



ESTUDOS LITERÁRIOS

ISSN: 1517-7238

Vol. 12 nº 23

2º Sem. 2011

p. 287-303

**CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, O  
MIGRANTE BLOQUEADO**

**CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE:  
BLOCKED MIGRANT**

Márcio Roberto Soares Dias<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela UFBA, professor adjunto lotado no Departamento de Estudos Linguísticos e Literários (DELL) da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), onde atua na graduação e no Programa de Pós-graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens (PPgCEL). É editor da *Fólio* – Revista de Letras, publicação ligada ao PPgCEL. Atua na área de Teoria e Crítica Literárias. Entre outros trabalhos, é autor do livro *Da cidade ao mundo*: notas sobre a lírica urbana de Carlos Drummond de Andrade.

**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. É verdade também que, como nota Alcides Villaça (2006, p. 110), *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” (2006, p. 139). Nessa mesma linha de raciocínio, Mirella Vieira Lima (1997, p. 79-82), em artigo sobre o último livro de Drummond, afirma 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 a analisar a condição humana a partir de um ponto de vista bem *sui generis*. De acordo com a tese defendida por 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’”. 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 no que ela tem de enganoso e de prodigioso. Trata-se de um olhar que, mesmo postado no ponto mais remoto, não se afasta do presente, mas contamina-o com os vestígios da morte, devido exatamente a 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 circunspeto 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).

É sabido por todos que conhecem minimamente a obra e biografia de Drummond que a sua memorialística toma corpo durante o período em que vive na cidade do Rio de Janeiro. Essa condição espacial e temporal que envolve o acúmulo de experiência proporciona ao poeta o olhar avaliador dirigido ao passado vivido no interior de Minas Gerais. Essa oscilação entre esses mundos (Rio de Janeiro/Itabira) e esses tempos (presente/passado) cria, por vezes, a impressão de que poeta vive uma dupla condição: a do eterno hóspede em terra alheia e a do filho pródigo irremediavelmente privado da casa paterna para onde pudesse retornar.

#### 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 chãó, 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.

(*Farewell*, p. 24-26)

Talvez o grande motivo de “A ilusão do migrante” seja a dúvida que acossa o poeta no que tange a sua integridade interior, a sua ligação com o mundo provinciano de onde provem e, por extensão, a sua relação com a cidade do Rio de Janeiro, lugar voluntariamente adotado como lar. Com efeito, a estruturação frásica das quatro primeiras estrofes demonstra uma 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 reforça 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; 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 estruturam-se de maneira a possibilitar a construção da 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 como seu 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.

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 inclusive pelos sentimentos que acompanham a cerimônia da despedida, ainda não se mostrava 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”); nem o sentido exato das vozes da paisagem (“*pareciam* me dizer”) que aparentava dissolver-se com o final da tarde. Assim, embora ouvissem, os ouvidos do eu lírico ainda não estavam aptos a discernir e a interpretar os sons que lhe chegavam.

Nas terceira e quarta estrofes, persiste ainda a mesma constatação: a memória do poeta revisita o passado no exato

momento da partida e põe em evidência o seu estado de confusão. Duas circunstâncias, no entanto, se mostram diferentes. A primeira diz respeito ao fato de o eu lírico registrar não mais o que seus ouvidos captaram; agora ele nos faz ciente do que lhe pareceu ser as impressões visuais que então apreendeu. A segunda refere-se à amplitude do contexto em que ocorre essa percepção: a tentativa de revelação do mistério que envolve o pertencer a um lugar não mais lhe vem por intermédio de uma determinada paisagem fluvial, certamente a de Itabira; agora é o mundo em sua irrefreável rotação que descortina os significados — então apenas parcialmente percebidos — e as consequências da ligação do indivíduo com suas raízes.

Com efeito, o fluir do tempo — os giros do mundo — mostra-se inexorável e 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 apto a reavaliar e a formar uma nova compreensão de sua história. Assim, 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 compõe: 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”. Drummond percebe então que o passado não só parece estar aprisionado no mais íntimo de seu ser, como também parece acorrentá-lo as suas origens, fazendo-o cativo de sua identidade. Tudo isso representado na forma de rumores vindos de longe e que o assombram a todo momento da existência: “e um chão, um riso, uma voz/ressona incessantemente/em nossas fundas paredes”.

A força e o peso dessa identidade foram, aliás, tratados de forma bem contundente em “Carrego comigo”, poema reunido em *A rosa do povo*. Estruturado em vinte e três

quartetos com versos em redondilha menor, o poema revela no pequeno volume carregado pelo poeta sinais de um cabedal. Decerto, trata-se do mesmo cabedal que lhe legou os traços descritos em “Confidência do itabirano” — a cabeça baixa e o orgulho férreo, a timidez mineira, os traços de gauche... Ou seja, parece referir-se aos próprios elementos que ajudaram a forjar a identidade mineira do poeta. Como assevera o psicanalista alemão Erik Homburger Erikson, a identidade é uma construção psíquica que surge como uma “configuração desenvolvente”, 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 coerentes e sólidos (cf. ERIKSON, 1998, p. 65). 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 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. A identidade mineira — o pesado pacote, não obstante leve como uma sombra, um riso ou uma voz — revela-se, então, 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.

Não sei o que seja.  
Eu não a escolhi.  
Jamais a fitei.  
Mas levo uma coisa.

Não estou vazio,  
não estou sozinho,  
pois anda comigo  
algo indescritível.

Ora, 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 saber que nem mesmo o tempo, que a tudo corrói, tem o poder de instaurar a separação definitiva entre o migrante e suas raízes identitárias. Em seu âmagô, o poeta compreende que a viagem de partida parece nunca ter ocorrido: ele pode até ter saído da roça ou da pequena cidade, mas a roça e a cidadezinha do interior mineiro do início do século XX jamais saíram de dentro de si. Aliás, essa 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)

Realmente, nem mesmo o tempo pôde corroer essa ligação “atávica profunda” com a cidade do interior de Minas Gerais. Verdade seja dita: parece que o tempo e a distância, ao contrário, 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 memória<sup>2</sup>: “Novas coisas, sucedendo-se,/iludem a nossa fome/ de primitivo alimento”. Memória, aliás, que 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. É pelo menos isso que parece transparecer no início da quinta estrofe. De fato, os sempre frequentes estímulos e apelos do presente da vida moderna na cidade grande dissimulam aquela realidade esconsa, mas, como constata o poeta, não conseguem extirpá-la, visto que, há muito, esse real obscuro já se propagou como chaga sobre o corpo de sua

subjetividade: “essa ferida alastrada/na pele de nossa alma”. De resto, como já havia constatado em “Carrego comigo”, sufocar aquela realidade obscura significaria estrangular a si mesmo: “Perder-te seria/perder-me a mim próprio”.

Com efeito, “A ilusão do migrante” parece conter em si aquilo que Franklin Leopoldo e Silva constatou acerca da obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust: a presença de um certo “aprendizado sobre a realidade”. Não exatamente no mesmo sentido que adquire nos romances de formação, em que geralmente narra-se a descoberta gradual da realidade individual e da realidade externa que circunda o sujeito ou protagonista da narrativa. A aprendizagem drummondiana da realidade realiza-se, desde o princípio, sob o poder e o crivo do tempo. Isto significa que ela, como a *Recherche* proustiana, “é temporalmente qualificada como dissolução, como degradação do ser, como constatação fundamental da inscrição de todos os entes na finitude” (SILVA, 1992, p. 149). Por conseguinte, 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 aprendizado 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.

Efetivamente, a procura fáustica de Drummond pelo conhecimento 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 do Rio de Janeiro 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 apenas aparentemente encerra a negação do que é afirmado no anterior, como se o poeta dissesse, num primeiro momento, que saiu de sua terra natal para, em seguida, corrigir-se e negar a ação da saída. Na verdade, há no poema o que se pode chamar de uma convivência de eus (ou *personas* líricas). Drummond fala de um eu que deixou Itabira e de outro que nunca abandonou a terra natal. A presença dessa duplicidade de *personas*, 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.

Sem mim como sem ti  
posso durar. Desisto  
de tudo quanto é misto  
e que odiei ou senti.

Nem Fausto nem Mefisto,  
à deusa que se ri  
deste nosso oaristo,

eis-me a dizer: assisto  
além, nenhum, aqui,  
mas não sou eu, nem isto.

A leitura do “Sonetinho do falso Fernando Pessoa” pode, de fato, lançar alguma luz sobre certas questões presentes em “A ilusão do migrante”. Começemos então a análise por uma

constatação simples, mas bastante importante para economia do texto: os dois primeiros versos são constituídos, cada um, por um período composto por duas orações independentes, cujos núcleos são verbos que não pedem complemento e que encerram entre si uma oposição semântica relevante: *nascer/morrer*, *morrer/existir*. Estabelecendo uma ligação entre os núcleos oracionais de cada verso, aparece o advérbio “onde”, que exprime, de forma indefinida e obscura, a circunstância de lugar ligada à origem/morte e à morte/existência do eu lírico. O poeta utiliza esse recurso, no primeiro verso, para isolar os dois acontecimentos (o nascimento e a morte), de modo a dar a impressão de que todos os eventos ocorridos no intervalo desses dois momentos cruciais da existência têm importância inferior. No segundo verso, o mesmo recurso sintático serve para organizar as orações dispondo-as numa sequência em que o verbo “morrer” — conjugado na primeira pessoa do pretérito perfeito — vindo antes do verbo “existir” — também conjugado em primeira pessoa, mas agora no presente do indicativo — cria a impressão paradoxal de que a morte do eu lírico se dá como fenômeno anterior ao próprio desenrolar de sua existência: “Onde morri, existo”. Numa primeira visada, depreende-se que o poeta estabelece uma relação no mínimo insólita entre passado e presente, uma vez que a morte do eu lírico, ocorrida num passado indeterminado, parece ser a condição de sua existência presente.

Há, de fato, nesses versos uma ambiguidade muito pronunciada. Mais até do que se nota num primeiro relance. Para esclarecê-la é necessário, antes de mais nada, levar em conta o fato de que 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 circunstancia de lugar que relaciona os dois verbos (nascer e morrer), ambos conjugados no pretérito perfeito, reporta-se ao espaço *vivido* da Itabira da infância e de parte da adolescência do poeta. O segundo verso, no entanto, localiza temporalmente a morte do eu lírico como fenômeno anterior a sua própria 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”). Dessa forma, o poeta desfaz a noção de que nascimento e morte são pontos extremos da vida, sempre mediados pelo intervalo da existência. Nascimento e morte aparecem como fenômenos do passado, ao passo que o transcorrer da existência reveste-se de uma perenidade que extrapola o próprio tempo e que não reconhece sua origem no nascimento, nem seu término na finitude.

Essa desarticulação da sequência natural dos momentos capitais da existência (nascimento, vida, morte), Drummond consegue ao lançar mão da decomposição de sua própria subjetividade. Isto é, desdobrando-se, faz conviver e dialogar dentro do seu poema dois eus: um que vive no presente (e o presente do poeta, sua biografia nos diz, está espacialmente localizado na cidade do Rio de Janeiro); outro que, mesmo *morto*, vive e habita, fantasmático, o espaço da antiga cidadezinha do interior mineiro. Drummond, inclusive, não elimina a possibilidade de ocorrência de outros eus ou *personas* líricas ao longo de sua obra. Ao contrário, explicitamente alude a essa possibilidade: “E das peles que visto/muitas há que não vi”.

Nas duas estrofes seguintes do “Sonetinho do falso Fernando Pessoa”, estabelece-se um diálogo entre esses dois *eus* do poeta. Tratando o outro como tu, o eu lírico que fala afirma a integridade — ainda que relativa — da subjetividade

que os contém, pois a ausência ou inexistência de qualquer um dos dois eus, ou de ambos, não constitui condição suficiente para interditar a existência (a “duração”) do poeta: “Sem mim como sem ti/posso durar. (...)”. Isto implica que as *personas* que habitam o interior do poeta, embora possam ser várias, não mantêm entre si uma relação de antinomia absoluta (“Nem Fausto nem Mefisto”), ou seja, o que poderia ser considerado extremos de uma personalidade, representados pelo Fausto e pelo Mefistófoles, é, por assim dizer, descartado: “(...) Desisto/de tudo quanto é misto/e que odiei ou senti”. Na verdade, o próprio diálogo não carrega em si tensão; ao contrário, é definido como uma conversa carinhosa e familiar, isto é, trata-se de um oaristo. Aliás, esse tipo de conversa, marcada invariavelmente por uma distensa coloquialidade dialógica, frequentemente tem como tema questões da vida íntima que parecem distar da elevação necessária a uma proposição ou assunto digno de ser tratado num poema (“à deusa que se ri/desse nosso oaristo”). Mas a voz lírica que emerge do poema e se define justamente pela sua própria indeterminação sabe da força do diálogo que estabelece consigo própria. Posicionando-se numa espécie de entrelugar ou não lugar — uma vez que diferentes contextos espaciais acolhem simultaneamente a sua presença —, o poeta pode afirmar-se ao mesmo tempo como ninguém e como qualquer um; poderá ser concomitantemente eu (palavra que carrega consigo a confissão em estado de latência) e ele (terceira pessoal, elemento que traz em si a distância), ou nada disso tudo, e permanecerá, a um só tempo, adiante e neste lugar: “eis-me a dizer: assisto / além, nenhum, aqui”. Por isso, poderá confirmar mais tarde, em “A ilusão do migrante”, que partiu de sua terra natal, sem tê-la abandonado; que se mudou para a cidade do Rio de Janeiro e permaneceu em Minas; enfim, que veio sem ter vindo.

De fato, no poema reunido em *Farewell*, Drummond deixa para a última estrofe a expressão categórica da presença dessa pluralidade de *personas*. 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 afirma, sem hesitação, transformando a ambiguidade em insólita certeza — a certeza de haver mudado para o Rio de Janeiro, tendo sempre permanecido no lugar em que nasceu: “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 fato inusitado 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 contesta a primeira, mas a primeira, sim, 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 *personas* 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”. Portanto, 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, o *corpo* vivo do eu que habita o presente da cidade grande — é constatada com relativa serenidade. Como um arqueólogo, cuja principal ferramenta de trabalho é a palavra poética, Drummond cava o solo da memória, revolvendo camadas do passado depositadas pelo tempo, para encontrar a si mesmo sepultado sob as ruínas



de um mundo findo, cujos ecos chegam ao presente na forma de vozes do passado, de imagens obscuras, de riquezas dissipadas, de genealogias perdidas, de uma subjetividade quase esquecida no tempo: “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”.

## 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.
- 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.
- ERIKSON, Erik Homburger. *O ciclo de vida completo*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.
- 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.
- VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

---

<sup>2</sup> No poema “Remissão” da coletânea *Claro enigma*, Drummond refere explicitamente à memória como alimento de sua poesia: “Tua memória, pasto de poesia”.