silenciosa da capital fluminense surge trazendo consigo o presente, evocado através da movimentação que assola a urbe moderna, representada pela agitada torrente de “novas coisas” que se sucedem numa espécie de continuum. Se antes o mundo, no seu giro indiferente, já havia revelado, por um lado, a possível inconsistência da hipótese do rompimento radical com o passado e com as raízes, agora parece trazer consigo, por outro lado, o fluir imperturbável do tempo e este, a torrente incessante de sucessos que engolfam o passado a ponto de quase tirar a atenção do poeta para a necessidade premente que tem sua poesia de cultivar e nutrir-se do alimento da memória¹: “Novas coisas, sucedendo-se/iludem a nossa fome/de primitivo alimento”. Nutrida pela emoção, a memória constitui, ela própria, uma realidade subjetiva — e, por isso, obscura (“do mais obscuro real”), uma vez que habita as profundezas do interior do poeta. Por conseguinte, a presença silenciosa do Rio de Janeiro parece, a princípio, obliterar a manifestação do passado. Os sempre frequentes estímulos e apelos do presente dissimulam aquela realidade

¹ A memória é explicitamente referida, no poema “Remissão” (*Claro enigma*), como alimento da poesia de Drummond: “Tua memória, pasto de poesia”.

esconsa, mas, como constata Drummond, não conseguem extirpá-la, visto que, há muito, esse real obscuro já se propagou como chaga sobre o corpo íntimo: “essa ferida alastrada/na pele de nossa alma”. Em suma, o suceder de coisas novas, ponto axial da modernidade, não se mostra suficiente para saciar a avidez emocional, direcionado ao alimento primitivo. A modernidade mostra-se, portanto, como ilusão e engano; suas contínuas transformações e contínuas descobertas apenas mascaram a realidade obscura e estável que jaz escondida abaixo da epiderme. A emoção, que ficou ligada ao passado, contém em si uma verdade decisiva para o poeta lírico. Essa verdade não se refere nem tanto à origem, mas ao vazio (a “ferida”) instaurado pela ausência dessa origem e alastrado na alma. Como já havia constatado em “Carrego comigo”, Drummond tem ciência de que sufocar essa realidade obscura significa estrangular a si mesmo: “Perder-te seria/perder-me a mim próprio”.

“A ilusão do migrante” parece conter em si aquilo que Franklin Leopoldo e Silva — num ensaio em que estabelece relações entre Henri Bergson e Marcel Proust, no que respeita algumas considerações sobre a apreensão do tempo — constatou acerca da obra *Em busca do tempo perdido*: a presença de um certo “aprendizado sobre a realidade” (SILVA, 1992, p. 149). Não exatamente no mesmo sentido que esta adquire nos romances de formação, em que geralmente são narradas as descobertas graduais da própria consciência e da realidade externa. A aprendizagem drummondiana diz respeito à captação de dimensões afetivas e emocionais como definidoras do sujeito e da única biografia dotada de consistência. No entanto, em *Farewell*,

livro centrado na imagem da morte, também essa realidade consistente está sob ameaça de extinção. Por conseguinte, sendo ela própria uma instância que resiste ao desgaste do tempo, a memória irá sucumbir a ele. O eu emocional, tendo resistido à partida, surge morto, desde o terceiro verso. Isso significa que a aprendizagem de si e do mundo realiza-se, sob o poder do tempo. Como a *Recherche* proustiana, esta aprendizagem é “temporalmente qualificada como dissolução, como degradação do ser, como constatação fundamental da inscrição de todos os entes na finitude” (SILVA, 1992, p. 149). Consequentemente, trata-se de um aprendizado que concebe as coisas prevendo de antemão a sua extinção, ou seja, que percebe a morte como verdade extrema do desenredo da vida. Esse conhecimento conduz o poeta mineiro irremediavelmente à percepção de si mesmo como um ser transpassado ou cindido por dois tempos e dois mundos — por isso experimenta na alma e no corpo a dor provocada pela desarmonia entre passado e presente.

A procura fáustica de Drummond pelo conhecimento (a aprendizagem sobre a realidade) leva-o à conclusão de que não apenas o mundo pretérito da província está morto. No presente vivido na cidade grande, o poeta depara-se com a constatação de que ele próprio, ou melhor, aquele que ele foi um dia, parece estar morto e enterrado por lá, na velha Itabira (“Lá estou eu, enterrado”), como estão mortas todas as coisas daquele lugar e daquele tempo. Quem escreve o poema *durante* o agora e *no* aqui da cidade moderna já é um outro. Trata-se de alguém que, conhecendo a

realidade exterior e sabendo do “obscuro real” da sua própria subjetividade, deliberadamente dissimula sua desiludida certeza para em seguida revelá-la a si mesmo e aos outros. Mas, nesse ato, ocorre o inusitado: o poeta recria e dá novamente vida ao eu e à cidade de um outro tempo para, através deles ou por meio da referência a eles, dar à luz o texto poético.

Note-se que o poeta diz “Quando vim da minha terra/não vim, perdi-me no espaço”. O segundo desses dois versos aparentemente encerra a negação do que é afirmado no anterior, como se fosse preciso atestar o abandono da terra natal para, em seguida, corrigir-se e negá-lo. Na verdade, as imagens seguintes apontam para uma convivência entre diversas *personae*. Drummond fala de um eu que deixou Itabira e de outro que nunca a abandonou. A presença dessa duplicidade de *personae*, aliás, não é algo inédito na sua obra poética. Na coletânea *Claro enigma*, ela já está presente no poema “Sonetinho do falso Fernando Pessoa”: Onde nasci, morri./Onde morri, existo./E das peles que visto/muitas há que não vi”.

Nesses versos, anuncia-se a ambiguidade que estará presente em “A ilusão do migrante”: nascimento/morte/existência. Para esclarecê-la, é necessário levar em conta, antes de mais nada, o fato de que, no “Falso sonetinho de Fernando Pessoa”, o poeta joga com as noções de tempo e espaço, lançando-as sempre numa espécie de vazio em que vigora a indeterminação: o advérbio “onde”, embora indique uma circunstância de lugar, não alude a coordenadas espaciais mais específicas; os verbos no pretérito perfeito carecem de um modificador temporal que precise o

momento mais ou menos exato em que os fatos (nascimento e morte) ocorreram. No entanto, levando-se em conta que Drummond constantemente traz para sua poesia elementos biográficos, e tendo em mente a imbricação entre as noções de tempo e espaço, não é desarrazoado sugerir que, no primeiro verso, a circunstância de lugar que relaciona os dois verbos (nascer e morrer), ambos conjugados no pretérito perfeito, reporta-se ao espaço *vivido* da Itabira da infância. O segundo verso situa, no lugar da morte, o curso de uma existência. Assim, se o morrer aparece como ação conclusa — como sugere o verbo no pretérito perfeito —, a existência é referida como fluxo que, tendo começado em algum instante do passado, permanece e alcança o momento em que o poema é composto (é isso, pelo menos, o que dá a entender o verbo existir conjugado no presente do indicativo: “existo”). Drummond faz conviver e dialogar, dentro do seu poema, dois eus: um, que vive no presente, e outro que, mesmo *morto*, vive e habita, fantasmático, o espaço da antiga cidadezinha do interior mineiro. O poeta, inclusive, não elimina a possibilidade de ocorrência de outros eus ou *personae* líricas ao longo de sua obra. Ao contrário, ele explicitamente alude a essa possibilidade: “E das peles que visto/muitas há que não vi”.

No poema de *Farewell*, Drummond deixa para a última estrofe a expressão categórica da presença dessa pluralidade de *personae*. Abolindo a expressão “se é que” indicadora de dúvida (“Quando vim da minha terra/*se é que* vim da minha terra”), passa a falar de forma peremptória e, transformando a ambiguidade em insólita certeza, afirma, sem hesitação, a

sua perda: “Quando vim da minha terra,/não vim, perdi-me no espaço,/na ilusão de ter saído”. Desse modo, ao afirmar “quando vim”, o poeta não deixa dúvida de ter realizado a ação de, em certo momento de sua vida, ter saído de determinado lugar e chegado a outro. O paradoxo é que a própria afirmação, sendo introduzida por um advérbio de tempo, adquire a função de localizar temporalmente uma outra ação, a de não ter vindo. Assim, a segunda declaração, muito embora veicule uma negação, não anula a primeira, que, todavia, especifica a circunstância temporal em que a segunda sucede. Ambas as situações ocorrem, e de forma concomitante: o poeta veio e não veio de sua terra natal; partindo, ele permaneceu. Ora, um tal paradoxo somente pode ser compreendido quando se aventa a possibilidade da existência de diversos eus ou *personae* que vivem simultaneamente no “obscuro real” do poeta. Do contrário, o paradoxo se enrijece e se imobiliza na forma de uma contradição simplista. Por conseguinte, Drummond pode referir a si próprio em tom confessional, mas também com distância — espacial e psicológica: “Lá estou eu”. Consequentemente, se em determinado momento parece brotar de sua voz uma modulação trágica (“Ai de mim, nunca saí.”), o jogo de aproximação e distanciamento, proporcionado pelo recurso de juntar no mesmo poema um eu que fala e um outro eu de quem se fala, neutraliza o *páthos* que virtualmente estaria contido na confissão. Mesmo a corrosão que o tempo opera sobre sua história mineira — da qual restam apenas despojos ou entulhos, resíduos do passado que, como escombros, parecem sepultar, na

pequena cidade do passado, a vida de quem habita o presente da cidade grande — é constatada apenas com alguma emoção.

Esse duplo movimento descrito pelo eu lírico de *Farewell* — deixar a terra natal e nela permanecer — traduz dois sentimentos. Drummond trata ambigualmente o rompimento com a origem, como culpa e libertação. Em “A ilusão do migrante”, o eu lírico intenta libertar-se das marcas do passado provinciano — intento expresso em “Carrego comigo” na forma de uma tentação, a de lançar o embrulho no primeiro fosso “(Vem a tentação/de jogá-lo ao fundo/da primeira vala”)), ou de queimá-lo, dispersando suas cinzas ao vento. Ora, uma vez definido o desejo de rompimento como uma tentação, ou seja, como um impulso para a prática de alguma coisa censurável ou não recomendável, um outro sentimento acaba por vir à tona, o sentimento de culpa (o remorso) de um dia ter pretendido libertar-se de suas origens (“Ou talvez queimá-lo:/cinzas se dispersam/e não ficam sombra/sequer, nem remorso”). No entanto, em “A ilusão do migrante”, essa culpa avulta com tamanha intensidade, a ponto de parecer irremissível. Como bem colocou Vagner Camilo:

À culpa experimentada como produto do afastamento ou da negação dos desígnios e valores do clã mineiro soma-se agora a consciência de que é ilusória toda tentativa de se desvencilhar deles, visto agirem em cadeia, naturalizados em tara congênita. Não é apenas a ideia de que os antepassados, embora mortos, vivem em nós, independente de nossa vontade (...), mas também a de que nossas ações e nosso destino são traçados por eles, mesmo quando nos acreditamos o mais afastados deles. (2001, p. 263)

Segundo a tese defendida por Camilo, as raízes da culpa drummondiana estão visceralmente ligadas à maneira como a subjetividade lírica construída pelo próprio poeta inseriu-se na dinâmica social. Uma subjetividade engendrada a partir de um caráter dúplice: o “filho de fazendeiro, formado nos valores irremissíveis do clã mineiro”, e o “poeta ou intelectual (no sentido amplo do termo), que deles se afasta pela cultura livresca”. Do interior de uma subjetividade que acolhe esses dois contrários, deriva um sentimento de culpa bastante complexo: ora é a consciência crítica do intelectual participante que condena sua reincidência nos ritos e valores do clã mineiro, com tudo o que ele representa; ora é o sentimento do filho de fazendeiro que censura sua traição aos valores familiares. Esse sentimento de culpa começa a tomar corpo e densidade na poesia de Drummond somente a partir de 1940, quando é publicado *Sentimento do mundo*. Nesse livro, surge a percepção de que já estão fincadas as bases do crescente distanciamento instaurado entre o poeta e o mundo provinciano do interior mineiro: a mudança em caráter permanente para a cidade do Rio de Janeiro, a investidura na carreira de funcionário público, a demanda de participação do artista e do intelectual na história.

Há na condição do eu lírico de “A ilusão do migrante” algo que lembra a figura trágica do Judeu Errante (aquele que, segundo a lenda, testemunhou Cristo e o ofendeu durante o seu martírio, sendo por isso condenado a errar para sempre, sem direito à própria morte que perdeu, no

instante da afronta)² — notadamente no que diz respeito a certa ambiguidade desta personagem, realçada fundamentalmente a partir do século XVII e difundida no século XIX através das então populares estampas coloridas denominadas de Imagens de Epinal.³ De acordo com Marie-France Rouart, foi comum, nesse período, a representação desta figura ora como o homem submetido ao constante fluxo da mudança espacial, que, cruzando diferentes terras e mares, nunca se detém em parte alguma; ora como o ancião experiente que, sempre rodeado de pessoas, narra os episódios de suas andanças e responde às perguntas dos que lhe ouvem as narrativas (ROUART, 2005, p. 665-672). Estas duas imagens, no entanto, acabaram por se fundir na medida em que o tratamento artístico da lenda, por esse tempo,

² O mito do Judeu Errante surgiu na Idade Média e faz parte dos mais remotos ciclos de tradições orais cristãs. Até onde se sabe, foi fixado em linguagem escrita pela primeira vez no século XIII por um monge beneditino, Mathieu Paris, na Inglaterra. O mito relata a história de um contemporâneo de Jesus Cristo, um judeu conhecido como Ahasverus, estabelecido em Jerusalém. Consta que no dia da crucificação, quando Jesus Cristo passava pela porta do estabelecimento do judeu (um curtume, uma oficina de sapateiro ou uma carpintaria), o peso do madeiro que levava aos ombros fez-lhe vergar. Ahasverus, empurrando-o, bradou-lhe que não parasse ali, que não descansasse, que fosse andando até à colina, onde deveria ser crucificado. Como castigo, Ahasverus teria sido condenado a vagar pelo mundo, sem nunca morrer, até a volta do Cristo no Juízo Final. Embora envelhecesse, a cada cem anos, ele voltaria à idade que tinha no tempo da crucificação.

³ As Imagens de Epinal (L'imagerie d'Épinal) são estampas coloridas divididas em pequenos quadros (geralmente em número de doze e com texto sob cada um deles) que narram, por meio de imagens, que nem sempre mantêm uma sequência rígida, acontecimentos históricos e bíblicos e contos populares. As Imagens de Epinal são consideradas as precursoras das histórias em quadrinhos modernas.

propôs uma estrutura totalizante. Para nossa análise, evidentemente, não nos interessa discutir o mérito religioso do pecado perpetrado pela personagem. Importa mais analisar a forma peculiar da expiação da culpa. É justamente nesse ponto que o mito do Judeu Errante estabelece certa comunicação com “A ilusão do migrante”.

Está claro que o sentimento de culpa do eu lírico de *Farewell* não apresenta qualquer conotação religiosa. Sua falta sobressai no instante da partida, momento em que perde sua identidade com a paisagem de origem. Deste momento em diante, tem como destino sobreviver fantasmaticamente em outras paragens para expiar — purgando e falando do seu castigo, como o Ahasverus descrito nas Imagens de Epinal — a traição que cometeu. E para falar de sua condição, Drummond precisa cavar o solo da memória, revolvendo camadas depositadas pelo tempo. Nesse esforço, encontra a si mesmo irremediavelmente sepultado, como um morto-vivo, sob as ruínas de um mundo findo: “Lá estou eu, enterrado/por baixo de falas mansas,/por baixo de negras sombras,/por baixo de lavras de ouro,/por baixo de gerações,”. Sua palavra evoca e invoca um mundo extinto. Nesse trabalho de purgação, o passado insinua-se, infiltra-se no presente, na forma de vozes aparentemente silenciadas pelo tempo, de imagens obscuras, de riquezas dissipadas, de genealogias perdidas, acordando uma subjetividade quase esquecida: “Lá estou eu, enterrado/(...)/por baixo, eu sei, de mim mesmo”. Desse modo, o ato de purgação do poeta, ao se efetivar por intermédio da memória e da palavra — que, “no fundo inseparáveis, são a condição de

possibilidade do tempo reversível” (BOSI, 1992, p. 28) —, consegue realizar aquilo que somente o mito poderia ser capaz: a anulação do tempo. Como nos diz Alfredo Bosi,

O tempo em que se dizem os mitos e o tempo em que se cultuam os mortos também se caracterizam por ser uma *com*-posição de recorrências e analogias. A sua nota principal é a reversibilidade. Reversibilidade que é estrutural, pois abraça retornos internos. (...) A reiteração dos movimentos, *feita dentro do sujeito*, faz com que este perceba que o que foi pode voltar: com essa percepção e com o sentimento da simultaneidade que a memória produz (...) nasce a ideia do tempo reversível. O tempo reversível é, portanto, uma construção da percepção e da memória: supõe o tempo como sequência, mas o suprime enquanto o sujeito vive a simultaneidade. O mito e a música, que trabalham a fundo a reversibilidade, são “máquinas de abolir o tempo”, na feliz expressão de Lévi-Strauss. Ora, a condição de possibilidade do mito e da música é a memória, aquela memória que se dilata e se recompõe, e à qual Vico chama de *fantasia*. A memória vive do tempo que passou e, dialeticamente, o supera. (BOSI, 1992, p. 27. [Grifos do autor])

A memória, portanto, ao anular o caráter irreversível do tempo, revela a profunda ilusão do eu lírico. De fato, a reavaliação do passado, feita pela memória, mostra que o ato migratório foi nulo. Nesse sentido, a própria passagem do tempo, desde o momento da retirada, mostra-se inconsistente. Na reavaliação do poeta, o que de fato mostra consistência é o real obscuro e profundo. Ou melhor, é a falta desse real, marcada na existência emocional como uma ferida aberta, isto é, como perda de potência, como limite e castração. No “balanço” da vida — e *Farewell* é essa espécie de exame escrupuloso de toda uma vida — o real obscuro e profundo é um morto diante do qual a emoção para sempre estancou. Negando a consistência da migração

no plano emocional, o poeta nega consistência à vida que viveu e, em última estância, contamina com essa visão a própria história brasileira do século XX, em sua passagem do mundo arcaico rural para a modernidade urbana⁴. A ocorrência sucessiva do novo — princípio fulcral do mundo moderno — parece sempre ter estado ali como ilusão: ela jamais conseguiu aplacar a necessidade do primitivo alimento, apenas *iludiu* a fome.

Certamente, a memória, como o mito, trabalha com o movimento de retorno. Drummond tem consciência de que a reversibilidade temporal tanto pode responder a uma demanda da memória, quanto a uma vontade mitopéica. A possibilidade do tempo que retrocede revalida a aliança do ser humano com uma imperecível origem. No mundo moderno, a memória é uma tentativa humana de sair do tempo heraclitiano, tempo da mudança, da necessidade. E o canto lírico, ao lançar mão da memória ou da vontade mitopoética, constitui-se também como esforço de fuga ao tempo profano, ou como tentativa de inserção desse tempo no não-tempo do mito. Em “Prece de mineiro no Rio”, poema reunido na coletânea *A vida passada a limpo*, o poeta, convertido em um tipo de suplicante, invoca a tradição (no sentido

⁴ Nesta afirmação, remeto a análise do texto lírico de Drummond à observação que Octavio Paz faz, no prefácio de *Os filhos do Barro*, sobre o estatuto do poema na modernidade. Paz define o poema como um artefato constituído da linguagem, dos ritmos, das crenças e obsessões do poeta e da sociedade. Na verdade, é resultado de uma história e de uma sociedade, conquanto seu modo de ser histórico seja paradoxal e contraditório. Assevera Paz que o “poema é uma máquina que produz anti-história, ainda que o poeta não tenha essa intenção” (p. 11). Isto porque o ato poético fundamenta-se em uma inversão ou conversão do fluir temporal. Se não detém o tempo, o poema o contradiz e o transfigura. (cf.: PAZ, 1984, p. 11)

benjaminiano do termo)⁵ de Minas Gerais, personificada na forma de um espírito, o “Espírito de Minas”, rogando-lhe que esta venha realizar a difícil tarefa de impedir ou amenizar a corrosiva ação do tempo histórico sobre o espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro e sobre a própria existência do suplicante.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. 6. ed. (revisada e atualizada), Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*. 8. ed., Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Adeus. A vida passa feito um avião supersônico. Entrevista concedida a Geneton Moraes Neto. In: MORAES NETO, Geneton. *O dossiê Drummond*. 2. ed., São Paulo: Globo, 1994.
- BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto. (org.) *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

⁵ Ou seja, “tradição” não como a persistência de velhas formas, mas como um elemento vital da cultura cujo conteúdo é desvinculado do continuum histórico para, através do ato comunicativo de transmissão da experiência, apresentar-se inserido no presente — tempo este construído enquanto processo de desarticulação e reconstituição da tradição.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. *Vários escritos*. 4. ed. (reorganizada pelo autor), São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 67-97.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Editora 70, 1993.

ERIKSON, Erik Homburger. *O ciclo de vida completo*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

GUERRA, Alba Gomes; CARVALHO, Gloria . *Interpretação e método: interpretação com diferença*. Rio de Janeiro: Garamond, 2002.

KANGUSSU, Imaculada. *Leis da liberdade: a relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse*. São Paulo: Loyola, 2008.

LIMA, Mirella Vieira. Dizer Adeus: notas sobre o último livro de Carlos Drummond de Andrade. *Leitura: teoria e prática*, UNICAMP, Campinas, n. 29, p. 79-82, jun., 1997.

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

ROUART, Marie-France. O mito do Judeu Errante. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind (et. al.). 4. ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SILVA, Franklin Leopoldo. Bergson e Proust: tensões do tempo. In: NOVAES, Adauto. (org.) *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.