

ANDRÉIA PEREIRA DA SILVA

NOTÍCIAS EM VERSOS
O processo de criação em Carlos Drummond de
Andrade

Universidade Estadual de Montes Claros
Montes Claros
Agosto/2014

ANDRÉIA PEREIRA DA SILVA

NOTÍCIAS EM VERSOS
O processo de criação em Carlos Drummond de
Andrade

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários – PPGL, da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES, como um dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura de Minas Gerais

Orientadora: Professora Dra. Ilca Vieira de Oliveira

Universidade Estadual de Montes Claros
Montes Claros
Agosto/2014



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



A dissertação de Mestrado, intitulada, “**NOTÍCIAS EM VERSOS: O processo de criação em Carlos Drummond de Andrade**” de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **ANDRÉIA PEREIRA DA SILVA**, foi aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.^a. Dr.^a. Ilca Vieira de Oliveira – Orientadora (Unimontes)

Prof.^a. Dr.^a. Raquel Beatriz Junqueira Guimarães (PUC/MG)

Prof.^a. Dr.^a. Ivana Ferrante Rebello e Almeida (Unimontes)

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 28 de Agosto de 2014.

Dedico esta dissertação aos meus pais, Francisco Pereira da Silva e Maria Augusta Pereira da Silva, que me concederam toda a formação necessária para que eu desse mais um passo na minha carreira profissional.

AGRADECIMENTOS

Nossos sonhos são individuais. Ninguém pode sonhar para mim. Não é possível que o outro possa correr atrás dos meus sonhos. Essa proeza é o que nos garante a felicidade de lutar por aquilo que mais desejamos. Porém, não haveria felicidade se não pudéssemos compartilhar nossas conquistas com as pessoas que amamos e com quem nos quer bem. Não importa o tamanho das conquistas. Elas serão sempre uma vitória. É por isso que não posso deixar de agradecer a pessoas tão especiais que caminharam comigo nessa jornada.

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, Francisco Pereira da Silva e Maria Augusta Pereira da Silva, por terem me dado a vida e com ela a força necessária para enfrentar os desafios de cada dia.

É interessante perceber que Deus sabe de nossas necessidades e coloca anjos em nossos caminhos, disfarçados de pessoas, para nos oferecer apoio quando mais precisamos. Osleide Botelho de Freitas Oliveira é o anjo que Deus colocou em minha vida desde o primeiro instante que ingressei nesse percurso. Juntas, compartilhamos as alegrias e os desafios de se fazer um mestrado. Uma amizade que começou com a literatura só pode terminar em ótimas histórias para serem lembradas com alegria e saudade. Nossa amizade perdurará, porque laços de amizade não se rompem, pelo contrário, tornam-se ainda mais fortes.

Não poderia deixar de agradecer ao meu primeiro orientador, Dr. Rodrigo Guimarães Silva, que não pôde continuar a caminhada ao meu lado. Tenho certeza de que ele sempre torceu por mim. E deu certo. Minha orientadora, Dr.^a Ilca Vieira de Oliveira, conduziu-me com a competência e sabedoria que eu sempre admirei, desde quando tive a oportunidade de ser sua aluna durante a graduação. Sua dedicação e o seu sucesso profissional me fazem ter a certeza de que vale a pena continuar trilhando o caminho da literatura.

Também agradeço aos professores que, mesmo sem saber, influenciaram minhas decisões e minhas escolhas durante o mestrado: Ivana Ferrante Rebello, Osmar Pereira Oliva, Élcio Lucas de Oliveira, Anelito Pereira de Oliveira, Rita de Cássia e Telma Borges da Silva.

Ao longo de um percurso como o de um mestrado, sempre contamos com aquelas pessoas que compreendem nossas ausências. Por isso, agradeço às minhas amigas Laura Dantas, Vanessa de Oliveira Passos, Larissa Barros, Lucinéia Silva, Geórgia Moura e Cinara Jamille pela paciência que tiveram comigo.

Tenho certeza de que estou rodeada de pessoas que torcem por mim e acreditam no meu empenho. Mesmo sem poder citar aqui o nome de todos, estou plenamente agradecida por sentir o carinho daqueles que me querem bem.

Ainda agradeço a CAPES por ter me concedido 12 meses de bolsa, o que contribuiu para fomentar o desenvolvimento desta pesquisa no que se refere aos investimentos financeiros.

E o maior responsável por colocar em meu caminho todas as oportunidades e amigos é Deus. A Ele rendo todo o meu amor e gratidão, porque sei que só cheguei até aqui porque Ele permitiu. E não há graça maior do que os presentes de Deus.

Sempre gostei de ver o sujeito às voltas com o fato, tendo de captá-lo e expô-lo no calor da hora. Transformar o fato em notícia, produzir essa notícia do modo mais objetivo, claro, marcante, só palavras essenciais. Ou interpretá-lo, analisá-lo de um ponto de vista que concilie a posição do jornal com o sentimento comum, construindo um pequeno edifício de razão que ajude o leitor a entender e concluir por si mesmo: não é um jogo intelectual fascinante? E renovado todo dia! Não há pausa. Não há dorzinha pessoal que possa impedi-lo. O fato não espera. Então você adquire o hábito de viver pelo fato, amigado com o fato. Você se sente infeliz se o fato escapou à sua percepção.

Carlos Drummond de Andrade, *Tempo vida poesia*

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo sobre o processo de criação poética em Carlos Drummond de Andrade, perpassando pela crítica genética e embasado pela vertente jornalística de seus poemas, uma vez que Drummond fez uso de subsídios jornalísticos ao longo de seu processo de criação poética. Gêneros como nota e notícia são expostos nos poemas “Nota Social” e “Poema de Jornal” (1930), de *Alguma Poesia*, e “Notícias”, de *A Rosa do Povo* (1945). Eles servirão de ponto de partida para a discussão da relação entre jornalismo e literatura na poética drummondiana, a partir de análises que têm como metodologia uma pesquisa bibliográfica. Entre os autores consultados, destacam-se Júlio Castañon Guimarães (2012), Cristiane Pena (2005), Mário de Andrade (1988), Letícia Malard (2005) Philippe Willermart (2005) e Maria Zilda Ferreira Cury (1998), que, junto a outros, foram fundamentais para a compreensão do processo de criação poética e de que os recursos jornalísticos usados por Drummond contribuíram para o enriquecimento estético do poema e para sua interpretação crítica, se analisados à luz do contexto histórico-modernista de renovação da literatura no Brasil e, especialmente, em Minas Gerais.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos Drummond de Andrade, jornalismo, Modernismo, poesia, crítica genética.

ABSTRACT

This Master's Thesis presents a study on the poetic creation process of Carlos Drummond de Andrade's writing. It is based upon a genetic criticism perspective, and it relies on the journalistic approach of his poems since Drummond used journalistic subsidies throughout his poetic creation process. Genres including straight news report and news articles are reflected in poems such as *Nota Social* [Social News Report] and *Poema de Jornal* [Journal Poem] (1930), from *Alguma Poesia* [Some Poetry], and *Notícias* [News] from *A Rosa do Povo* [The People's Rose] (1945). These genres will be a starting point for discussing journalism and literature in Drummond's poetics using an analysis conducted by means of a bibliographical research methodology. From our source authors array we can mention Júlio Castañon Guimarães (2012), Cristiane Pena (2005), Mário de Andrade (1988), Letícia Malard (2005), Philippe Willermart (2005), and Maria Zilda Ferreira Cury (1998). Among others these authors were essential for us to comprehend the poetic creation process, and that the journalistic resources used by Drummond contributed to the poems' aesthetic enrichment and critical interpreting when the modernist historical context of literature renovation in Brazil and primarily in Minas Gerais is taken into account for an analysis.

KEYWORDS: Carlos Drummond de Andrade, journalism, Modernism, poetry, genetic criticism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
Capítulo 1- DRUMMOND E A INSPIRAÇÃO METONÍMICA DA REALIDADE.....	14
1.1 Um projeto revolucionário.....	15
1.2 Entre o jornalismo e a literatura	25
1.3 A poética drummondiana, o espaço e o tempo.....	32
Capítulo 2 - DA CRÍTICA GENÉTICA AOS ESTUDOS JORNALÍSTICOS E LITERÁRIOS NO CONTEXTO MODERNISTA	49
2.1 Os segredos de fabricação do texto	50
2.2 Da apuração à fabricação do texto jornalístico.....	67
Capítulo 3 - DRUMMOND E SEUS VERSOS TRANSVESTIDOS DE NOTÍCIA.....	79
3.1 O poeta melancólico e o jornalista revolucionário	80
3.2 O jornal como elemento criativo	95
3.3 Poema: a notícia do poeta.....	101
CONCLUSÃO.....	107
BIBLIOGRAFIA	110
Textos literários	110
Textos críticos sobre o autor.....	110
Textos teóricos e críticos	111
APÊNDICE	115

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa iniciou-se quando surgiram minhas indagações sobre a escrita da poética de Carlos Drummond de Andrade. Desde a graduação no curso de letras/português mantinha admiração pelo poeta mineiro. Admirava o seu jeito vivaz e tão subjetivo de escrever e de poetizar fatos tão simples e cotidianos. Mas foi na faculdade de jornalismo, que cursei concomitantemente com a licenciatura em português, que minhas inquietações se ampliaram. Comecei a perceber que sua escrita poética era concisa, fenômeno que associei diretamente à escrita jornalística, também enxuta, aspecto que igualmente é preponderante no Modernismo. Logo depois conheci outra disciplina dedicada ao estudo dos processos de produção de textos, a crítica genética. Nesse momento, compreendi que o meu desejo era pesquisar as diversas versões pelas quais o texto poético drummondiano passou até se chegar à mais atual de que temos conhecimento. Nesse contexto, foi necessário selecionar o meu objeto de pesquisa. Optei por três poemas que apresentam elementos também do texto jornalístico. São eles: “Nota social” e “Poema de jornal” (1930), de *Alguma poesia*, e “Notícias”, de *A rosa do povo* (1945).

Nos poemas selecionados, é possível encontrar um Drummond que faz com que o texto poético tenha suas origens nos fatos simples e cotidianos. Drummond é o poeta que olha para a rua e tira dela versos, muitas vezes breves, mas que dizem muito. Esse perfil do poeta é o que talvez confirme que foram fundamentais os ensinamentos do escritor modernista Mário de Andrade, de quem foi amigo e com quem manteve contato por meio de correspondências entre os anos de 1924 e 1945.

É fácil perceber o quanto Drummond prezava os ensinamentos de Mário de Andrade. Seus versos provam que, realmente, toda gente serviu para o seu fazer poético. Drummond recria fatos, pessoas, situações do dia a dia, aproveitando-os em “sublimações artísticas”, como instruiu Mário de Andrade. Ao fazer isso, aproxima-se ainda mais da sua profissão de jornalista, pela qual nunca escondeu o seu fascínio.

Drummond, um dos maiores poetas da história da literatura, se considerava mais jornalista do que poeta. Mas prefiro defini-lo como um poeta-jornalista. Assim, não vou de encontro a sua autodenominação como jornalista nem nego sua importância e seu valor no cenário literário. Mas é fácil compreender essa fusão. Na verdade, Drummond era poeta ao fazer seus textos jornalísticos e jornalista ao fazer seus versos. É essa harmonia que colaborou para que eu me dedicasse a iniciar esta pesquisa com destino à compreensão dos

processos criativos, uma vez que é impossível ter acesso a todas as versões pelas quais os textos passaram.

A crítica genética trabalha com elementos marginais ao texto, que ao longo da história podem se perder. Cartas, bilhetes, rascunhos de textos, tudo o que o poeta manuseou durante a escrita do texto pode contribuir para a compreensão do percurso genético. Dessa forma, esta pesquisa concretizou-se em caminhar pelas aventuras criativas desse autor, a fim de entender um pouco o seu perfil como escritor, especialmente na elaboração dos poemas selecionados.

As surpresas foram muitas e podem ser encontradas ao longo deste estudo, que tem como base uma pesquisa bibliográfica. Críticos e pesquisadores de Drummond foram imprescindíveis para a consolidação desta pesquisa. Ademais, estudiosos da crítica genética e do Modernismo também foram indispensáveis.

No primeiro capítulo, está contextualizado o período histórico e literário em que Drummond inicia sua escrita. O Modernismo é abordado por meio do viés estético e ideológico, com base em teóricos que discutem a formação, os escritores e os textos produzidos na fase modernista. O espaço e o tempo em Drummond também são relacionados, a fim de se compreender e se refletir sobre diversos textos poéticos que possuem como marca forte o tempo e o espaço. Daí a associação com o jornalismo, discussão também presente nesse capítulo. Para isso, foram analisados poemas dos livros *Alguma poesia* (1930), *Sentimento do mundo* (1940) e *A rosa do povo* (1945), que trazem poesias que abordam temáticas relacionadas ao tempo e ao espaço, e conseqüentemente aos fatos históricos e sociais que decorrem dos períodos de publicação dessas obras.

No segundo capítulo, foi reservado um momento para apresentar algumas discussões acerca da crítica genética, sua história e sua relação com outras disciplinas, como a ecdótica e a crítica textual. Para iniciar a compreensão da análise do processo de criação, foram apresentados os poemas “Construção” e “Política”, publicados em *Alguma poesia* (1930). Nesse ponto, entra em cena o trabalho do pesquisador Júlio Castañon Guimarães (2002), que organizou um projeto de edição crítica da poesia de Drummond de 1930 a 1962. O seu trabalho serviu de base para a condução desta pesquisa, principalmente no que tange à análise dos poemas “Nota social” e “Poema de jornal” (1930), de *Alguma poesia*, e “Notícias”, de *A rosa do povo* (1945).

No terceiro capítulo, que culmina na discussão dos poemas selecionados, os textos foram analisados tendo como ponto de partida as discussões acerca da crítica genética e a

aproximação dos escritos drummondianos com o jornalismo. Nessa perspectiva, outro material relevante para esta pesquisa é o livro *A lição do amigo* (1988), que serviu de base para a compreensão da influência de Mário de Andrade na formação de Drummond, principalmente enquanto escritor.

O resultado do percurso pela poética drummondiana culmina na constatação de que Drummond é, de fato, um poeta-jornalista. Seus textos são marcados pelo olhar jornalístico e pela sensibilidade do poeta comprometido com a função social da poesia.

Capítulo 1

DRUMMOND E A INSPIRAÇÃO METONÍMICA DA REALIDADE

1.1 Um projeto revolucionário

Nas páginas deste trabalho, os poemas de Carlos Drummond de Andrade serviram de base para uma proposta de estudo um tanto quanto pretensiosa: a análise do processo de criação. Para isso, foi necessário visitar um poeta amigo, jornalista, cidadão e humano. O Drummond amigo encontra-se nas cartas de Mário de Andrade a ele, no livro *A lição do amigo* (1988). O jornalista é bem visível nos seus textos na mídia impressa e por meio da experiência nesses diversos jornais pelos quais passou. O cidadão está no seu comportamento, melancólico até, mas nunca alienado, na postura a partir da qual escreveu os fatos da vida através de sua vasta obra. O humano está nas revelações e confissões, muitas delas expostas nas correspondências trocadas com amigos e outros escritores. Nesses textos íntimos, suas dores, as angústias, o medo e as alegrias se faziam presentes. Por isso, Mário de Andrade é de suma importância para que esta pesquisa caminhe na busca pelo percurso criativo de Drummond, especialmente nos poemas “Nota Social” e “Poema de Jornal”, de *Alguma Poesia* (1930), e “Notícias”, de *A Rosa do Povo* (1945). São poemas que apresentam estruturas de composição associadas ao texto jornalístico, daí o interesse por esses poemas. Também são poemas escritos desde a sua infância até seus 43 anos. Dessa forma, um longo período de gestação faz com que o poeta mineiro sofra influências e modificações de diversas ordens, o que contribui para a formação de um escritor singular na história literária brasileira.

Se é possível marcar um período literário em que Drummond começa a escrever, ele mesmo aponta o do Simbolismo, ao explicar para a sua amiga Lya Cavalcanti, em um programa de rádio do Ministério da Educação e Cultura, que o “simbolismo tinha seus cacoetes encantadores” (ANDRADE, 1987, p. 26) e que em Itabira dedicou-se a imaginar habitar o universo simbolista. Mas é com o Modernismo que Drummond se destaca e se projeta como um dos precursores do movimento em Minas Gerais.

Conforme Gilberto de Mendonça Teles (1985), no Brasil o Modernismo é datado historicamente no ano de 1922, embora tenha começado desde 1920, tendo como meta combater a mecanicidade da poesia que vigorava nesse contexto ainda parnasiano. Ele explica que aqui

o modernismo foi conhecido historicamente com a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em 1922, no topo das experiências vanguardistas da Europa, no momento em que as próprias vanguardas, já exauridas e imotivadas, buscavam uma saída conciliadora entre a tradição e a criação, entre a convenção

e a invenção, entre a *competência* da língua e o *desempenho* da fala, para usar os termos da lingüística transformacional. É certo que recebeu influências dessas vanguardas, ainda que isto, como dissemos, tenha sido negado pelos seus próprios fundadores, sobretudo depois que a preocupação nacionalista (a da “poesia de exportação”, por exemplo) passou a comandar a produção poética na década dos vinte. (TELES, 1985, p. 47).

Mário de Andrade foi um dos que defendeu o nacionalismo da língua, criando, até mesmo, sua própria gramática, a partir da qual se permitia romper com os padrões da norma culta. Essa postura está bem presente nos primeiros anos do Modernismo. Entretanto, em Minas Gerais, a Semana de Arte Moderna começa a repercutir, segundo Maria Zilda Ferreira Cury, em agosto de 1922, quando o crítico Mário Mello escreve no *Diário de Minas* sobre a publicação de Menotti Del Picchia, “considerando-se ligado ao escritor modernista” (CURY, 1998, p. 69). Nesse contexto, já em 1922, havia intelectuais que passaram a se posicionar do lado dos renovadores, o que, na visão de Cury, se confundia com uma busca pela expressão do povo brasileiro. “O importante, contudo, é salientar que já havia, por volta de 1923, uma maior circulação de idéias, com a discussão dos novos *ismos* que tanto marcaram a década” (*Ibidem*). A partir daí, Drummond, conforme explicita Cury, adquire eminência ao se destacar como crítico do grupo mineiro. Esse escritor, então, passa a exercer também o ofício de divulgar as obras modernistas de São Paulo e do Rio de Janeiro para o público leitor do jornal em Minas.

Os ideais propostos na Semana de Arte Moderna não foram repercutidos em Minas Gerais da mesma forma que ocorreu em São Paulo, o que só viria a se consolidar em 1924, depois da Semana Santa, quando uma caravana paulista de modernistas percorreu cidades históricas de Minas e fez uma passagem pela capital, como relata Cury:

Trata-se da viagem empreendida por Mário e Oswald de Andrade, Blaise Cendrars, Godofredo Telles, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade Filho. Por ocasião do poeta suíço-francês, o grupo paulista decidiu, brincando de viajantes, mostrar-lhe o Brasil. Viajaram para o Rio e para as cidades históricas mineiras, com uma passagem por Belo Horizonte. Na realidade, mostravam o Brasil menos para o visitante estrangeiro e mais para si mesmos, motivados pelo desejo de apreensão do brasileiro, do popular, o que dá cunho específico à influência exercida sobre os mineiros e à influência exercida nos escritores paulistas pelo contexto da arte barroca de Minas. A viagem empreendida talvez seja o exemplo mais significativo do envolvimento dos modernistas com a tradição. (*Ibidem*, p 79).

É interessante destacar que a caravana estava imbuída do espírito futurista. Mas a visita às cidades coloniais colabora também para estabelecer o contato dos modernistas com a tradição. Nas palavras de Cury, “A paisagem de Minas, impregnada do Barroco, apareceu-lhes aos olhos dos modernistas como algo original, satisfazendo-lhes o gosto pela novidade e sua busca por uma arte verdadeiramente brasileira” (*Ibidem*, p. 80). O encontro entre Drummond e Mário de Andrade acontece durante a passagem da caravana por Belo Horizonte, como lembra o escritor mineiro no jornal *Correio da Manhã*:

Esse povinho alegre fora visitar as cidades coloniais, e regressaria na manhã seguinte bem cedo, para São Paulo. Lembro-me que depois do jantar saímos a pé pela Avenida Afonso Pena, e que então, realmente, descobrimos Mário de Andrade. Já não me lembro do que falamos, mas devemos ter falado de tudo, e as respostas de Mário às nossas inquietações eram ruas que se abriam, perspectivas novas, ideias novas, tudo novo. Uma coisa é a ideia literária no papel, funcionando como abstração; outra coisa é o contato humano, a ideia que move os braços, dá uma pirueta, ri e adquire todos os vestígios da voz. (ANDRADE *apud* CURY, 1998, p. 80).

A visita foi importante não só para o grupo paulista, que queria descobrir o Brasil, mas também para o grupo mineiro. Ambos os grupos foram mutuamente influenciados. O de Minas já estava se estruturando para desenvolver o Modernismo mineiro. A caravana paulista foi o ápice para que as ideias modernistas se consolidassem. O contato com os escritores paulistas continuou. E é a partir daí que nasce a amizade entre Drummond e Mário de Andrade:

Eu, que já tinha tendência para essas coisas, já lia e tinha noção do que fosse o movimento modernista, fiquei completamente conquistado e comecei a me corresponder com Mário. Essa correspondência durou de 1924 até 45. Foi uma coisa deslumbrante na minha vida. Mário não era apenas um orientador literário, um crítico: era um amigo, um companheiro, uma pessoa que se interessava pela minha vida. (*Ibidem*).

E essa relação entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade será de fundamental relevância neste estudo, que pretende analisar o processo de criação de poemas do escritor mineiro tendo como base a crítica genética, sua relação com o jornalismo e sua formação literária, a qual foi, durante toda a sua vida, influenciada pelo amigo Mário. Ou seja, não é possível conceber a escrita drummondiana sem reconhecer a importância de Mário de Andrade para sua formação. O livro *A lição do amigo* (1988) será utilizado para compreender a relação entre os dois, já que consiste na reunião de cartas de

Mário de Andrade entre os anos de 1924 e 1945. Cartas que renderam ao escritor mineiro “bens imponderáveis” (ANDRADE, D. In: ANDRADE, 1988, p. 9), como ele mesmo afirma na apresentação do livro:

Estabeleceu-se imediatamente um vínculo afetivo que marcaria em profundidade a minha vida intelectual e moral, constituindo o mais constante, generoso e fecundo estímulo à atividade literária por mim recebido em toda a existência. Isto sem falar no que esta amizade me deu em lições de comportamento humano, desvelos de assistência ao homem tímido e desarvorado, participação carinhosa nos cuidados de família, expressa em requintes que a memória e a saudade tornaram indeléveis. (*Ibidem*).

Nessa perspectiva, a amizade entre os dois escritores do Modernismo colabora ainda mais para consolidar o projeto de renovação literária no Brasil. Mário de Andrade foi um dos precursores desse projeto, que se apresenta dividido em duas correntes de análise crítica, uma fundamentada no projeto estético, a outra, no projeto ideológico. Ambos foram apresentados por João Luiz Lafetá em “Modernismo: projeto estético e ideológico” (LAFETÁ, 2000), a fim de traçar os parâmetros do estudo da história literária no Brasil a partir de Semana de Arte Moderna.

É válido considerar que o que menos interessa nesta pesquisa é a marcação cronológica dos acontecimentos, embora a cronologia possa contribuir para a melhor compreensão do contexto histórico, social e econômico. Por isso, ela será usada de maneira didática para facilitar o entendimento da análise, já que na literatura a periodização literária também cumpre o seu papel didático. Todavia, esse papel não deve limitar autor e obra dentro de determinado período histórico. Pelo contrário, é a história que deve ou pode servir ao escritor.

No caso do Modernismo, o contexto histórico foi determinante para a produção literária dos escritores. E esse contexto ora se liga ao projeto estético, ora ao ideológico, apesar de que, aparentemente, o projeto ideológico seja mais bem compreendido pelo contexto histórico e social da época. Mas, como propõe Lafetá, as duas correntes se complementam, uma vez que,

primeiro, é preciso verificar em que medida os meios tradicionais de expressão são afetados pelo poder transformador da nova linguagem proposta, isto é, até que ponto essa linguagem é realmente nova; em seguida, e como necessária complementação, é preciso determinar quais as relações que o movimento mantém com os outros aspectos da vida cultural, de que maneira a renovação dos meios expressivos se insere no contexto mais amplo de sua época. (*Ibidem*, p. 19).

Diante dessa discussão, entende-se que o projeto estético relaciona-se às transformações pelas quais passaram a linguagem e o projeto ideológico, ao pensamento do escritor perante o contexto da sua época. Por isso, o desenvolvimento do Modernismo no Brasil ocorre, *a priori*, com o objetivo de chocar a sociedade através de estruturas e temas que antes não eram explorados na literatura. Lafetá coloca que o “‘anarquismo’ dos anos vinte descobre o país, desmascara a idealização mantida pela literatura representativa das oligarquias e das estruturas tradicionais, instaura uma nova visão e uma nova linguagem” (*Ibidem*, p. 29). Por isso, “deslocar” é a palavra de ordem desse novo movimento cultural. Por isso, sapos e becos são exemplos de temas explorados na literatura modernista no Brasil, principalmente na fase heroica do Modernismo. Octavio Paz ratifica essa acepção do termo “deslocar”, exemplificando que a “cadeira deixou de ser o objeto que vemos e se transformou numa arquitetura de forças, átomos e partículas invisíveis” (PAZ, 1993, p. 43).

O poema “Os sapos”, de Manuel Bandeira, publicado em 1919 no livro *Carnaval*, exemplifica esse deslocamento. Em *Manuel Bandeira e a metapoesia* (ALMEIDA, 2008), a análise do poema feita por Dayane Celestino permite compreender que “sapos” podem significar parnasianos, assim como outros vocábulos podem assumir outros sentidos, ou seja, o campo da significação das palavras se amplia e os verbetes ganham novas conotações, conforme a consciência crítica do poeta. Nessa análise, a estudiosa explica que, no contexto modernista,

“Os sapos” soa como um primeiro movimento em direção ao que o poeta (e a poesia brasileira como um todo) alcançaria nos anos seguintes. Visto como um primeiro “grito de libertação” em meio a uma poesia presa pela forma, o poema critica esse aprisionamento (da poesia, da inspiração, do lirismo) por regras e formas preestabelecidas e faz uma crítica ao Parnasianismo. O poema foi, ainda, lido na Semana de Arte Moderna de 1922, importante evento do Modernismo no Brasil. Não há dúvida do caráter metalingüístico deste texto, que procura informar como a poesia não deve ser. O poema se inicia com uma cena na qual alguns sapos saem da penumbra e se põem a conversar. Tomam a palavra o sapo-boi, o sapo-tanoeiro, o sapo-pipa; metáforas para o que podemos chamar de “tipos” de poetas. A metade das estrofes do poema representa a fala do sapo-tanoeiro (parnasiano aguado), que passa a descrever o seu cancionário, a sua poética. Durante essa fala são descritos preceitos da poética parnasiana. Por último, a situação descrita é a do sapo-cururu, que se destaca dos demais (longe dessa grita (...) / e solitário é) e pode ser visto como o poeta não parnasiano. (*Ibidem*, p. 220).

Os temas marginais surgem para trazer ao centro literário os assuntos desprezados pela burguesia. Na Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo nas noites dos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, os precursores do Modernismo no Brasil alcançaram seu objetivo de assombrar a burguesia, apesar de os vanguardistas desse movimento terem sido patrocinados por ela. Mas os interesses desses dois grupos se chocavam. Os modernistas queriam escandalizar, impactar, revolucionar. Já os burgueses queriam se consolidar como uma classe emergente que adquiriria uma nova postura no cenário econômico e político do país.

O poema “Ode ao burguês”, de Mário de Andrade, representa esse impasse. O poeta demonstra seu posicionamento em relação à burguesia por meio de uma ode que nada mais é do que uma crítica ao modo de vida burguesa. A ironia com que é construído o poema reforça a crítica.

Contudo, os burgueses já vinham sendo assombrados “por outros fantasmas”, como o aumento da inflação no período, a onda de protestos e greves, entre outros fatos que fizeram parte do processo de instauração de um novo movimento artístico. Entre vaias, gritos e críticas, o Modernismo instaurou-se no Brasil e se desenvolveu, passando pelas transformações inerentes a qualquer processo, e consolidou-se, apesar das variadas interpretações, revisões e equívocos em relação ao significado do vocábulo “moderno”, cujo entendimento é prudente que se discuta. Para Octavio Paz, a modernidade fez-se presente em todas as épocas e sociedades, assim como a antiguidade (PAZ, 1993). Daí, observamos a ruptura proposta por esse autor, que aponta que a superação de uma época sempre será moderna em relação à época remota, mas sem que haja negação, e sim superação de uma época para outra. Por isso não é incoerente afirmar que:

um asteca era moderno diante de um olmeca e Alexandre diante de Amenófis IV. A poesia ‘modernista’ de Darío era uma coisa antiga para os ultraístas e o Futurismo hoje nos parece, mais que uma estética, uma relíquia. A Idade Moderna não tardará em ser a Antiguidade de amanhã. Mas, por agora, temos que nos resignar e aceitar que vivemos na Idade Moderna, conscientes de que se trata de uma designação equivocada e provisória. (*Ibidem*, p. 33-34).

A discussão leva-nos a refletir, então, o porquê de conceber a década de 1920 como marco do início do Modernismo no Brasil. Contudo, o dilema torna-se claro ao compreender que a modernidade se inicia a partir da crítica que pode ser feita em relação à religião, à filosofia, à moral, ao direito, à história, à economia e à política (*Ibidem*, p. 34).

Assim, a crítica passou a questionar o mundo, o tempo presente, passado e futuro, as certezas, os valores, as crenças, as instituições, enfim, a modernidade levou o homem a refletir sobre si e sobre o mundo. Levou o homem a pensar mais que em uma nova linguagem. Embora influenciados pelas vanguardas europeias, os primeiros artistas da geração modernista brasileira exploraram o projeto estético, a partir da utilização do verso livre, o abandono das formas fixas, como o soneto, o uso de coloquialismos e até mesmo de manifestações linguísticas incultas, infringindo, inclusive, a gramática normativa, por meio da ausência de pontuação, entre outros aspectos percebidos na vertente estética dessas novas manifestações literárias. Tudo isso, segundo João Luiz Lafetá (2000), trazia em seu bojo concepções ideológicas explícitas, já que ao privilegiar as inovações estéticas, afrontava-se o modelo acadêmico e a corrente parnasiana. Nesse caso, a literatura modernista passa a acompanhar o ritmo da modernidade imposto pelo avanço industrial e luta pela popularização da arte literária. Ideologias que chocam a moral burguesa.

Nessa perspectiva, pensar na primeira fase do Modernismo no Brasil é destacar a ruptura com o passado, com os modelos clássicos, com a tradição, com o Parnasianismo, para dar lugar ao nacional, ao novo, enfim, ao moderno. A mimese cederia lugar à criação de acordo com a nova realidade vivida no Brasil. Mário de Andrade em “O movimento modernista” sintetiza o que influenciou essas mudanças na produção literária nacional:

Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. A transformação do mundo, com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática européia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. Isso foi o movimento modernista, de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal. (ANDRADE, 1974, p. 231).

Entre os escritores dessa primeira fase, destacam-se Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Alcântara Machado, Manuel Bandeira e Cassiano Ricardo.

O poeta Carlos Drummond de Andrade, didaticamente, compõe o grupo de escritores da segunda fase do Modernismo. Mas é pertinente ressaltar que essa demarcação temporal não é suficiente para fixar o início da sua produção na primeira ou segunda fase do

Modernismo, já que seus primeiros poemas foram gestados a partir da década de 1920, e muitos deles publicados em jornais.

Apesar disso, a segunda fase é marcada por um projeto estético que já não se destaca, uma vez que ele já tinha alcançado seu espaço na Semana de 22. As inovações não assombravam mais. Agora, a preocupação passa a ser com a realidade social e sua relação com outras esferas da vida humana, como, por exemplo, o lado espiritual e cultural. Na prosa, surgem os romances regionalista, urbano e intimista. Na poesia, a linguagem passa a ser mais madura e novos temas aparecem. Criam-se versos que falam sobre o cotidiano, sobre assuntos banais e situações simples. Além disso, o social e o político passam a ser temas inspiradores da criação poética com o intuito de denunciar a opressão que ocorreu durante a Segunda Guerra Mundial e o nazi-fascismo. O primeiro livro de Drummond, *Alguma poesia*, parece passear por essas duas fases, trazendo consigo aspectos tanto do projeto estético quanto do ideológico. Além de Drummond, outros poetas se destacam, tais como: Murilo Mendes, Jorge de Lima, Vinicius de Moraes e Cecília Meireles. Na prosa, destacam-se Jorge Amado, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos.

Sem menosprezar o mundo dos escritores modernistas, o vasto mundo de Drummond é o foco deste estudo. Tendo como ponto de partida o processo de criação do poeta, a análise da produção modernista permite adentrar em um contexto histórico marcado pelas rupturas e pelas transformações sociais observadas inicialmente em São Paulo, Rio de Janeiro e, posteriormente, em outros estados brasileiros. E é justamente com Drummond e outros escritores mineiros que Minas Gerais também se abre para o Modernismo.

Em Minas, essas transformações contribuíram para a formação do espírito moderno, que, de acordo com Fernando Correia Dias (1975), significava a aceitação de que o mundo passava por mudanças que interferiam nas ideias, nos costumes e na forma de organização social. O conceito é condizente com essas mudanças, e a própria capital de Minas, Belo Horizonte, vivia seu processo de transformação e uma nova forma de organização. A comunidade belo-horizontina, nos anos de 1920, era caracterizada por uma cidade planejada aos moldes do espírito moderno, mas resguardava a tradição impulsionada pelos funcionários públicos e políticos que vinham de outras cidades de Minas, como Ouro Preto. Nas palavras de Dias, Belo Horizonte é “De certo modo aberta ao moderno, é, pois, uma comunidade oscilante entre o novo e o tradicional. Mas a tradição prepondera” (DIAS, 1971, p. 81). Apesar disso, o espírito moderno começou a ser notado a partir da fundação da capital, em 1897.

Belo Horizonte foi uma cidade construída a partir de um plano urbanístico que prezava e buscava legitimar “o desejo e a expressão desse novo tempo, pautado pela ideologia positivista republicana, concebida pela utopia de uma cidade ideal, saneada, ordenada e iluminada” (ANGOTTI-SALGUEIRO, 1987, p. 106). A modernidade começa, então, a chegar, a fazer-se presente, através das evoluções da tecnologia e das novas formas de organização do espaço. Esse espírito moderno chega à capital através de dois caminhos. Um é a Europa, onde a industrialização já era uma marca forte e as transformações políticas e sociais já se faziam presentes, sem contar as manifestações culturais modernas propagadas por correntes como o Futurismo, o Dadaísmo, o Cubismo, entre outras, que influenciaram as expressões artísticas e literárias. Segundo Dias, a influência da Europa vinha por meio de obras francesas disponíveis na Livraria Alves, que ficava na Rua da Bahia e atualmente localiza-se na Avenida Afonso Pena. A outra via eram as manifestações paulistas, também influenciadas pelas vanguardas europeias.

Os paulistas, a partir de então, passaram a desempenhar, para os jovens escritores mineiros, o papel de grupo de referência, de fonte de normas e valores. A assimilação do exemplo paulista, evidentemente, não foi passiva, nem mecânica nem literal. Houve divergências, houve caminhos diferentes. O ideário do modernismo mineiro da fase heróica tinha peculiaridades muito nítidas. (DIAS, 1975, p. 169).

Aceitar a concepção de que Belo Horizonte possuía um modernismo distinto do modernismo paulista torna-se evidente ao considerarmos outro espaço, outro tempo, outras pessoas, outra cultura, outra história. O interessante é observar que o processo modernizante da capital esbarrava-se no próprio conceito e na consciência do que é moderno, isto é, a consciência do que era moderno à época da construção da capital já não seria suficiente para conceber as edificações e o plano urbanístico como moderno atualmente. Aqui vale ressaltar como este era um conceito limitado ao contexto do período em questão, tendo em vista que a cidade foi edificada dentro da Avenida do Contorno. O espírito moderno não via além do Contorno, o limite da cidade, a qual em 1925 possuía aproximadamente 80.000 habitantes. Atualmente, segundo dados do IBGE, Belo Horizonte possui cerca de 2.375.444 habitantes, quase 30 vezes mais, depois de 80 anos de metamorfoses (IBGE, 2012). Dessa forma, fica clara, mais uma vez, que a aceção de moderno pode existir em qualquer tempo, em qualquer espaço.

O poema “Triste horizonte”, publicado em 15 de agosto de 1976 no jornal *Estado de Minas* e em 1997 na obra *Discurso de primavera e algumas sombras*, também comprova o

quanto seus versos são atuais. Nele, a voz da saudade questiona o eu lírico por que ele não volta a Belo Horizonte. O eu lírico responde: “Não voltarei para ver o que não merece ser visto,/ o que merece ser esquecido, se revogado não pode ser”. Para o sujeito lírico, o que não merece ser visto é a modernização corrosiva que Belo Horizonte vivenciou. Ao longo de todo o poema, Drummond critica a exploração econômica por meio da cessão do pátio da Igreja São José, no centro da capital, que serve ainda hoje de estacionamento. O poeta ainda refere-se à degradação da Serra Curral, que segundo ele não é mais governada pela natureza. O poema, que faz uma crítica a esse processo corrosivo, também é um canto de amor à capital mineira, sobre a qual ele encerra dizendo: “Sossega minha saudade. Não me cicies outra vez/ o impróprio convite./ Não quero mais, não quero ver-te,/ meu Triste Horizonte e destroçado amor”.

Nas artes, o Modernismo passa a ter preocupação com o coletivo, contribuindo para a expressão nacional da nossa literatura. No caso da poesia, objeto deste estudo, a voz do poeta é a voz do mundo. É nesse cenário que Drummond e os demais escritores mineiros se inserem durante a década de 1920, muitos provenientes de cidades interioranas.

O período histórico que será apresentado nesta pesquisa compreende didaticamente os anos de 1930 e de 1945. Por isso, é válido destacar que em 1929 Drummond assumiu o cargo de servidor público na Secretaria de Educação de Minas Gerais e em 1934 o poeta passou a morar no Rio de Janeiro, onde trabalhou como chefe de gabinete do então Ministro da Educação Gustavo Capanema até 1945. Registra-se, entre 1930 e 1945, a publicação de *Alguma poesia* (1930), *Brejo das almas* (1934), *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942) e a *Rosa do Povo* (1945), obras marcantes do perfil drummondiano durante a primeira, segunda e início da terceira geração do Modernismo em Minas.

Em *Alguma poesia*, por exemplo, é possível perceber que o poeta desenvolve uma poética em que é marcante o humor e a ironia, apresentados por meio do poema-piada e da captura do cotidiano. O verso livre e a linguagem coloquial também aparecem como ruptura do classicismo, afirmando o projeto estético modernista. Já em relação ao projeto ideológico, Drummond faz crítica às aparências e às convenções sociais da época. Exemplo disso pode ser percebido no poema “O que fizeram do Natal”, em que se infere uma crítica às beatas, que se ajoelham e adoram o deus nuzinho enquanto suas filhas e os namorados delas dançam *black-botton*, um estilo de dança vindo de Nova Orleans que se propagou popularmente na década de 1920. Uma simples leitura deixa clara a crítica em relação à banalização do Natal, não mais uma festa religiosa, mas uma comemoração que

perdera esse sentido. Ao mesmo tempo, Drummond utiliza o estilo de dança para ironizar a importação da cultura estrangeira no Brasil.

Embora o processo de criação poética do escritor mineiro tenha passado por várias fases, em toda a sua poesia observa-se um engajamento social e político. Por isso, Silviano Santiago aponta que Drummond “estará, então, engajado pelo viés ideológico-político com as lutas revolucionárias no Brasil e mundo afora” (SANTIAGO, 2006, p. 33-34). Nessa perspectiva, Drummond não só contribuiu para a formação de um projeto de Modernismo em Minas como representa o projeto de uma poética comprometida com o seu tempo e com o seu espaço desde a publicação de *Alguma poesia*, em 1930. Por isso, Etcheverry discorre sobre essa questão ao dizer que o Drummond foi o responsável por ressuscitar a poesia no Brasil:

A poesia, disse, estava esgotada no Brasil. E, embora não o diga, foi ele quem a ressuscitou. Influenciado, sim, pela Semana de Arte Moderna de São Paulo, constitui-se a voz original dos novos tempos com esse primeiro livro em Minas Gerais. Mas a sua força transcende as fronteiras mineiras e invade todo o Brasil, e desde aquele seu tempo, perdura até hoje, com um prognóstico favorável quanto a sua permanência no futuro das letras brasileiras. *Alguma poesia* abriu um novo rumo, e um novo período, nas letras do Brasil. (ETCHEVERRY, 2000, p. 11).

E Drummond ressuscitou a poesia de forma inovadora e singular, apropriando-se do fato jornalístico – e até mesmo da linguagem do jornal, como se verá a seguir – para a construção de uma poética que, embora engajada, não perde sua força expressiva e tem no equilíbrio técnico seu ponto alto.

1.2 Entre o jornalismo e a literatura

O espaço e o tempo levam a aproximar a modernidade dos meios de comunicação, uma vez que em Minas ela coincidiu com a modernização, também, da imprensa. Nesse sentido, cabe distinguir a literatura do jornalismo, apesar da convergência que existe entre ambos. O que faz a literatura ser literatura e o jornalismo ser jornalismo é o espaço que cada um ocupa. Por isso, o teórico Carlos Magno Araújo complementa afirmando que: “Tanto melhor será o jornalismo quanto mais houver de inspiração literária. E tanto melhor será a literatura quando nela couber o que de mais importante há no jornalismo: a sedução” (ARAÚJO, 2005, p. 97). O trecho ajuda a compreender que não só é plausível estabelecer

uma conexão entre as duas atividades, como também é aceitável a consciência de que uma pode complementar a outra.

No caso da crônica e sua definição, são perceptíveis as marcas jornalísticas e literárias, o que caracteriza a crônica como um gênero textual híbrido, caracterizado pela intersecção entre o jornalismo e a literatura. E essa intersecção é confirmada por Massaud Moisés, que aponta que “em toda a crônica os indícios de reportagem se situam na vizinhança, quando não mescladamente com o literário: e é a predominância de uns e de outros que fará tombar o texto para o extremo do Jornalismo ou da Literatura” (MOISÉS, 1983, p. 248).

Essa indefinição da crônica como sendo um gênero sem exclusividade no que se refere à sua escrita ser realizada por jornalistas e escritores é o que faz Érica Michelline denominar de escritores-jornalistas aqueles que exerceram a crônica, desde o seu surgimento nos periódicos no século XIX:

Eram, geralmente, escritores estreantes que viam na imprensa um caminho para se profissionalizarem, uma vez que o mercado editorial brasileiro era escasso e os jornais se constituíam numa ponte para uma possível publicação de seus livros. Assim, temos desde nomes como Machado de Assis, Lima Barreto até, por exemplo, João do Rio, Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Clarice Lispector, entre tantos outros. O exercício da crônica por estes escritores nos jornais diários, entretanto, não se constituiu simplesmente numa transposição da literatura para os mesmos. A narrativa crônica foi conquistando um espaço autônomo que representou uma independência tanto da literatura quanto do jornalismo. (MICHELLINE, 2005, p. 111).

Assim, é possível compreender que, no que tange à crônica, a relação entre jornalismo e literatura é clara e, ao mesmo tempo, complexa, já que a linha que os separa é tênue. Drummond, por exemplo, possui crônicas reunidas em 14 obras, sem contar as crônicas dispersas nos veículos de comunicação em que atuou. O próprio título do livro *De notícias e não notícias faz-se a crônica* leva-nos a afirmar que também de notícias e não notícias são produzidos os contos e as poesias do poeta itabirano. Em estudo sobre essa temática, Célia Sebastiana Silva (2008) discorre:

Em um percurso pelas crônicas de Drummond, percebe-se que elas mantêm todas essas características aqui apontadas para o gênero e vão mais além. Nelas estão presentes, sobretudo, isso que Candido (1996) diz de ela tender para uma aproximação com a poesia, em alguns casos, e para o conto, com forte conteúdo ficcional, em outros. Este é o caso das crônicas feitas de não notícias e que se

aproximam mais do conto. E o Drummond, sempre reflexivo em sua criação literária, apresenta uma definição clara e ciosa do conto como uma modalidade literária mais desligada da notícia, da matéria cotidiana, com liberdade para as mais diversas variações (como ele faz, inclusive, quando se vale da notícia). (SILVA, 2008, p. 210).

A discussão diz respeito à fluidez dos gêneros que se misturam e, até mesmo, se confundem. Entretanto, não é intuito desta pesquisa analisar textos e encaixá-los em um ou outro gênero, mas, sim, refletir sobre esse processo de criação como recurso do fazer poético. Jorge de Sá, em *A crônica* (1992), comenta sobre essa mistura entre os gêneros crônica e poesia na obra de Drummond:

Dizer que a poesia está presente nas crônicas de Carlos Drummond de Andrade pode até parecer redundância. Afinal, em tudo o que ele escreve – seja sob a forma de poema ou de narrativa curta – existe a magia da síntese, o ritmo adequado, o jogo de imagens e o fino humor que nos revela o desgaste da vida e sua renovação. Mas o fato de ser ele um dos maiores poetas brasileiros não o obriga a fazer poesia quando escreve em prosa: se isso acontece é porque Drummond conhece bem os deslimites dos gêneros. (SÁ, 1992, p. 65).

No caso do poema, essa relação já não é tão aparente, mas, levando-se em consideração os poemas escritos por Carlos Drummond de Andrade a discussão adquire relevo, haja vista que a poética drummondiana pode apresentar – por causa desse “deslimite” entre os gêneros – o caráter de crônica tanto pela temática quanto pela estrutura.

Maria Helena Rabelo Campos (1983) também aponta o jornal como uma importante e democrática via para a publicação de textos literários, sobretudo o não especializado em literatura. O baixo custo, a elevada tiragem e a diversidade de público justificam essa relevância. A autora vai além e também ressalta a possibilidade de o poeta falar do cotidiano:

Outro aspecto interessante a se destacar nesse tipo de veículo é a possibilidade que o texto poético tem de acompanhar o acontecer das coisas, estar preso à vida, o que lhe garante uma atualidade toda especial. O livro é um processo mais lento, algo meio sagrado, sujeito a rituais de impressão, revisão e distribuição, para não falar em hábito de compra e leitura. No jornal, o poema pode ser como uma crônica, simultânea ao fato, ou, mais ainda, espécie de comentário, espaço de reflexão e análise crítica. (CAMPOS, 1983, p. 167).

Não é incoerente assegurar que motivações como essas fizeram com que o poeta Carlos Drummond de Andrade, que iniciou, de fato, seu trabalho como poeta e cronista em

um jornal, o *Diário de Minas*, no ano de 1920, passasse a compor o mundo dos poetas e jornalistas de Minas. Esse mundo tinha um “centro aglutinador dos jornalistas mineiros”, que eram os jornais, como propôs Cristiane Costa (COSTA, 2005, p. 109). A definição dada pela autora remete à função que os jornais tiveram durante a formação do Modernismo mineiro. Maria Zilda Ferreira Cury também confere à imprensa um importante caminho para os escritores mineiros modernistas:

À época, a imprensa era atividade intelectual de grande importância a disputar terreno com a produção literária, ou mesmo prepará-la para atrair escritores consagrados e iniciantes. Não existia escritor que não passasse, ao menos, pelos jornais. A atividade na imprensa representava um foro importante de conquista e, de algum modo, parece ter influenciado em muito a escrita posterior desses jovens. Todos iniciaram sua carreira poética nas páginas dos periódicos. (CURY, 1988, p. 90).

Não só o desenvolvimento da escrita dos jovens modernistas mineiros recebia a influência dos periódicos. O próprio Modernismo mineiro foi construído, como aponta Cury, por meio da influência de veículos como o *Diário de Minas* e *A Revista*. Esta, fundada por Drummond e caracterizada como importante instrumento de divulgação e consolidação do Modernismo. Além do espaço que o jornal oferecia para que os textos literários fossem publicados, Maria Zilda Cury evidencia que o veículo impresso servia como uma fonte de renda, já que muitos escritores exerciam a função de redator, chefe de redação ou repórter nos veículos impressos. E não eram apenas essas as justificativas para adentrar no meio jornalístico. Na visão da autora, a atividade jornalística assumia na época grande importância intelectual, daí, também, o grande interesse dos escritores por essa área (*Ibidem*).

Drummond iniciou no *Diário de Minas* como colaborador e não recebia remuneração para isso. Mas, tempos depois, foi contratado como redator e em seguida como redator-chefe desse jornal e passou a acumular a renda que recebia como jornalista com a de funcionário público. O amigo Mário de Andrade, em carta datada de 20 de fevereiro de 1927, elogia o trabalho do grupo modernista no jornal: “Quanto ao *Diário de Minas*, não sei se mandei felicitar o *Diário de Minas*, porém tive mais é intenção de felicitar vocês modernos daí pelo que estavam fazendo, pela ação desenvolvida por vocês dentro do *Diário*” (ANDRADE, 1988, p. 106).

Há de se retomar que Belo Horizonte nas décadas de 1920 e 1930 vivenciava o seu processo de desenvolvimento urbano, e o *Diário de Minas* e outros veículos de

comunicação da época registravam isso. Aliás, não era só o desenvolvimento da capital que se processava. Os veículos de comunicação também consolidavam seu espaço e começavam a ditar uma nova forma de agir perante o mundo, haja vista que o próprio jornalismo caracteriza esse processo de modernização, considerando-se que: “O jornalismo nasceu, como se sabe, dentro do processo de formação do mundo moderno” (RUDIGER 1993, p. 10). Nessa perspectiva, a poética drummondiana apresenta um caráter moderno que acompanhou as transformações vivenciadas pela sociedade dos anos de 1920, 1930 e 1940. Por isso, Mário Faustino dos Santos e Silva diz que “A poesia de Carlos Drummond de Andrade é documento crítico de um país e de uma época” (FAUSTINO *apud* SAID, 2005, p. 23).

A imprensa aparece não só como um meio de publicação dos textos literários ou como espaço para que o escritor exerça o papel de crítico literário¹ e da sociedade, mas também como uma fonte de inspiração para os poetas, principalmente tendo como ponto de partida o Modernismo. Desse modo, é possível perceber, mais uma vez, que fatos cotidianos serviam de temas para a produção poética, como aponta Júlio Castañon Guimarães em recente estudo de crítica genética sobre a poética de Drummond entre 1930 e 1962:

A relação de Drummond com a imprensa se dá de várias formas ao longo de toda a sua produção. Em termos internos à sua produção de poesia, vale lembrar o comentário de John Gledson: “O título do poema [‘Nota social’] sugere uma notícia de jornal, como as que publicava o *Diário de Minas* na chegada de algum escritor célebre à cidade provinciana”. (GUIMARÃES, 2012, p. 902).

Assim, pelos apontamentos do crítico, torna-se consistente considerar que aquilo que acontece no dia a dia é o que compõe o trabalho do jornalista, pois é a partir da realidade que o profissional desenvolve seu trabalho, ratificando a inspiração metonímica da realidade como recurso de criação poética.

¹ No *Diário de Minas* a “crítica literária é feita no periódico de modo desprezioso, habitualmente elogiosa ao autor comentado. Transcrevem-se trechos, mas sem uma análise de maior fôlego. Na seção Crônica Social (assinada por X., Y., mais tarde por Drummond, João Alphonsus e Emílio Moura) é comum a transcrição de poemas; muitas vezes dedicada a seção ao público feminino, o que marca mais uma vez, de acordo com a mentalidade da época, uma visão da literatura como atividade de mero entretenimento. [...] É assim, num ambiente literário meio estacionário e, até certo ponto, refratário a mudanças, que os jovens escritores belo-horizontinos, interessados na renovação estética, vão lutando por um espaço para a publicação de seus escritos.” (CURY, 1998, p. 85-86).

Sobre o jornalismo, é evidente que o fato é o lugar do trabalho do jornalístico. Sobre a produção literária, o espaço é o mundo, seja ele ficcional ou real. Sendo assim, existe nessa relação um ponto em comum, que consiste na possibilidade de tanto o poeta quanto o jornalista utilizarem a mesma fonte: o cotidiano. Foi justamente isso que Drummond, jornalista e escritor, fez. E é o próprio poeta que diz: “ó jornalista, poeta, pequeno historiador urbano” (ANDRADE, 2009, p. 40).

Do início do século XX até o ano de 1950, a relação entre jornalismo e literatura foi bem harmoniosa, entretanto, depois desse período, vertentes contrárias começaram a ir de encontro a essa harmonia, sob a justificativa de que os adjetivos prejudicavam a tal imparcialidade jornalística:

Há claramente uma identidade de projeto entre a ficção e o jornalismo produzidos por autores modernistas e realistas, embora a ruptura literária com o passado tenha se dado entre os anos 1920 e 1930 e a jornalística sido sistematizada apenas nos anos 1950. O inimigo era comum: a literatice, o beletismo, o penduricalho, o adjetivo. Portanto, não se deve estranhar que escritores identificados com este projeto tenham tomado para si o trabalho de chefe de redação, como Drummond, ou do copidesque, como Graciliano, ou ainda de repórter, redator, diretor de suplementos literários e até dono de jornais e revistas, como Oswald, reescrevendo o jornalismo, assim como a ficção e a poesia que se fazia até então. (COSTA, 2005, p. 99).

A ruptura que se observou entre o jornalismo e a ficção foi nítida, concedendo a cada atividade características próprias. Porém, ainda hoje, há pontos em comum que servem ao jornalismo e à literatura. O próprio Drummond não privou seus textos da inspiração que a imprensa lhe oferecia. Foi além, fazendo do jornalismo tema para seus poemas. A partir disso, chega-se ao problema de entender como se dá o processo de criação em Drummond ao fazer uso de estruturas jornalísticas para compor seus poemas. Por isso, além da teoria do poema e dos estudos sobre jornalismo, a teoria da crítica genética serve como subsídio para o esclarecimento dessa relação. Para Adalberto de Oliveira Souza, essa crítica “interessa ao estudioso preocupado, isto é, que interroga sobre o trabalho de criação do texto, analisando a aventura intelectual exercida” (SOUZA, 2009, p. 287). É justamente essa busca pela compreensão da composição poética que se pretende atingir ao estudar Carlos Drummond de Andrade, já que a atração que o escritor sentia pelo jornalismo era tamanha que sua arte literária também se prestava a citar essa atividade. Assim, por meio de um moderno projeto estético e ideológico, Drummond rompe com a tradição sem negá-la. A citação de Célia Sebastiana Silva vai ao encontro dessa reflexão:

No conjunto da produção literária drummondiana, verifica-se, portanto, que o prosador não se distancia muito do poeta. Aspectos recorrentes na obra poética de Drummond como a ironia, o humor, a metalinguagem, a presença do insólito nas situações cotidianas, o engajamento político-social, os disfarces *gauches*, o sentimento de mundo, a linguagem concisa, precisa, densa, sugestiva também se fazem presentes em sua prosa. Esses aspectos só fazem afirmá-lo como um escritor que, para além dos limites entre prosa e poesia, atinge, com a sua obra, um terceiro tom, de modo que a interpenetração poesia, crônica, ficção revele o impulso criativo deste *gauche*. (SILVA, 2008, p. 217).

A singularidade de Drummond no contexto modernista decorre de sua poética, já que a poesia está em toda a sua produção, inclusive nos textos em prosa.

T. S. Eliot diz que se a poesia não exerceu nenhuma função no passado, ela também não exercerá no futuro. Ele continua apontando que há pessoas que condenam a poesia que faz crítica sobre determinada conduta moral, social, religiosa ou que exprime apenas a opinião do poeta de encontro à opinião do leitor. “Eu gostaria de dizer que a questão relativa ao fato de o poeta estar utilizando a sua poesia para defender ou atacar determinada atitude social não interessa” (ELIOT, 1991, p. 28). Ele justifica dizendo que a verdadeira poesia supera a opinião pública e sobrevive mesmo que o fato não interesse mais. Em Drummond, apesar de certos fatos, muitas vezes poeticamente narrados, não serem tão relevantes na sociedade atual, a poesia permanece. Segundo Eliot (1991), o primeiro motivo para a permanência da poesia é o prazer. Mas os motivos vão além. É preciso pensar que a poesia constitui a característica de um povo, de uma raça e de uma língua, o que a faz uma arte bem mais local que outras, como a pintura e a música. Esse caráter local faz com que a dificuldade de se traduzir a poesia seja maior para os estrangeiros, “Por isso, nenhuma arte é mais visceralmente nacional do que a poesia” (ELIOT, 1991, p. 30). Nesse contexto, Eliot define que a função social da poesia diz respeito à manutenção e ao aprimoramento da língua:

Ninguém deve imaginar que estou dizendo ser a língua que falamos exclusivamente determinada por nossos poetas. A estrutura da cultura é muito mais complexa do que isso. A rigor, é igualmente verdadeiro que a qualidade de nossa poesia depende do modo como o povo utiliza sua língua: pois um poeta deve tomar como matéria-prima sua própria língua, da maneira como de fato ela é falada à volta dele. Se a língua se aprimora, ele se beneficiará; se entra em declínio, deverá tirar daí o melhor proveito. Até certo ponto, a poesia pode preservar, e mesmo restaurar, a beleza de uma língua; ela pode e deve ajudá-la a se desenvolver, a tornar-se tão sutil e precisa, nas mais adversas condições e para os cambiantes propósitos da vida moderna, quanto o foi numa época menos complexa. (ELIOT, 1991, p. 34).

A poesia modernista de Drummond fez, justamente, o que Eliot propôs e acredita ser a função da poesia. A poética drummondiana valorizou a língua, até mesmo a coloquial, relacionando-a com o seu tempo, com o tempo das transformações no Brasil e em Minas Gerais. Ao fazer isso, o poeta valoriza o povo, a sociedade e contribui para a permanência histórica e cultural do seu tempo.

Já o jornalismo tem a função de informar. Está preso ao tempo, uma vez que os fatos veiculados pela imprensa têm significância apenas enquanto a notícia apresentar desdobramentos, o que a caracteriza como breve, efêmera. Depois disso, torna-se história ou poesia que permanece transcendendo tempo e lugar. Por isso Bill Kovach e Tom Rosenstiel definem que “A principal finalidade do jornalismo é fornecer aos cidadãos as informações que necessitam para serem livres e se autogovernarem” (KOVACH e ROSENSTIEL, 2004, p. 31). A função da poesia não se distancia disso se levarmos em conta que preservar a língua é uma forma das pessoas se manterem livres e de se autogovernarem. A importação de outras línguas, dependendo das circunstâncias, pode levar à perda da nossa essência, da nossa identidade.

1.3 A poética drummondiana, o espaço e o tempo

Carlos Drummond de Andrade consolida-se, então, como um dos nomes mais expoentes da literatura brasileira. Seus poemas ultrapassaram os trilhos de Itabira e ganharam o mundo. São incontáveis as pesquisas realizadas sobre suas obras, tampouco são menores os estudos atuais e certamente serão os vindouros, tendo em vista que o vasto mundo de Drummond é tão amplo quanto as possibilidades de se pesquisar o mundo literário desse autor. Seus escritos se dispersam nos livros e jornais em poesias, crônicas, contos, reflexões e gêneros mistos, como destaca Letícia Malard em *No vasto mundo de Drummond*: “Não me lembro de nenhum escritor brasileiro deste século que tenha realizado, via imprensa, proeza de tamanha envergadura” (MALARD, 2005, p. 17). O riquíssimo trabalho desse escritor fez com que ele fosse reconhecido não só no Brasil, mas também em outros países, já que ele tem obras publicadas em alemão, búlgaro, chinês, dinamarquês, espanhol, francês, holandês, inglês, italiano, latim, norueguês, sueco e tcheco. O alcance de suas obras denota que a sua poética pode se fazer presente em qualquer espaço e em qualquer tempo.

O tempo e o espaço são elementos fundamentais na trajetória poética de Carlos Drummond de Andrade. Tamanha importância pode ser amparada na concepção de que, como poeta expoente do Modernismo, seria um equívoco não o relacionar com o tempo, principalmente com o seu tempo. Isso significa dizer que o escritor era detentor do “espírito moderno”, que nas palavras de Fernando Correia Dias consistia numa “expressão mágica”, utilizada para caracterizar o momento intelectual da sociedade após a Primeira Guerra Mundial, que terminou em 1918 (DIAS, 1975). Dias vai além e, a respeito da expressão, destaca:

Tratava-se talvez de rotular a atitude de aceitação do conjunto das transformações por que passava o mundo no século XX, notadamente no pós-guerra. Embora nem sempre houvesse consciência do fato, essa atitude era de abertura, por vezes crítica, sensível e atualizada, em face de tais transformações: das grandes mudanças operadas nos planos das idéias, dos costumes, da tecnologia, da organização política, da difusão do pensamento. (DIAS, 1975, p. 167).

É justamente nesse cenário temporal descrito por esse crítico que o poeta mineiro se insere. Vindo de uma pequena cidade interiorana, Itabira, Drummond conheceu as transformações da sociedade em grandes centros urbanos, como Belo Horizonte e Rio de Janeiro. E, como poeta e funcionário público, não só pôde perceber as mudanças apontadas por Dias como foi a própria mudança ao escrever poemas envoltos pela sensibilidade de poeta, que, de maneira atual, sabia ser crítico perante a sociedade emergente. Feliz em suas colocações, Dias aponta que Drummond era um homem do mundo e representava uma continuidade do Modernismo a partir das qualidades de ser crítico, aberto, sensível e atualizado, “[p]ercebendo o que se passa, interpretando os fatos, captando as mudanças, sentindo a mutação dos valores e proclamando a perenidade de outros valores – sem moralismos, sem concessões, sem a mais leve retórica” (DIAS, 1975, p. 177). Assim escrevia Drummond. Dessa forma retratou não só o tempo, mas também os espaços que foram o seu lar, os seus caminhos, o seu canto, nas mais diversas acepções desse termo. Nesse cenário poético representado por Drummond, percebe-se um sentimento de mal-estar em relação a esse tempo e espaço. Trata-se de indentificar que as mudanças traziam consigo recordações de um tempo que não se fazia mais presente nos espaços descritos por Drummond.

No que se refere ao espaço, o poema “Lanterna Mágica”, da obra *Alguma Poesia* (2007), ilustra bem o percurso poético de Drummond por diversos ambientes. Ele começa

descrevendo Belo Horizonte, mostrando sua melancolia em relação à cidade, que ele, então, já considera velha. Depois, apresenta Sabará, cidadezinha enredada pelas tradições religiosas e pelos costumes e que começa a vivenciar as transformações da modernidade, como se verifica nos seguintes versos: “O presente vem de mansinho/ de repente dá um salto:/ cartaz de cinema com fita americana/ E o trem bufando na ponte preta/ é um bicho comendo as casas velhas” (ANDRADE, 2007, p. 31). Nesses versos, o eu lírico vê “mais do que o olho pode ver, mais do que o ouvido pode perceber, um cenário ou uma paisagem esperando para serem explorados” (LYNCH, 2010, p. 01).

O eu lírico continua sua descrição poética falando de Caeté, Itabira, São João Del-Rei, Nova Friburgo, do Rio de Janeiro e da Bahia. O interessante é notar que o poeta finaliza dizendo: “É preciso fazer um poema sobre a Bahia.../ Mas eu nunca fui lá” (ANDRADE, 2007, p. 34). Nessa situação, também, é perceptível o olhar do viajante que guarda as lembranças das experiências vividas.

Esse último verso também nos remete a uma crítica, proposta por Malard, de que o vocábulo “Baía”, sem “h”, representa um recorte do cotidiano político da época.

A última parte se intitula “Baía” (sem h), talvez em protesto jocoso pela recolocação dessa letra na palavra, votada no Congresso por iniciativa de um deputado baiano. A recolocação causou muita celeuma na década de 1940, pois contradizia a norma da reforma ortográfica, que suprimiu o h entre vogais dentro de palavra. Em outras edições, a letra foi reconduzida. “Baía” diz apenas, em dois versos prosaicos, da necessidade de se escrever um poema sobre a cidade/estado, o que era impossível, pois, diz o poeta, ele nunca esteve lá (MALARD, 2005, p. 41).

Especificamente nesse poema, é preciso viver a cidade para poetizá-la, o que, na verdade, não se confirma em toda a poética drummondiana, já que ele versou sobre lugares sem estar lá. Discorrer sobre a Bahia mesmo sem se estender parece uma ironia. Entretanto, a experiência de estar nos lugares e respirar o cotidiano de cada canto que se versa é fundamental para a escrita de qualquer poeta que pode inspirar-se na realidade para escrever seus versos. Para isso, basta compreender o conceito de *mimesis*, o qual Aristóteles também compreende a partir do princípio platônico da imitação. Todavia, Aristóteles não trata a *mimesis* como cópia, e sim como representação. Nesse caso, o poeta deve buscar a verossimilhança, como elucida Muhana:

(...) a imitação é um processo de fazer como o [processo] da natureza, sem ser o mesmo ou cópia dela, a obra do poeta será uma semelhante à que existe na natureza, independentemente de nela [na natureza] existir ou não. É o que significa verossimilhança, conceito que corresponde à autonomia da obra poética em relação às coisas naturais. (MUHANA, 1997, p. 44)

Falar de *mimesis* também é remeter a experiências, por isso, nessa discussão, cabe apontar a questão do poema-memória, que se volta “para a força do viés biográfico da poética drummondiana, cuja inspiração provém em primeiro lugar de experiências pessoais” (MALARD, 2005, p. 45). É por isso, ainda, que Michel Onfray, em seu livro *Teoria da Viagem*, demonstra que a viagem é uma ocasião para aguçar os cinco sentidos e “sentir e ouvir mais vivamente, olhar e ver com mais intensidade, degustar ou tocar com mais atenção o corpo abalado, tenso e disposto a novas experiências, registrar mais dados que de costume” (ONFRAY, 2009, p. 49).

Na parte em que Drummond apresenta Sabará, mesmo falando do espaço, é possível perceber alguns desses sentidos por meio da retomada do tempo, como se percebe nos versos seguintes: “Ai tempo!/ Nem é bom pensar nessas coisas mortas, muito mortas./ Os séculos cheiram a mofo/ e a história é cheia de teias de aranha./ Na água suja, barrenta, a canoa deixa um sulco logo apagado” (ANDRADE, 2007, p. 30). Além da visão, que é mais comum em qualquer descrição, o trecho permite analisar o sentido do olfato. A experiência do eu lírico o torna tão sensível que ele ousa dizer que “Os séculos cheiram a mofo”, remetendo às tradições das cidades históricas mineiras. O sentido da audição foi explorado no trecho “Quem foi que apitou?” (*Ibidem*, p. 32), do mesmo poema. O eu lírico inicia a composição com esse verso para discorrer sobre a cidade de São João Del-Rei. E se o poema começa com a audição, ele finaliza com o tato e, mais uma vez, a audição: “Sinos começam a dobrar./ E todo me envolve/ uma sensação fina e grossa” (*Ibidem*, p. 32-33).

Os versos revelam os sentidos bem aguçados, bem vivos, como Onfray destaca em sua obra, que apresenta o poema como um rico suporte para descrever as experiências de uma viagem. Ele diz que

o poema, como quintessência do texto, mas também a prosa, podem captar e restituir um cheiro de jasmim de um jardim do Oriente, uma luz acima de uma cidade que se reflete nas águas de um rio, uma temperatura morna numa floresta tropical saturada dos perfumes de terra, húmus e folhas em decomposição, o murmúrio de um riacho dissimulado no ar úmido ou a umidade desse lugar. Somente o verbo circunscreve os cinco sentidos, e mais. O trajeto conduz das coisas às palavras, da vida ao texto, da viagem ao verbo, de si a si. Na operação, que vai do universo infinito à sua fórmula pontual e momentaneamente

acabada, sintetizam-se fragmentos de memória transfigurados em lembranças cintilantes. (ONFRAY, 2009, p. 100).

É justamente da maneira proposta pelo autor de *Teoria da viagem* que os poemas de Drummond aparecem em toda sua série literária, sendo possível perceber a sensibilidade do poeta ao falar sobre qualquer assunto, sobre qualquer espaço e, principalmente, sobre o seu tempo, um tempo conturbado pelas questões políticas e por tudo o que envolve uma sociedade. De “Uma pedra no meio do caminho” ao poema “A flor e a náusea”,² é admissível se deparar com um poeta que representa a natureza, o amor, mas que também escreve sobre guerras, misérias humanas do seu tempo e ratifica o exercício da *mimesis* feito pelo poeta. O poema “Nosso tempo”, do seu quinto livro de poesia, *A rosa do povo* (1945), retrata bem esse período:

I
 Este é tempo de partido,
 tempo de homens partidos.

Em vão percorremos volumes,
 viajamos e nos colorimos.
 A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua.
 Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos.
 As leis não bastam. Os lírios não nascem
 da lei. Meu nome é tumulto, e escreve-se na pedra.

(...)

II
 Este é tempo de divisas,
 tempo de gente cortada.
 De mãos viajando sem braços,
 obscenos gestos avulsos.

(...)

Símbolos obscuros se multiplicam.
 Guerra, verdade, flores?
 Dos laboratórios platônicos mobilizados
 vem um sopro que cresta as faces
 e dissipa, na praia, as palavras.

(ANDRADE, 2009, p. 38)

² Este poema foi escolhido por representar a fase em que Drummond, segundo Affonso Romano de Sant’Anna, descreve “o cotidiano, o medo, a guerra e a vida ‘espondongada’”. (ANDRADE, 2009, p. 10).

Drummond traduz em palavras, poeticamente arranjadas, o mal-estar de um tempo marcado pelas guerras, pelas disputas políticas, que prejudicam o bem-estar do povo. Os conflitos políticos aparecem nas diversas acepções do vocábulo “partido”, a viagem também aparece, com um viés negativo, mas justificado pela experiência dolorosa da guerra. O poema, apesar de não se referir a uma cidade em especial, representa a dor de um povo, de uma sociedade, que conseqüentemente ocupa um lugar no mundo, e é esse lugar que foi descrito por diversas vezes nos poemas drummondianos, ora como lembranças de infância, ora como observação de um determinado presente. Afinal, é o olhar do poeta que capta aquele lugar do mundo capaz de dizer muito mais do que meras palavras.

Conforme Letícia Malard (2005), as pesquisas acerca das cidades eram incipientes nos anos de 1984, e apenas com o passar dos anos os estudos foram se desenvolvendo. Luciana Teixeira de Andrade foi uma das pesquisadoras que se aventurou a refletir sobre a cidade moderna em seu livro *A Belo Horizonte dos modernistas*. Ela enfatiza que a cidade moderna está centrada na racionalidade e ambivalência. No primeiro caso, a racionalidade interfere em diversas esferas da vida social, entre elas na esfera econômica, na religião, no campo social, no meio político. A racionalização dessas esferas não ocorre isoladamente, isto é, a racionalização de uma esfera é fundamental para a da outra (ANDRADE, 2004b). Assim, é possível definir a racionalização como o uso da razão para que tudo seja ordenado com planejamento, método científico e técnicas eficientes. No campo social, por exemplo, ela pode ser percebida através do predomínio da vida privada sobre a vida social e da educação desvinculada da família; no meio político, ela ocorre através da dominação legal, regida por regras jurídicas e administrativas que devem ser aplicadas por meio da impessoalidade e da burocratização. Luciana Teixeira de Andrade resume como se dão os processos de racionalização.

A racionalização desenvolveu-se através de processos como: o “desencantamento do mundo”, com a negação e o questionamento das formas mágicas de salvamento e conhecimento; a “despersonalização das relações sociais” presentes nas relações de troca no mercado, na forma de dominação legal e na burocracia; o “predomínio do cálculo e da busca racional do lucro”, que distingue o capitalismo aventureiro do capitalismo ocidental moderno e o “controle técnico-racional dos processos sociais e naturais” nas esferas da ciência e da tecnologia. Em todos esses processos, a racionalidade só pôde se afirmar em oposição aos valores tradicionais e afetivos (ANDRADE, 2004b, p. 25-26).

Já a ambivalência pode ser compreendida por meio de duas correntes. Uma é a psicológica, a outra, sociológica. Psicologicamente, a ambivalência pode ser definida, segundo Robert King Merton, a partir de reações, sentimentos e desejos antagônicos existindo concomitantemente em um mesmo ser, tanto em relação a pessoas quanto a objetos. Essas reações, sentimentos e desejos podem ser expressos nas seguintes dualidades: “amor e ódio, aceitação e rejeição, afirmação e negação” (MERTON, 1979, p. 20). Trata-se das ações psíquicas do indivíduo no momento em que ele se depara com uma condição conflituosa. Na corrente sociológica, a ambivalência se dá por meio da estrutura social. A personalidade não é fator decisivo nesse tipo de ambivalência.

A conceituação e o entendimento desses dois termos são importantes para a discussão da cidade moderna, bem como para a análise dos textos drummondianos que refletem tanto a racionalidade quanto a ambivalência que aqui são tratadas. Ambas as acepções são importantes e se fazem presentes na vida da cidade moderna e na poética drummondiana.

Em relação à racionalidade, a cidade moderna é produto da revolução industrial e é o espaço dos processos mais avançados de racionalização, tanto do espaço físico quanto das relações econômicas, sociais e culturais. Belo Horizonte exemplifica essa racionalidade, principalmente depois do seu processo de urbanização e industrialização, como argumenta Luciana Teixeira de Andrade:

No plano espacial, as cidades modernas passaram por um processo de racionalização através do planejamento geométrico. A singularidade e irregularidade das pequenas cidades, cujas ruas estreitas e sinuosas seguiam a topografia, foram substituídas pela generalidade e regularidade das ruas largas e retas. E, como é próprio do racionalismo, tornaram-se, para o indivíduo, mais impessoais e, para o tráfego, mais objetivas e econômicas (ANDRADE, 2004b, p. 31).

Apesar de a autora destacar na citação apresentada que o plano espacial visava atingir objetivos funcionais, ela vai discutir ainda em seu texto que esse não era o único objetivo. Limpar a cidade, pelo menos a área central, era uma das missões com a construção ou reforma de determinado espaço urbano. Foi assim com a reforma de Paris, do Rio de Janeiro e com a construção da capital mineira. A segunda estrofe do poema “Brinde no juízo final”, do livro *Sentimento do mundo* (2008), permite fazer uma leitura dessa racionalização das cidades no que diz respeito à limpeza do espaço urbano, como se percebe no fragmento a seguir:

Em vão assassinaram a poesia nos livros,
 em vão houve *putschs*, tropas de assalto, depurações.
 Os sobreviventes aqui estão, poetas honrados,
 poetas diretos da Rua Larga.
 (As outras ruas são muito estreitas,
 só nesta cabem a poeira,
 o amor
 e a Light.)
 (ANDRADE, 2008, p. 39)

Os últimos versos em parênteses são os que mais explicam e ratificam o entendimento da racionalidade. Dizer que poetas da “Rua Larga” sobreviveram é referir-se a uma categoria que possuía certo prestígio para estar nesta rua. Ao contrário das outras ruas, estreitas, grafadas com letra minúscula, demonstrando o desprestígio desse espaço. A palavra poeira também pode ser analisada a partir de outra conotação. Se o texto bíblico diz que “do pó viemos e para o pó voltaremos”, a poeira pode representar a morte.

O poema “Morro da Babilônia” também dialoga com o poema “Brinde no juízo final”, ambos da obra *Sentimento do mundo*:

À noite, do morro
 descem vozes que criam o terror
 (terror urbano, cinquenta por cento de cinema,
 e o resto que veio de Luanda ou se perdeu na língua
 geral).

Quando houve revolução, os soldados se
 espalharam no morro,
 o quartel pegou fogo, eles não voltaram.
 Alguns, chumbados, morreram.
 O morro ficou mais encantado.

Mas as vozes do morro
 não são propriamente lúgubres.
 Há mesmo um cavaquinho bem afinado
 que domina os ruídos da pedra e da folhagem
 e desce até nós, modesto e recreativo,
 como uma gentileza do morro.

(ANDRADE, 2008, p. 33)

O poema exhibe a divisão do espaço urbano, onde na favela a morte, o terror, as revoluções são situações tidas como recorrentes. O morro só desce até nós, diz o poema,

para entoar as vozes de forma modesta e recreativa, ou seja, o morro só serve para servir à classe dominante.

A ambivalência é bem presente na trajetória poética drummondiana, principalmente porque o poeta saiu de uma cidade do interior, concebida em princípios e valores, para fazer parte de uma cidade em plena expansão, onde os elementos culturais são contraditórios em relação aos elementos de uma cidade pequena, ao campo, enfim, à “Cidadezinha qualquer” de *Alguma Poesia* (1930). Cidade esta onde tudo é lento, contrapondo-se à agitação da cidade moderna. Luciana Andrade discorre sobre essa ambivalência em Drummond e em outros escritores mineiros:

Cyro dos Anjos, Pedro Nava e Carlos Drummond de Andrade tinham origens interioranas e pouca ou nenhuma experiência de vida urbana. Ao chegarem em Belo Horizonte, ainda traziam lembranças e os valores associados ao modo de vida interiorano. (...) Esse tipo de ambivalência relacionada à convivência com valores de um mundo tradicional e outro moderno a literatura identificou nas representações modernas e modernistas da cidade. (ANDRADE, 2004b, p. 44).

Em Minas Gerais, essa transferência das cidades pequenas para os grandes centros, especialmente Belo Horizonte, era comum entre os jovens. Muitos deles tornaram-se escritores e colaboraram para retratar a racionalidade e a ambivalência da cidade moderna em seus textos. É válido destacar que o retrato da cidade na literatura não é real, ou seja, a cidade é tomada como uma ideia ou imagem. Entre as imagens, pode-se listar: a artificialidade do espaço urbano, o homem mecanizado, a desumanização do homem, a perda de referências, a transitoriedade e a percepção fragmentada.

Outro estudo relevante é a obra *A imagem da cidade*, de Kevin Lynch. O texto pode se relacionar com o tempo e o espaço presentes na poesia de Drummond e complementa as discussões feitas até aqui. O autor reflete sobre o olhar para as cidades, para as pessoas, para os espaços, enfim, para tudo o que compõe o ambiente urbano. Veja o comentário abaixo:

Nada é vivenciado em si mesmo, mas sempre em relação aos seus arredores, às sequências de elementos que a ele conduzem, à lembrança de experiências passadas. Transposta para os campos de uma fazenda, a Rua Washington poderia assemelhar-se à rua comercial do coração de Boston, mas ainda assim pareceria diferente do que é (LYNCH, 1980, p. 1).

Isso ocorre inclusive na série de poemas “Lanterna Mágica”, de *Alguma Poesia* (2011), em que Drummond escreve o verso “Pelos jardins Versailles”, o qual lembra a

Avenida Afonso Pena, que, em 1963, teve suas árvores cortadas, segundo Flavia Ayer, do jornal *Estado de Minas* (AYER, 2011). De acordo com o veículo, o corte foi feito na madrugada do dia 20 de novembro daquele ano; a ocorrência constatou que cerca de 350 árvores foram cortadas da avenida, na região Centro-Sul. A justificativa oficial era de que insetos estavam se proliferando, mas outra versão era de que o corte aconteceu a fim de alargar a Avenida Afonso Pena para dar lugar aos carros que chegavam às ruas. Trata-se de uma ação que ocorria concomitantemente ao crescimento vertiginoso da capital mineira que de 350 mil habitantes na década de 1950 passava para 700 mil 10 anos depois. O verso também pode remeter à Praça da Liberdade em Belo Horizonte, que contém um coreto e uma fonte luminosa. Além disso, o traçado da praça e os jardins foram inspirados no Palácio de Versailles, castelo localizado nessa cidade, atualmente subúrbio de Paris, na França. A descrição também é comprovada a partir do poema “Jardim da Praça da Liberdade”. Nele, Drummond ressalta a beleza do jardim “tão pouco brasileiro”. Ele ainda explicita a comparação do jardim com a localidade francesa no verso “Versailles entre bondes” (ANDRADE, 2011, p. 69).

A transformação do ambiente foi descrita no poema “A rua diferente”, também do livro *Alguma Poesia*:

Na minha rua estão cortando árvores
botando trilhos
construindo casas.

Minha rua acordou mudada.
Os vizinhos não se conformam.
Eles não sabem que a vida
tem dessas exigências brutas.

Só minha filha goza o espetáculo
e se diverte com os andaimes,
a luz da solda autógena
e o cimento escorrendo nas formas.

(ANDRADE, 2011, p. 35)

Dessa forma, o eu lírico descreve as transformações que estão ocorrendo no espaço em consequência do tempo. O verso “Na minha rua estão cortando árvores” mostra poeticamente o fato verídico do corte de árvores não só na Avenida Afonso Pena, mas em diversas localidades de Belo Horizonte, do Rio de Janeiro, enfim, de todo o Brasil.

Ao mesmo tempo que as árvores cortadas no poema retratam a realidade, a colocação de trilhos também, haja vista que o trilho é uma representação do advento da modernidade.

O poema ainda possibilita que o leitor reflita sobre a agonia de quem quer manter a tradição, daí a menção à reação dos vizinhos, que, no poema, não se conformam com a situação. É interessante também fazer a leitura de que há uma nova geração que concorda com as “exigências brutas” da modernidade, o que é claramente expresso na última estrofe.

Na mesma obra de Drummond, *Alguma Poesia*, o poema “Igreja” também apresenta a transformação do ambiente por meio da construção: “Tijolo/ areia/ andaime/ água/ tijolo/ O canto dos homens trabalhando trabalhando” (ANDRADE, 2011, p. 49). Os versos são escritos sem nenhuma pontuação, o que sugere a rapidez com que as ações ocorrem. Daí surge a intrínseca relação da transformação com o tempo, que é rápido, ligeiro, não espera. Nessa perspectiva, podemos falar da temporalidade, que é, nas palavras de Sérgio Cardoso, o presente inacabado:

a temporalidade não se constitui por extensão ou agregação, acumulação ou envolvimento, mas – por ser o presente inacabado, indeciso e lacunar – se faz por alteração, quebra e transformação, estilhaçamento e reorganização de um mesmo “campo”, por desintegração e reconstituição (sempre “aberta”) do seu sentido. (CARDOSO, 1998, p. 356).

O fragmento coloca-nos a pensar na destruição como forma de renovação, de renascimento. E, nesse processo, o tempo tem papel fundamental, já que ele é quem lapida o que precisa ser lapidado, transformado e melhorado. Trata-se de um processo de aprimoramento que pode ser executado na poesia, em um objeto e em nossa subjetividade.

Retomando o poema “Morro da Babilônia”, é possível intuir que ele trata do processo de metamorfose. O fragmento do poema citado anteriormente explicita que o morro foi “melhorado” depois da transformação dolorosa por que passou, mas que ela foi essencial para deixar o lugar mais encantado, segundo, claro, o olhar do eu lírico. Esse encantamento apresenta-se envolto pela ironia, como um sinal de certa satisfação pelo fato de o quartel ter pegado fogo e os soldados não terem voltado, numa espécie de afirmação de que, sem estes que tanto oprimiram a classe popular, o lugar tenha ficado melhor. A partir dessa análise, é possível depreender o quanto o ambiente colabora para a satisfação de quem nele reside. Lynch confirma isso quando defende que “uma boa imagem ambiental oferece a seu possuidor um importante sentimento de segurança emocional. Ele pode estabelecer uma relação harmoniosa entre ele e o mundo à sua volta” (LYNCH, 1980, p. 5).

Sentimento do mundo retrata bem a posição do poeta perante o mundo. No prefácio, escrito por Silviano Santiago, o livro é apresentado como algo inigualável. “Tanto pela minuciosa e intrincada descrição de um tempo que é, infelizmente, o nosso tempo, como ainda por dramatizar de forma contundente e original os percalços de uma vontade revolucionária” (SANTIAGO, 2000, p. 13). Assim, o livro figura-se como uma importante arte em seu contexto histórico e marcante para a produção literária do poeta Carlos Drummond de Andrade.

Outro poema de *Sentimento do mundo* pode ser apresentado como representação de um espaço e de um tempo abarcados pela poesia modernista de Drummond. Trata-se do poema “Lembrança do mundo antigo”, em que o poeta descreve, com melancolia, os costumes e tradições de um tempo não presente:

Clara passeava no jardim com as crianças.
O céu era verde sobre o gramado,
a água era dourada sob as pontes,
outros elementos eram azuis, róseos, alaranjados,
o guarda-civil sorria, passavam bicicletas,
a menina pisou a relva para pegar um pássaro,
o mundo inteiro, a Alemanha, a China, tudo era tranquilo em redor de Clara.

As crianças olhavam para o céu: não era proibido.
A boca, o nariz, os olhos estavam abertos. Não havia perigo.
Os perigos que Clara temia eram a gripe, o calor, os insetos.
Clara tinha medo de perder o bonde das 11 horas,
esperava cartas que custavam a chegar,
nem sempre podia usar vestido novo. Mas passeava no jardim, pela manhã!!!
Havia jardins, havia manhãs naquele tempo!!!

(ANDRADE, 2008, p. 71).

O poema explicita o tempo presente como ruim, se comparado ao passado. Por isso, os verbos são usados no pretérito imperfeito, tais como: era, passeava, estavam, entre outros. A leitura permite perceber que há um tom de saudosismo no poema, já que o eu lírico, através desses verbos, não finaliza as ações, como que numa busca pela constância. Isso concede ao tempo uma importância tamanha diante da transformação do espaço, colaborando para aprimorá-lo ou destruí-lo. Do próprio título do poema é possível inferir sobre o mal-estar em relação ao presente, pois, nele, o vocábulo “lembrança” carrega, semanticamente, um valor positivo relacionado ao mundo antigo, o que é comprovado ao longo do poema.

A memória transcorre por todo o conjunto de obras do autor, haja vista que sua poética é predominantemente autobiográfica e memorialística. Malard completa essa característica afirmando que sua poética constitui-se de maneira semelhante a uma grande narrativa construída por meio de versos e experiências pessoais,

que percorrem o longo caminho de 85 anos bem vividos. Apesar de ser hoje ponto pacífico nos estudos literários que Memória, História e Ficção não se confundem, antes se completam, a dicção poética dessas experiências é uma transparência do mundo interior do poeta retrojetando na tela os fatos de sua história individual. (MALARD, 2005, p. 11).

Essa narração adquire consistência na relação entre o realmente vivido, como propõe Malard, e o que se confia ter vivido. Essa relação confirma os recortes da realidade feitos pelo poeta. Daí a expressão “inspiração metonímica da realidade”, uma vez que ele utiliza fatos fragmentados do cotidiano para representar o contexto amplo em que tais fatos estão inseridos (MALARD, 2005). Malard ainda exemplifica essa estratégia e essa criação citando a possibilidade de o poeta compor seus poemas a partir dos fatos que acontecem no mundo, inclusive sem preocupação cronológica, mas envolto pela espontaneidade dos fatos e pelas circunstâncias temporais de cada momento histórico.

Por isso, boa parte de sua poesia versa sobre os mais variados assuntos do momento, notícias nacionais e internacionais veiculadas com destaque pela mídia, percorrendo caminhos de inspiração que vão desde a descoberta, pelos japoneses, do cometa Tago-Sako à invenção da miniblusa. Se é verdade que vários poemas seus caducaram porque o fato poetizado ficou esquecido no tempo, também é fora de dúvida que muitos desses fatos permaneceram na memória cultural do País devido à contribuição das poesias que eles inspiraram a Drummond. (*Ibidem*, p. 18).

Drummond sempre busca na realidade os fatos que compõem seus poemas. Ora os fatos são nítidos, ou seja, percebidos na esfera cotidiana, ora distorcidos ou nebulosos, tendo em vista que a estratégia criativa do poeta requer do leitor análise minuciosa para que ele tenha condições de estabelecer um diálogo entre a poética e o mundo. Trata-se de um artifício complexo, uma vez que o seu cerne crítico da sociedade é capaz de transformar poucas palavras em um extenso trabalho analítico sobre determinado assunto. O poema “Cota zero”, publicado em *Alguma poesia* (1930), exemplifica essa astúcia:

Stop.
A vida parou
ou foi o automóvel?

(ANDRADE, 2011, p. 91)

Três versos, três verbos, dois substantivos, dois artigos e uma conjunção são capazes de proporcionar uma análise ampla do processo histórico por que passava a sociedade, especialmente a capital mineira, a partir da década de 1920. Belo Horizonte foi projetada em 1845 e inaugurada no dia 12 de dezembro de 1897. Nascia a capital de Minas Gerais, que legitimava o desejo da época de edificar um novo país, “guiada pela ideologia positivista republicana e concebida pela utopia de uma cidade ideal, saneada, ordenada e iluminada” (BAHIA, 2007). Todavia, enquanto a cidade se desenvolvia no plano econômico, não havia preocupação com o ordenamento social. Por isso, Cláudio Listher Marques Bahia, em seu estudo intitulado *Metamorfoses da metrópole*, destaca o descaso em relação aos habitantes do antigo arraial, que foram expulsos da área central, passando a ocupar a periferia da nova cidade. Mas não demorou muito para que esta começasse a enfrentar os limites da modernidade da época. Bahia aponta ainda que: “Nos anos 1930, verificou-se uma crise urbana resultante do acelerado e desordenado crescimento de Belo Horizonte” (*Ibidem*, p. 68). Nesse cenário, o poema “Cota zero” adquire sentido. Ele representa o caos que a modernidade ocasionou. No Brasil, o Modernismo surge atrelado às transformações industriais e tecnológicas, oriundas principalmente da Europa. Entre as transformações do final do século XIX, destacam-se o surgimento e o avanço dos meios de transporte.

Em Minas Gerais, especificamente na capital do Estado, Drummond registra e critica esse avanço por meio de poemas, artigos, crônicas, entre outros gêneros.³ A dicotomia máquina-homem se faz presente nesse contexto, tendo em vista os problemas sociais pelos quais passava a sociedade em decorrência do avanço industrial e tecnológico. O poema-piada⁴ “Cota zero” exemplifica essa situação. A partir dele é possível fazer reflexões acerca do contexto socioeconômico da época, não só em Minas Gerais, mas em todo o mundo. No ano de 1929, uma crise agrava os Estados Unidos. A crise atinge o Brasil e desestabiliza a economia com a paralisação das máquinas. Daí o “*Stop*”, anglicismo usado

³ No livro *Crônicas – 1930-1934*, organizado pelo Arquivo Público Mineiro, de Belo Horizonte, Carlos Drummond de Andrade, usando ora o pseudônimo de Barba Azul, ora de Antônio Crispim, fala sobre as frivolidades decorrentes da modernização da sociedade. Trata-se de crônicas que vão criticar a efemeridade da modernidade e o seu processo corrosivo, tendo como cenário, sobretudo, a capital mineira.

⁴ O “poema-piada desliza pelo caráter brincalhão, de desmonte da lírica tradicional, pelo culto ao insignificante do cotidiano, instalado pela Semana de Arte Moderna de 1922” (Malard, 2005, p. 44).

pelo poeta para espelhar a dependência brasileira em relação a outros países, bem como para metaforizar o poder das máquinas, que obrigavam o homem a ser subjugado perante o desenvolvimento da indústria. É a máquina que paralisa o homem, que paralisa a vida. Nesse sentido, há uma fusão entre máquina e homem. O veículo é a metonímia da crescente industrialização, da modernidade e dos problemas decorrentes do progresso.

O poema “Cota zero” revela a velocidade decorrente da modernidade, o que pode ser identificada por meio das poucas e concisas palavras. O poeta prevê no poema o caos que o veículo ocasionaria (ainda hoje, o automóvel é objeto de discussões no contexto dos grandes problemas urbanos). Drummond não vê a velocidade do veículo como uma riqueza. Pelo contrário, enxergou a destruição da vida expressa pelo verso “A vida parou”. Dizer isso é o mesmo que dizer que é o fim, a destruição, a morte da vida, diante da perda de capacidade de fruição, de usufruir essa vida.

Para John Gledson, foi a partir dos primeiros poemas que ele percebeu “que por trás da aparente leviandade de poemas como ‘Cota zero’ (‘Stop./ A vida parou/ ou foi o automóvel?’) havia uma inteligência poética trabalhando, preparada para se expressar, se necessário, por meio de elipses e ironia, mas nunca com inocência” (GLEDSON, 2003, p. 15). Inocência que dá lugar à criticidade do poeta em perceber, por meio da presença do automóvel, que, à medida que a industrialização aumenta, há uma fusão homem-máquina e uma consequente perda de humanidade.

Drummond, que pode ser considerado um poeta além e à frente do seu tempo, não foi o primeiro dos dois amigos a fazer menção ao automóvel. Mário de Andrade foi o primeiro, com os seguintes versos que levam a compreender o automóvel como símbolo de poder e *status*:

— Abade Liszt da minha filha monja,
na Cadillac mansa e glauca da ilusão,
passa o Oswald de Andrade
mariscando gênios entre a multidão!...

(ANDRADE, 1972, p. 44)

Outro poema do livro *Alguma poesia* também dialoga com o “Cota zero”. Trata-se do poema “Sinal de apito”.

Um silvo breve: Atenção, siga.
Dois silvos breves: Pare.
Um silvo breve à noite: Acenda a lanterna.

Um silvo longo e breve: Motoristas a posto.

(A este sinal todos os motoristas tomam lugar nos seus veículos para movimentá-los imediatamente.)

(ANDRADE, 2011, p. 75).

A descrição poética do poema “Sinal de apito” faz-nos lembrar da velocidade e da relação mecanicista entre homem e máquina, relação esta marcada pela dominação do homem pela máquina. O poema ainda remete a um processo de produção em série, expressa pelas etapas a serem seguidas a cada tipo de sinal do apito; lembra-nos ainda o filme “Tempos modernos”, em que Charles Chaplin critica o sistema capitalista, cenário onde as pessoas tentam sobreviver em meio ao mundo moderno e industrializado. Drummond mantinha apreço por Charles Chaplin, o qual foi “Seu ator preferido durante muito tempo” (MALARD, 2005, p. 91). Diante disso, Malard concede a inferência de que não é incoerência relacionar muitos dos poemas drummondianos às ideias explícitas e implícitas nos filmes de Chaplin (*Ibidem*). Sendo assim, o poema apresentado aparece na mente do leitor como uma cena de um filme, causando estranheza, mas revelando a valorização da máquina em contraposição ao homem.

O livro *A rosa do povo* (1945) ilustra bem o comprometimento desse escritor com a discussão política da época. A obra contém 55 poemas escritos enquanto ocorria a Segunda Guerra Mundial. O poeta já vivenciava uma nova fase em sua vida no Rio de Janeiro, onde foi Chefe de Gabinete do então Ministro da Educação Gustavo Capanema. Em meio ao turbulento momento histórico e político, Drummond transferia sua indignação para o fazer poético, tecendo poemas que revelavam o medo, a guerra, as disputas, as dores. A contemporaneidade entre os fatos históricos e a produção poética de Drummond aflora incisivamente o ser político. Em Drummond, política e estética podem caminhar conjuntamente, pois uma não elimina a outra; pelo contrário, uma dá suporte à outra, complementando-se reciprocamente. No artigo intitulado “Estética e política em Drummond”, Aurora Cardoso de Quadros apresenta esse equilíbrio:

A harmoniosa associação entre estética e política provoca o sentido da intensidade e polaridade do mundo drummondiano, que se movimenta entre sua visão social sobre o mundo do seu tempo e seu impulso artístico. E, como disse Mário de Andrade, ao cotejar a categoria de maiores e perpétuos poetas com outro tipo de “menores” e incólumes poetas, diz que “os que ficaram, ficaram menos pela sua mensagem do que por lhe ter dado forma competente”. E se os seus escritos perpetuaram, suas mensagens “se eternizaram porque belas mensagens”. Assim Drummond certamente, sem desmerecer o sensível teor político em versos de sua autoria, ficará lembrado pelo modo da sua poética e

também porque cria um percurso que se sensibiliza com os problemas do homem (QUADROS, 2012, p. 50).

Quadros corrobora com a ideia de que o projeto estético e o ideológico estejam em um mesmo patamar, no qual um complementa o outro. O diálogo com João Luiz Lafetá também possibilita apontar a relação de Drummond enquanto poeta com a sua profissão de jornalista. Ser jornalista explicita o ser político do poeta, dentro de um tempo e um espaço em que fechar os olhos é alienar-se dos problemas do homem (LAFETÁ, 2004). Dessa forma, esta pesquisa se orientou embasada nesses pressupostos.

Capítulo 2

**DA CRÍTICA GENÉTICA AOS ESTUDOS JORNALÍSTICOS E
LITERÁRIOS NO CONTEXTO MODERNISTA**

2.1 Os segredos de fabricação do texto

Instigante. Assim pode ser caracterizado o estudo da crítica genética para quem se lança a aventurar no processo de criação do texto. São várias as indagações que compõem esse trabalho de pesquisa, entre elas o porquê do processo criativo e as diversas fases de produção do texto. Nem todas as perguntas podem ser respondidas pelo geneticista, nem é essa sua função maior, mas são esses os elementos fundamentais que vão conduzir o percurso de um crítico genético. O caminho é infinito, levando em conta que os objetos passíveis de serem estudados pela crítica genética também o são. Textos, cinema, peças publicitárias, correspondências, encenações de peças de teatro, entre outros, passaram a compor o campo de estudos da crítica genética. Isso foi possível graças aos alunos de Philippe Léon Marie Ghislain Willemart, responsável pela introdução da crítica genética no Brasil em 1985. O comentário abaixo expressa o trabalhos desses jovens pesquisadores:

Esses alunos tinham demandas particulares (seja individual ou sugeridos pelos arquivos): não queriam estudar o processo de criação de uma obra publicada, mas a relação entre desenhos e obras, a correspondência, criar edições genéticas ou, no caso da Cecília Almeida Salles, professora de semiótica, a gênese da dança, das artes plásticas, do cinema, do videoarte. Hoje existem teses sobre objetos que se encontram na fronteira entre a produção artística e industrial, como as embalagens, capas, ou dentre a produção jornalística, como reportagens (APCG, 2012, Internet).

Todavia, essa ampliação do campo de estudo só foi definitivamente consolidada em 2002, quando a Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML) mudou o nome para Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (APCG). Mas antes de se compreender o atual trabalho de um estudioso dessa área, vale destacar a própria gênese da crítica genética.

Embora a preocupação de se investigar o percurso de criação de um texto seja antiga, Adalberto de Oliveira Souza (2009) informa que o início das pesquisas em crítica genética começou no século XIX e se concretizou no século XX. Como antes o objeto da crítica genética era somente o manuscrito, era possível estabelecer diálogos com a filologia clássica, através da ecdótica e da crítica textual. A ecdótica diz respeito à arte e à técnica de edição de textos e, segundo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1975), trata-se da arte de desvendar e retificar as falhas de um documento redigido, planejando-lhe uma edição, a fim de que se estabeleça o texto perfeito. Já a crítica textual, que pode ser inclusa

na ecdótica, cumpre a função de reconstituir o texto tentando aproximá-lo da sua forma genuína. Isso ocorre porque o texto sofre transformações ao longo do tempo, decorrentes de problemas de conservação, reprodução e transmissão. Para compreender a distinção de ambas as disciplinas, basta saber que enquanto a ecdótica tem seu início na Antiguidade Clássica, trata de aspectos gerais, possui sistematização flexível e lida com manuscritos e elementos próximos, a crítica textual inicia-se no século XIX, trata de aspectos particulares, possui sistematização rígida e lida apenas com manuscritos.⁵ A fim de estabelecer melhor a diferenciação entre a ecdótica e a crítica textual, faz-se pertinente entender que, por lidar com aspectos gerais, a ecdótica torna-se mais abrangente, pois tem como objeto de estudo não só o texto, mas também os elementos não linguísticos, como sua disposição, fontes, ilustrações, entre outros. Tais elementos contribuem para distinguir a ecdótica e a crítica textual da crítica genética, já que “[o] objeto da crítica genética é outro. Não é chegar ao texto único, o mais original, o mais perfeito, o mais próximo do ânimo autoral, a última vontade do autor, mas sim avaliar a criação do autor” (SOUZA, 2009, p. 289). Daí provém a compreensão de que a crítica genética trabalha com a obra aberta e inconclusa, a qual é sempre passível de estudos por parte do geneticista, que busca entender o percurso da tessitura da obra por meio de algo novo, de algo encoberto e, paradoxalmente, revelado por elementos marginais.

Continuando a entender o contexto do surgimento da crítica genética, Louis Hay cita teóricos como Gustave Lanson, Daniel Mornet e Gustave Rudler que contribuíram para prover de subsídios a crítica genética, nos quais ela então se apoiou para firmar-se como disciplina independente. Isso só ocorreu em 1968, quando o pesquisador Louis Hay compôs um grupo de pesquisadores em Paris, no Centre National de Recherches Scientifiques (CNRS). O objetivo era “organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, que acabavam de ser adquiridos pela Biblioteca Nacional Francesa” (*Ibidem*, p. 291). Formada, sobretudo, por germânicos, essa equipe associou-se a outros grupos que demonstraram interesse por manuscritos de outros escritores, como Proust, Zola, Valéry e Flaubert. A partir de então, os problemas advindos da formação de uma nova disciplina começavam a aparecer concomitantemente ao surgimento de outras equipes de pesquisa,

⁵ Falar de sistematização significa estabelecer operações, procedimentos e pressupostos utilizados pelo crítico textual no intuito de fornecer ao estudioso um texto cada vez mais próximo do original do autor.

bem como ao surgimento de centros de pesquisas específicos de crítica genética, como, por exemplo, o Intitut de Textes et Manuscrits Modernes (ITEM).

No Brasil, os estudos de crítica genética são ainda mais recentes. Como já foi mencionado, o grande responsável por disseminar essa disciplina na literatura brasileira foi Willemart, organizando o primeiro colóquio sobre crítica genética no país e incentivando os pesquisadores a ingressarem nesse universo. Docente de literatura francesa na Universidade de São Paulo (USP), Willemart fez pós-doutorado no ITEM e, em seguida, dirigiu um curso de pós-graduação em crítica genética. Foram os próprios pesquisadores desse curso que criaram a Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (APCG). Diversos congressos foram organizados por eles. A revista *Manuscritica*, que entre 1990 e 2013 já publicou 23 edições, também foi idealizada por esse grupo de estudos, consistindo numa publicação da Associação.

Nessa perspectiva, a crítica genética, com apenas 45 anos como disciplina independente da ecdótica e da crítica textual, apresenta um propósito singular, que

é a indagação do nascimento de uma obra de arte, como ela foi surgindo, como ocorreu o processo criativo. O texto chamado definitivo, assegurado pelo ânimo autoral, passa sempre por várias transformações e, ao lado desses manuscritos, há, também, elementos paralelos que podem ajudar na compreensão do processo criativo: rascunhos, anotações, bilhetes, documentos relacionados àquela obra e que não foram publicados, mas estiveram presentes no momento da criação (*Ibidem*).

Falar do nascimento do texto é fazer referência ao prototexto, que consiste nos elementos anteriores à última versão do texto (apesar de que para a crítica genética o texto não existe, nunca está acabado). Por isso, é possível afirmar que o geneticista teve o seu olhar deslocado do produto acabado para o processo. Para Willemart, esse deslocamento concede maior inteligibilidade ao crítico na análise da criação da obra (WILLEMART, 2005). Não se trata de uma inteligibilidade completa, tendo em vista que os manuscritos representam um desconhecido e complexo exercício mental do escritor. Termos como inspiração e talento não são suficientes para traçar e compreender o processo de criação de textos, especialmente de obras literárias, pois, conforme explica Willemart,

percorrendo a correspondência, os manuscritos, as edições diversas de uma mesma obra, os esboços das produções artísticas e científicas, percebemos caminhos indicando, por exemplo, que a mente dos escritores segue regras comuns aos cientistas (*Ibidem*, p. 4).

O pesquisador ainda defende que com essa semelhança entre as ciências exatas e humanas, o abismo entre as duas áreas diminui. Mas como não se trata do objeto desta pesquisa, esse assunto não será aprofundado aqui. O interessante é notar que os elementos estudados pelo geneticista compõem o resto, as margens do texto, a saber, bilhetes, anotações, rascunhos, cartas etc. Essa situação faz da crítica genética uma ciência profundamente marginal, como propõe Willemart. O pesquisador justifica a afirmação a partir de três motivos: a primeira razão se dá pelo fato de a crítica genética ter um cunho sociológico, haja vista a dificuldade para a crítica genética se concretizar como uma disciplina no ramo da crítica literária; a segunda diz respeito a esses “restos”, cuja crítica genética se dedica e que são pouco acessíveis e desprezados pelos críticos tradicionais; e, por fim, por não ter como foco o texto acabado, mas, justamente, essas margens que permitem que o crítico localize melhor o objeto em análise (*Ibidem*).

Dessa maneira, descobrir um inédito em relação à obra estudada é o paraíso dos geneticistas, uma vez que o domínio estudado será ampliado. Isso significa que o campo de estudo se abre para novas interpretações, para novas análises, para uma nova forma de ler o texto. O comentário citado abaixo expõe:

Em outras palavras, o crítico literário trabalha com o texto limpo e claro, enquanto o geneticista cava/escava no sujo e no escuro. A forma, bem desenhada para o crítico tradicional, faz-se muito imprecisa para o geneticista. E, de fato, se compararmos um livro publicado com os manuscritos de qualquer escritor, não nos surpreenderemos com a ruptura que existe entre os dois documentos e compreenderemos a oposição natural entre o caos e a ordem das páginas de um livro.

O geneticista argumentará, certamente, que a verdade da obra e sua interpretação, objetivo do crítico, exigem o conhecimento não somente da última etapa de uma obra, mas do conjunto do trabalho do escritor ou do artista, incluindo todo o percurso deste.

Isto quer dizer que a marginalidade, como todas as suas dificuldades, faz parte da obra e não pode ser excluída, ainda que assim o diga a crítica tradicional. Contestar a interpretação de grandes críticos, que não puderam ou não quiseram consultar manuscritos da obra publicada, tornou-se atitude corrente entre os geneticistas (*Ibidem*, p. 18).

Diante da ascensão da crítica genética, parece até incoerente com a postura de pesquisador não se interessar pelos elementos que fizeram parte do processo de criação do texto. Não se trata de menosprezar os trabalhos desenvolvidos pelos críticos tradicionais, mas, sim, de colocar a crítica genética no lugar que ela merece no campo dos estudos literários. Não é mais possível conceber a crítica literária distanciada da crítica genética.

Trabalhar com o texto limpo e claro torna-se limitado diante das possibilidades que a crítica genética é capaz de conceder ao pesquisador que se propõe a trilhar essa aventura criativa. Dessa forma, o que é claro para a crítica tradicional é obscuro para o geneticista. Nesse aspecto, é possível relacionar a crítica genética ao espírito moderno, não só pelo fato de ela ser, de fato, moderna, mas, sobretudo, por romper com os cânones tradicionais da literatura, que apenas consideravam o texto em si, desprezando os aspectos marginais.

Agora, o texto inacabado passa a ser valorizado e tido não como falha pela filologia. A obra passa a ser sempre aberta, já que algo novo sempre pode surgir através de correspondências, bilhetes etc. Louis Hay (2002) confirma que:

Ao perseguir a gênese de textos e interpretar as pegadas da criação, o crítico deve saber que lida com a realidade visível de um trabalho em processo, com sinais retratando certos movimentos do desejo do artista; saber que não abarca a complexidade da vida mental de um indivíduo. (HAY, 2002, p. 49).

Por isso, “o conceito de ‘texto’ muda na sua dimensão e na sua fixidez” (WILLEMART, 2005, p. 13). O conceito muda porque o texto não é mais único, não é mais fechado, acabado. Assim, a relação do pesquisador com o texto também se transforma, uma vez que o estudioso também deverá estar aberto a novas descobertas, a novas interpretações, a novas possibilidades na análise do texto. E se tudo isso passou por mudanças, a relação com arquivos, com a biblioteca também mudou. Os arquivos que ficavam trancados nos centros de pesquisas e nas bibliotecas passam a se tornar cada vez mais acessíveis. Esse tesouro, como intitulou Willemart, começa a ser compartilhado com os pesquisadores, principalmente do ramo da crítica genética. Ele diz:

Refiro-me a um tesouro não somente no sentido econômico do termo, visto o preço dos manuscritos no mercado, mas, sobretudo, a um tesouro cultural, já que os manuscritos contribuem tanto quanto a língua para a memória de uma nação. (*Ibidem*, p. 19).

Ao dizer isso, o processo de pesquisa referencia a importância da crítica genética para a preservação da memória de um país. Não se trata apenas de estudar o percurso literário do autor ou o seu estilo, mas, também, uma oportunidade para relacionar o autor ao mundo em que ele está inserindo, desvelando o contexto histórico, social e cultural presente nos elementos que norteiam seus escritos.

Infelizmente, esse tesouro é escasso, o que confirma o quão valioso é para os atuais estudos literários. A escassez se deve ao fato de muitos desses manuscritos e outros elementos marginais terem se perdido ao longo do tempo. Muitos escritores descartaram esse material, jogando-o fora ou queimando-o. Há de se falar ainda do avanço tecnológico, que prejudicou as marcas do processo de criação, pois grande parte dos escritores contemporâneos faz uso do computador para compor seus textos. Logo, as anotações do lado do texto, entre outros recursos do processo de criação, passam a ser raras na trajetória digitalizada do texto. Essa discussão pode ser ainda alvo de outra pesquisa, já que o processo de criação torna-se ainda mais obscuro. O desafio aumenta. Todavia é pertinente lembrar-se de que também existe uma ferramenta tecnológica que assegura a memorização do processo de criação. Trata-se do *backup*, que consiste numa cópia de dados de um dispositivo de armazenamento para outro. Sobre esse novo cenário da crítica genética em meio às inovações tecnológicas, Pablo Gobira, em *O arquivo do escritor na era da reprodutibilidade técnica digital: algumas questões de crítica genética*, afirma:

A principal característica da reprodutibilidade digital, como já se sabe, é a volatilidade. Os dados facilmente se perdem e são apagados. Com isso, torna-se necessário que o escritor-arquivista realize uma constante atualização de seus suportes, assim como é preciso que faça diversos *backups* de seus documentos. (GOBIRA, 2010, p. 217).

Como não se trata do foco deste trabalho discutir a questão tecnológica, concentrar-se-á nos documentos genéticos relacionados a Drummond que estão à disposição de seus pesquisadores. Além de Drummond, no Brasil ainda se preservam alguns documentos, correspondências e manuscritos de Mário de Andrade, Érico Veríssimo, Guimarães Rosa, Milton Hatoum, entre vários outros escritores.

Júlio Castañon Guimarães organizou um projeto de edição crítica sobre a poesia de Drummond de 1930 a 1962. Ele se originou da proposta de Silviano Santiago como projeto de pesquisa da Fundação Casa de Rui Barbosa, instituição pública federal, localizada no Rio de Janeiro, ligada ao Ministério da Cultura e reconhecida pelo serviço intelectual em prol da democratização de livros e documentos. Entre os ideais da Fundação está a busca pela preservação da memória nacional. Inicialmente, o objetivo era preparar um volume para compor um conjunto de outros estudos, contendo bibliografia, cronologia e documentação. Entretanto, a edição crítica seguiu outros rumos editoriais e, depois de oito anos de pesquisa, o trabalho foi concluído e publicado em 2012. Assim, a edição crítica

tem como um dos objetivos, segundo Guimarães, estabelecer um texto o mais próximo da vontade autoral, apesar de haver estudos que questionem essa possibilidade. Outra meta é destacar as diferentes versões pela qual passou o texto tanto durante o processo de criação quanto em diferentes fases de publicação. Dessa forma, o trabalho de Guimarães servirá de base para compreender o processo de criação da poética drummondiana por meio da edição. O objetivo não será o fim, mas o processo (GUIMARÃES, 2012).

Consoante ao objetivo desta pesquisa, ressalta-se relevante citar Guimarães quando afirma: “Apesar dos objetivos distintos, tem sido possível uma aproximação entre o trabalho de edição crítica e a crítica genética, tanto que existem edições que se intitulam ‘crítica e genética’ ou ‘crítico-genética’” (*Ibidem*, p. 14). O trabalho aqui desenvolvido não consiste numa edição crítica e genética ou crítico-genética, porém utiliza essa corrente do conhecimento para o desenvolvimento de um estudo da poética drummondiana, consistindo, assim, numa pesquisa que tem como aporte teórico e crítico os fundamentos da crítica genética. Para tanto, faz-se necessário compreender alguns conceitos fundamentais da crítica genética.

Entende-se por prototexto um texto antes do texto. É válido considerar que se trata do texto do pesquisador, oriundo das pesquisas documentais, rascunhos, anotações originais e edições da obra pesquisada. O prototexto também pode ser denominado de *avant-texte*. Os manuscritos dizem respeito a documentos escritos a mão, e os datiloscritos são documentos que não foram escritos a mão e necessitaram do suporte da máquina de escrever para serem redigidos.

Guimarães informa que existem poucos manuscritos, datiloscritos, emendas e anotações de Drummond que são conhecidos. Mas os que existem apresentam anotações, rasuras, entre outras variantes, que servem para subsidiar a pesquisa genética. O poeta também fazia recortes de periódicos, em que redigia anotações relacionadas ao assunto da matéria publicada. Guimarães fez uso de tudo isso para concluir sua pesquisa, o que culminou na reunião de dez livros do poeta, sendo eles: *Alguma poesia*, *Brejo das almas*, *Sentimento do mundo*, *José*, *A rosa do povo*, *Novos poemas*, *Claro enigma*, *Fazendeiro do ar*, *A vida passada a limpo* e *Lição de coisas*. Além disso, poemas soltos, antologias e outras publicações também auxiliaram a pesquisa (*Ibidem*).

Um estudo genético, além dos documentos, precisa ater-se a procedimentos condutores. O primeiro deles é entender que o caminho entre os manuscritos e o texto é desarticulado, aparecendo, muitas vezes, independente, ou seja, não é taxativo afirmar que

determinado bilhete tenha relação com determinado poema. Mas é justamente essa análise que colabora para que o trabalho do pesquisador genético seja ainda mais desafiante. No caso das notas,⁶ por exemplo, elas “permanecem independentes umas das outras. Elas não contêm nenhum traço de um programa, de um projeto de composição, enfim, nenhum princípio de organização nessa massa de notas em reserva” (*Ibidem*, p. 292). Isso significa que as notas podem contribuir para a composição do texto, mas não obedecem necessariamente a um cronograma, a uma ordem, a um projeto de escrita. O autor ainda destaca que até a falta de coerência é observável e interessa nesses textos que margeiam o texto em processo. Assim, as notas servem somente para iniciar o caminho para a análise do processo de criação. “As notas permitem apreender a cada instante a impressão fugitiva, a faísca da ideia, o surgimento de uma forma” (*Ibidem*, p. 293). Por isso, o olhar precisa ir além dos manuscritos e dos textos que estão à margem do texto em composição; daí a necessidade de se voltar o olhar para outros documentos, como correspondências, bilhetes, entre outros.

Drummond, por exemplo, além dos manuscritos, dos datiloscritos etc., possui correspondências trocadas entre autores da época, como Oswald de Andrade, Cyro dos Anjos, Pedro Nava e Mário de Andrade. Com este autor, Drummond manteve uma relação de amizade que perdurou de 1924 a 1945, dedicando ao líder do movimento modernista de 1922 diversos poemas. Da relação dos dois, surgiu o livro *A lição do amigo*, de 1988, que reúne cartas de Mário a Drummond com notas escritas pelo escritor mineiro. Em uma das cartas, que não apresenta data, o leitor e crítico Mário de Andrade comenta sobre diversos poemas, entre eles um dos analisados nesta pesquisa, o “Nota social”:

“Política”, “Construção”, “Religião”, “Nota social”, “Sentimental” são muito, muito bons. O “Orozimbo” é simplesmente admirável. “Construção” como forma é perfeito. No “Orozimbo” a piada do fim, não sei, não gosto muito disso. Tenho a impressão de que você escreveu aquilo só pra acabar. Pode ser que me engane. O “No meio do caminho” é formidável. É o mais forte exemplo que conheço, mais bem frisado, mais psicológico de cansaço intelectual. Como pratico com o Manuel Bandeira e o Luís Aranha, e eles comigo, mando-te os teus versos com algumas sugestões. Mas quero que eles voltem pra mim. Preciso deles em minha casa enquanto não se publicam.
E até logo. Lembranças aos amigos.
Um abraço do coração. (ANDRADE, 1988, p. 31-32).

⁶ O conceito de notas, nesse caso, refere-se às anotações feitas pelo autor para explicar resumidamente determinado assunto, e não nota como gênero jornalístico.

O fragmento da carta possibilita refletir sobre o hábito de Drummond de enviar seus poemas a Mário de Andrade para que este avaliasse a composição dos textos. A influência de Mário é tamanha que muitos dos poemas de Drummond, inclusive alguns destes relacionados no fragmento, passaram por mudanças por causa de sugestões do escritor paulistano. Em “Construção”, por exemplo, Mário faz as seguintes observações sugerindo que fossem trocadas as expressões “Um grito”, “como um foguete”, “vindo da”, “como uma placa” e “Um sorveteiro” por respectivamente “O grito”, “como foguete”, “vem da”, “como placa” e “O sorveteiro”. A justificativa é dada por Mário com um tom de interjeição: “Que abundância francesa de *uns!*”.

Drummond acatou quase todas as sugestões do amigo, modificando a colocação dos artigos indefinidos para definidos e até mesmo reformulando a construção do verso. Para melhor compreensão do poema em análise, seguem a primeira versão enviada a Mário e outra publicada em *Poesia Completa* (2002) pela editora Aguillar para comemorar o centenário do poeta.⁷

CONSTRUÇÃO

Um grito pula no ar como um foguete,
Vindo da paisagem de barro úmido, calça e andaimes hirtos.
O sol cai sobre as coisas como uma placa fervendo.
Um sorveteiro corta a rua.

E o vento brinca nos bigodes do construtor.

(In ANDRADE, 1988, p. 33)

CONSTRUÇÃO

Um grito pula no ar como foguete.
Vem da paisagem de barro úmido, calça e andaimes hirtos.
O sol cai sobre as coisas em placa fervendo.
O sorveteiro corta a rua.

E o vento brinca nos bigodes do construtor.

(ANDRADE, 2002, p. 8)

⁷ Levando-se em consideração as modificações encontradas nos poemas desta edição comemorativa, é importante compreender que quem preparou a edição pode ter usado poemas que já traziam essas modificações.

A partir da análise das duas versões, é possível perceber que Drummond manteve a indefinição do grito que o poeta faz referência, apesar de Mário de Andrade ter sugerido que ele escrevesse “O grito”. Contudo, todas as outras sugestões foram acatadas pelo poeta, que modificou o segundo verso escrevendo “Vem da”, o que aproxima a linguagem da oralidade, acatando a tendência da segunda geração dos modernistas, que pregava que a língua usada na literatura deveria ser a mais próxima da coloquial.

No terceiro verso, Drummond prefere modificá-lo usando a preposição “em”, em vez de apenas retirar o artigo indefinido. Por fim, ele especifica o sorveteiro, o que concede aos versos mais vivacidade. Além disso, as modificações conferem, ainda, mais leveza à leitura e à forma da composição. De fato, o uso de “uns” prejudica a fluidez do poema. Assim como o título, o poema foi construído por meio de outras mãos. Uma construção não pode ser feita sozinha, assim como o poema, o que comprova, mais uma vez, que o processo de escrita demanda labuta, ao contrário do que muitos pensam, já que inspiração é apenas ponto de partida para a escrita. A inspiração só leva à escrita se houver o processo constante de escrita e reescrita.

Júlio Castañon Guimarães também analisou o poema “Construção”. O pesquisador encontrou dez variações para o poema, algumas delas assemelhando-se às modificações propostas por Mário de Andrade. Quatro dessas variações encontram-se em um conjunto de seis poemas que estão disponíveis no Arquivo Carlos Drummond de Andrade, depositado no Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (GUIMARÃES, 2012). O poema está datiloscrito em uma folha, datado de 1924 e com a assinatura do poeta abreviada: “C.D.”. Guimarães confirma que o poema traz anotações e emendas que possuem a provável autoria de Mário de Andrade, conforme se verifica no livro *A lição do amigo* (1988).

A primeira delas diz respeito ao verso inicial, que apresenta a expressão “como um foguete” seguida de vírgula; o segundo verso foi escrito com o termo “vindo”; o terceiro foi elaborado com a expressão “coisas como uma placa”; e o quarto foi redigido com acréscimo, na margem esquerda, da letra “O”, e no verso com rasura permanece a expressão “Um sorveteiro” (*Ibidem*).

Em um manuscrito enviado a Mário de Andrade por Drummond, que hoje pertence ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), o primeiro verso de “Construção” está escrito da mesma forma, porém seguido de ponto final. No segundo verso, o escritor não separou com vírgula a expressão “úmido calça”. No terceiro,

o escritor escreveu “coisas como placa”. Já o quarto verso, Drummond escreve diferentemente da versão presente em *Poesia Completa* (2002): “Um sorveteiro risca a rua” (*Ibidem*).

As últimas variações observadas por Guimarães estão presentes na primeira edição de *Alguma poesia*, obra datada de 1930. Nessa edição, o primeiro verso foi escrito com a expressão “que nem foguete.”; o último, com a indefinição do sorveteiro, ficando, então, “Um sorveteiro”. Todas essas diferenças ao longo do processo de escrita comprovam que o poema é único dentro da obra e que o elenco de suas variantes contribui para compreender o percurso criativo do escritor. Drummond lapidou o poema “Construção” da mesma maneira como uma construção é feita. É possível inferir que, além de o poeta remeter às construções da época, já que Belo Horizonte passava pelo já mencionado processo de modernização, a própria elaboração do poema cumpre quase que um papel metalinguístico, uma vez que o título “Construção” torna-se bem aplicável ao seu processo de criação, tendo em vista que não é incoerente considerar o ato da escrita como construção, mas uma construção sempre inacabada, como propõem os teóricos da crítica genética. Louis Hay comenta sobre isso dizendo que: “[a] história do texto é descontínua e mutações da narrativa, da voz, do tempo, do tipo de discursos aí recortam praias – ou melhor, placas tectônicas, já que não estão no mesmo nível” (HAY, 2007, p. 244). Isso significa dizer que o texto é como um quebra cabeça, mas sem todas as peças, uma vez que compreender a mente do escritor é um misterioso labirinto.

Nem todas as peças estão disponíveis em datiloscritos, manuscritos, cartas etc. Mas não é isso que de fato importa. O fundamental no estudo genético é entender que o texto é sempre inacabado e fonte de diversas descobertas. Estudá-lo é, acima de tudo, um desafio constante em busca dos seus segredos. É justamente isso que se pretende ao adentrar no vasto mundo de Drummond, ou melhor, no vasto universo de escrita do poeta. Deseja-se apenas aproximar-se da sua vontade autoral, na tentativa de se compreender o porquê das alterações verificadas em seus poemas, sobretudo nos que são objetos deste estudo, e assim, mais uma vez, relacioná-los à escrita jornalística. Embora o poema “Construção” não denote nenhuma semelhança com os gêneros jornalísticos, a escrita sucinta e o fato cotidiano revelam uma aproximação com esse tipo de texto. No poema, Drummond mostra-se um bom observador, como deve ser um repórter em busca de uma pauta. Ademais, o poeta, sem se posicionar explicitamente, faz uma crítica contundente aos

rumos da cidade que passava pelo processo de modernização. Só um olhar sensível e observador seria capaz de captar do cotidiano cena tão simplória e cheia de significados.

O manuscrito do poema “Política”, enviado para Mário de Andrade, que aparece no livro *A lição do amigo* (1988), apresenta um tom mais jornalístico, tanto por tratar de um tema recorrente na mídia quanto por narrar poeticamente um fato político. Veja, a seguir, a versão do poema “Política” enviada para Mário:

POLÍTICA

Ele vivia isolado na sua casa;
seus amigos abandonaram-no
quando rompeu com o chefe político.
O jornal governista ridicularizava os seus versos,
os versos que ele sabia bons.
Sentia-se diminuído na sua glória,
enquanto crescia a dos seus rivais,
que apoiavam a Câmara em exercício.

Entrou a beber licores fortes,
e desleixou os seus versos.
Já não tinha discípulos.
Só os outros poetas eram imitados.

Uma ocasião em que não tinha dinheiro
para tomar o seu conhaque,
saiu a esmo pelas ruas mal frequentadas.
Parou na ponte sobre o rio moroso,
o rio que lá embaixo pouco se importava com ele,
e que no entanto o chamava
para misteriosas bodas.

E teve vontade de se atirar.
Não se atirou,
mas foi como se houvesse atirado o seu abandono.

E depois voltou para casa,
livre, sem correntes,
muito livre, infinitamente
livre, livre, livre.

(ANDRADE, 1988, p. 32)

Mário de Andrade (1988) recebe esse poema e o analisa, sugerindo que Drummond substitua as expressões “isolado na sua casa”, “seus amigos abandonaram-no” e “a dos seus rivais” por, respectivamente, “isolado em casa”, “amigos abandonaram-no” e “a dos rivais”. A análise genética deste poema permite identificar, além dessas propostas pelo amigo Mário, diversas outras alterações (GUIMARÃES, 2012). Muitas delas dizem

respeito à observação do amigo sobre a “abundância francesa de possessivos” (ANDRADE, 1988, p. 33). Outras, às expressões que poderiam ser mais reduzidas e coloquiais. Nota-se ainda a busca pela fluidez acelerada do poema, quando Drummond, além de substituir os pronomes possessivos, retira outros vocábulos e sinais de pontuação.

Vivia jogado em casa.
Os amigos o abandonaram
quando rompeu com o chefe político.
O jornal governista ridicularizava seus versos,
os versos que ele sabia bons.
Sentia-se diminuído na sua glória
enquanto crescia a dos rivais
que apoiavam a Câmara em exercício.

Entrou a tomar porres
violentos, diários.
E a desleixar os versos.
Se já não tinha discípulos.
Se só os outros poetas eram imitados.

Uma ocasião em que não tinha dinheiro
para tomar o seu conhaque
saiu à toa pelas ruas escuras.
Parou na ponte sobre o rio moroso,
o rio que lá embaixo pouco se importava com ele
e no entanto o chamava
para misteriosos carnavais.
E teve vontade de se atirar
(só vontade).

Depois voltou para casa
Livre, sem correntes
muito livre, infinitamente
livre livre livre que nem uma besta
que nem uma coisa.

(*apud* GUIMARÃES, 2012, p. 92-94).

Drummond modifica o primeiro verso, dando-lhe um caráter mais mórbido, substituindo “Ele vivia isolado na sua casa” por “Vivia jogado em casa”. Nesse verso, o poeta ainda retira o ponto e vírgula que o pausava, substituindo-lhe por um ponto final, que confere ao trecho um tom seco, brusco, mais coerente com a ideia de isolamento, de solidão. Guimarães identifica três versões para esse primeiro verso: “Vivia sozinho na casa”, “Ele vivia”, “Ele vivia isolado na sua casa;” e “Ele vivia isolado em sua casa.”.

Para o segundo verso, Guimarães identifica três variantes: de “seus amigos abandonaram-no” (com rasura) para “Os amigos abandonaram-no”; uma variação desse

verso para o terceiro, iniciando uma estrofe; e a palavra “político”, que é escrita sem acento. No quarto verso, Drummond faz uso do artigo definido “os” antes do pronome possessivo “seus”, o que era rejeitado pelo amigo Mário de Andrade. No sexto verso, Drummond infringe a norma gramatical e inicia a “frase” com a próclise: “Se sentia diminuído”; outra variante diz respeito à palavra “gloria”, escrita sem acento. No próximo verso, o poeta redige “dos seus rivaes”. Para o nono verso, são encontradas quatro versões: “Entrou a beber licores brabos./ Desleixou os versos./ Já”, “porres./ E”, “Entrou a beber licores fortes, / e desleixou os seus versos. / Já” e “Entrou a beber licores fortes / e desleixou os seus versos. / Já”. No décimo segundo, o vocábulo “discipulos” aparece sem acento. No décimo terceiro verso, quatro variações são constatadas: “Só os”, “si”, “Só” e “Só os outros poetas eram imitados / Uma”. No décimo quarto verso, apresenta a seguinte escrita “não tinha”, mas com o termo “di”, antes da palavra “tinha”, rasurado. No décimo quinto verso, quatro variações são encontradas: “pra comprar o seu cognac”, “pra beber a sua cerveja”, com os termos rasurados “compr” e “cer”, antepostos a “beber” e “cerveja”, respectivamente. No décimo sexto verso, “saiu a esmo pelas ruas mal frequentadas.”, “ruas mal frequentadas”, “sahiu a esmo pelas ruas mal frequentadas.” e “ruas suspeitas.”. No décimo sétimo verso, as variações são as seguintes: “ponte em cima do rio moroso”, “Parou na ponte encima o do rio moroso,” com a expressão “da ponte sobre” rasurada, antes de “o do rio moroso,” e “ponte em cima do rio”. Os termos “s’importava” e “elle,” são alterações verificadas no décimo oitavo verso. No décimo nono, é verificada apenas a seguinte alteração: “e que no entanto o chamava”. No vigésimo verso, as alterações são: “pra” e “para mysteriosas bodas.”. No vigésimo primeiro verso, há a identificação das seguintes variações: “atirar. // Não se atirou / mas foi como se tivesse atirado seu abandono. // E depois voltou pra’ casa”, “atirar.”, “atirar. // Não se atirou, / mas foi como se houvesse atirado o seu abandono. // E depois voltou para casa, / livre, sem correntes, / muito livre, infinitamente/ livre, livre, livre”⁸, encerrando o poema. A última variação desse verso é: “atirar // Não se atirou / mas foi como si tivesse atirado seu abandono. // E depois voltou pra casa”. No vigésimo segundo verso, somente a variante “(Só” é encontrada. No vigésimo terceiro verso, é encontrada a seguinte diferença: “E depois voltou pra casa”. No vigésimo quarto: “livre sem”, “correntes.”. Para o penúltimo verso, encontra-se a seguinte variação: “muito livre infinitamente / livre livre livre.”, finalizando

⁸ As duas barras perpendiculares à direita denotam mudança de estrofe.

o poema. E para o último verso do poema, as seguintes variações: “livre livre livre.”, concluindo o poema, e o vocábulo “bêsta” com acento (*Ibidem*).

A apresentação minuciosa das variações apresentadas no poema “Política” serve para compreender o quão intenso foi o processo de escrita e reescrita no ato de criação do poema. A partir dessas alterações, nota-se que não foi um trabalho fácil. Foi preciso trocar palavras, acentuações e mudar a ordem dos versos para se chegar à versão que se conhece hoje. Não que essa versão seja a melhor, a acabada, mas é uma versão que culmina com a lapidação da escrita.

É interessante notar que o poeta seguiu muitas das orientações do amigo Mário de Andrade, que em carta datada de 18 de fevereiro de 1925 diz: “procure evitar o mais possível os artigos tanto definidos como indefinidos. Não só porque evita galicismo e está mais dentro das línguas hispânicas como porque dá mais fluidez e força incisiva pra frase” (ANDRADE, 1988, p. 38-39). A justificativa de Mário apresenta-se coerente com a versão que se tem conhecimento do poema “Política”. Ele é incisivo e forte, assim como Mário diz serem os poemas que não apresentam artigos. Por exemplo, ao preferir escrever “E a desleixar os versos” a “e desleixou os seus versos”, o poema adquire um tom mais incisivo, conciso e forte. Além disso, o poeta opta pelos verbos no presente, o que concede mais vivacidade ao poema. Outro ponto de destaque diz respeito à busca pela valorização da linguagem nacional, como foi proposto no Manifesto Pau-Brasil, de Oswald de Andrade. Mário de Andrade, que fazia parte do grupo de vanguarda dos modernistas paulistas, como já foi mencionado neste estudo, influenciava o modernismo mineiro com essas sugestões.

A conclusão do poema foi um ponto bastante trabalhado pelo poeta, que em algumas versões tenta finalizá-lo sem a última estrofe presente na última versão. Mas Drummond conclui talvez da maneira mais esplêndida que ele encontrou, dando suavidade e vigor aos versos finais e concedendo ao poema uma profundidade quase que inexplicável e indescritível. É ainda interessante notar como os versos confundem-se ao teor poético. Ao falar que o poeta voltou para casa “livre, sem correntes/ muito livre, infinitamente/ livre livre livre que nem uma besta” é como se a mesma liberdade ocorresse com o processo de criação, que goza da liberdade para chegar à poesia. Escrever sem se preocupar com regras rígidas ou “engessadas” de pontuação é entender que o que se quer passar com isso é muito mais importante do que simplesmente obedecer a normas gramaticais. Dessa maneira, Drummond permite compreender a função e a profundidade do poema.

“Política” também é um poema que fala sobre o seu tempo. Datado de 1924, contextualiza um momento político conturbado para a época, narrando a individualidade de certo poeta que vive um estágio de isolamento e descrença para depois renascer livre das correntes que o aprisionavam. Nas cartas de Mário a Drummond, o poema não aparece dirigido a ninguém, mas depois foi dedicado a Mário Casassanta, que teve papel importante e renovador no cenário educacional do Brasil no início do século XX, por defender uma educação mais justa e para todos. Casassanta foi um dos mentores da Reforma Francisco Campos e defensor da criação da Escola do Aperfeiçoamento. O primeiro projeto teve como objetivo normatizar o ensino primário, a fim de modernizá-lo. O segundo objetivou propor um espaço para a formação de professores. Ele mesmo participou da Escola de Aperfeiçoamento.

Fica a indagação se o poema refere-se explicitamente a Mário Casassanta ou não. Como esse não é o foco desta pesquisa, a questão fica em aberto e à espera de uma investigação que possa respondê-la em outro momento.

Só não restam dúvidas sobre a intensidade do processo de criação e de que a crítica genética pode iluminar alguns de seus aspectos, evidenciando inclusive que, naquela época, talvez devido à imaturidade ou insegurança, o poeta necessitava submeter seus versos ao crivo de seu amigo Mário de Andrade.

Os dois poemas analisados servem de ilustração para compreender os mistérios que um texto esconde. Ler as cartas, ler as entrelinhas e as margens são procedimentos que permitem descobrir o que está encoberto pela poeira do tempo. Às vezes, apenas um sopro sobre esse pó é capaz de revelar coisas que os olhos embaçados não enxergam. Contudo, “é desconcertante constatar que nunca sabemos como se escreve” (HAY, 2007, p. 97). Ao afirmar isso, é coerente entender que a mente é quase uma “caixa preta”, com suas operações mentais. Nesse caso, a crítica genética busca

conhecer melhor um percurso que associa, em sequência, fenômenos muito complexos: representações mentais, formulações verbais, influxo nervoso, gesto do corpo e vigília do olhar. [...] Daí parte uma pesquisa, que tenta ir além do ato de escrever, em direção a uma criação que ele torna visível e durável. Figura da atividade humana, a escritura pode tomar seu lugar numa história e numa sociologia das civilizações. [...] O procedimento é muito simples em seu princípio: trata-se de compreender uma obra através de seu devir e não apenas por seu resultado (*Ibidem*, p. 98).

E é sem pressa que se deve ler o percurso de criação da poética drummondiana, compreendendo a expressão “sem pressa” como sendo um mote para analisar os poemas sem estar preso aos resultados. Aqui, o resultado está no percurso, está no processo. Esses aspectos também podem ser levados para a análise de outros textos, de outras obras. O texto jornalístico também possui esse percurso criativo, que começa com a captura das informações, passa pela seleção do gênero textual a ser utilizado e culmina com a tessitura do texto.

Uma vez iniciada a discussão sobre a relação entre literatura e jornalismo, o próximo assunto a ser debatido será o texto jornalístico em si e sua produção, isto é, as fundamentações teóricas que possibilitem compreender o processo de criação desse tipo específico de texto. Ao lidar com ele, a crítica genética encontraria um desafio maior ainda, tendo em vista que o texto escrito por um jornalista é muitas vezes descartado. Não se tem a preocupação de guardar os manuscritos ou os datiloscritos da apuração do fato, tampouco da escrita do texto. Isso se deve à concepção de que o texto de jornal só serve para o hoje. Assim como o fato é passageiro e só tem serventia quase que no ato do acontecimento, as informações rascunhadas pelo repórter também. Nem sempre o bloco de anotações do jornalista é um bem guardado para a memória cultural de um país. A preocupação no jornalismo é com o produto, com o resultado. A notícia é o que importa, e todo o trabalho do repórter deve culminar nesse estágio. Mas é claro que não se pode deixar de lembrar aqui do jornalista Euclides da Cunha, que como correspondente do *Estado de S. Paulo* escreveu uma série de reportagens sobre a Guerra de Canudos (1896-1897), o que culminou no livro reportagem *Os sertões*. Assim como Euclides da Cunha, outros jornalistas também escreveram livros que galgaram a mesma força que faz com que a literatura não seja efêmera como a notícia. Dois deles, como exemplo, são Truman Capote, autor de *A sangue frio* (1965) e Jonh Hersey, autor de *Hiroshima* (1946).

Há de se falar ainda das novas tecnologias que são utilizadas pelos jornalistas atualmente e que dificultam a memorização desses documentos, que muitas vezes ficam aprisionados em um *drive* de computador e não nos arquivos de um museu. Ainda assim, este trabalho tem como desafio entender como se dá o processo de criação de um texto jornalístico, a fim de que sirva como base para as discussões dos poemas “Nota social” e “Poema do jornal”, de *Alguma Poesia* (1930), e “Notícias”, de *A rosa do povo* (1945), uma vez que eles apresentam aspectos semelhantes às estruturas do texto jornalístico.

2.2 Da apuração à fabricação do texto jornalístico

Entender o texto jornalístico como um produto “fabricado” é coerente com a proposta de que o jornalismo se insere no contexto da indústria cultural. José Marques de Melo confirma essa acepção expondo que “[o] jornalismo configura-se contemporaneamente como uma atividade singular da indústria cultural, assumindo a feição de um processo contínuo, transparente e veloz, determinado pela atualidade” (MELO, 1991, p. 21).

Assim, faz-se necessário entender que o conceito de indústria cultural consiste no entendimento da arte como mercadoria, dotada de valor. Relacionando esse conceito à comunicação de massa, pode-se compreender que os veículos como o rádio, a televisão, as revistas e os jornais são produtos da indústria cultural, já que, por sua vez, produzem informação e outras formas de interação com o público que privilegiam o lucro. Com isso, o sujeito tem sua individualidade substituída por uma pseudoindividualidade, uma identidade humana ligada à sociedade, ou seja, percebe-se nesse processo uma estratégia de manipulação do sujeito pela indústria cultural. Entretanto, apesar da estreita relação com a indústria cultural, o jornalismo tem a função de “fornecer aos cidadãos as informações de que necessitam para serem livres e se autogovernar[em]” (KOVACH; ROSENTIEL, 2004, p. 31). Parece contraditório, mas, de fato, o jornalismo deve cumprir essa função, haja vista que esse ofício só possui sentido se for levado em consideração a sua função social e a busca pela democratização da informação. Kovach; Rosentiel acrescentam afirmando que

[a] imprensa nos ajuda a definir nossas comunidades, nos ajuda a criar uma linguagem e conhecimentos comuns com base na realidade. O jornalismo também ajuda a identificar os objetivos da comunidade, seus heróis e vilões. [...] É difícil, olhando retrospectivamente, até mesmo separar o conceito de jornalismo do conceito de criação de uma comunidade e mais tarde da democracia. (*Ibidem*).

Dessa forma, o jornalismo se dá por meio de diversos elementos que o constituem e o caracterizam. Entre eles, a atualidade, a periodicidade, a universalidade e a difusão coletiva através de diversos meios ou canais configuram importantes aspectos para que o jornalismo tenha relevância e se faça presente no dia a dia (MELO, 1991). Por isso, uma definição pronta e fechada da palavra jornalismo provavelmente limitaria toda a amplitude desse vocábulo.

Mas muitos foram os autores que tentaram definir essa ciência de cunho social, que lida com notícias, fatos e pessoas. Sobre essa temática, o jornalista Clóvis Rossi elaborou um conceito extremamente romântico, mas não menos condizente com o que deve ser o fazer jornalístico:

Jornalismo, independentemente de qualquer definição acadêmica, é uma fascinante batalha pela conquista das mentes e corações de seus alvos: leitores, telespectadores ou ouvintes. Uma batalha geralmente sutil e que usa uma arma de aparência extremamente inofensiva: a palavra, acrescida, no caso de televisão, de imagens. Mas uma batalha nem por isso menos importante do ponto de vista político e social, o que justifica e explica as imensas verbas canalizadas por governos, partidos, empresários e entidades diversas para o que se convencionou chamar veículos de comunicação de massa. (ROSSI, 2006, p. 7).

O escritor colombiano, Gabriel García Márquez também elaborou um conceito poético do termo jornalismo.

Pois o jornalismo é uma paixão insaciável. Ninguém que não a tenha sofrido pode imaginar essa servidão que se alimenta dos imprevistos da vida. Ninguém que não a tenha vivido pode conceber, sequer, o que é essa palpitação sobrenatural da notícia. Ninguém que não tenha nascido para isso e esteja disposto a viver só para isso poderá persistir num ofício tão incompreensível e voraz, cuja obra se acaba depois de cada notícia como se fora para sempre, mas que não permite um instante de paz enquanto não se recomeça com mais ardor do que nunca no minuto seguinte. (MÁRQUEZ *apud* NOBLAT, 2002, p. 9).

A notícia de que fala Márquez é a matéria-prima do jornalismo. É a informação que responde, logo no seu início (*lead*), algumas perguntas que esclarecem o fato, a saber: o quê?, quem?, quando?, onde?, como? e por quê?. O jornalista colhe dados, os investiga e passa para o público a informação do modo mais preciso possível, fato que é mencionado pela Federação Nacional dos Jornalistas (Fenaj), especificamente no artigo primeiro do capítulo do Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros: “O Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros tem como base o direito fundamental do cidadão à informação, que abrange o direito de informar, de ser informado e de ter acesso à informação” (FENAJ, 2007, p. 3).

Nesse contexto, cabe apresentar o conceito de jornalismo engajado, que pode ser relacionado, posteriormente, à definição de literatura engajada. O jornalismo engajado pode também ser chamado de jornalismo de causas, pois as causas estão ligadas à ética e a uma visão crítica do mundo. Busca a democratização da informação, porque acredita que só assim uma nova concepção social será formada, norteadas pelo pleno conhecimento dos

fatos e pela consciência crítica da população diante deles. O surgimento dessa nova ramificação do jornalismo está ligado ao jornalismo cívico.

O jornalismo cívico surgiu em meados da década de 1990 e teve sua origem durante a crise de vendas de periódicos nos Estados Unidos. Pesquisas apontaram que jornais e revistas haviam perdido a credibilidade, e, a partir daí, os donos dos veículos de comunicação decidiram ouvir a opinião das pessoas, com o intuito de compreendê-las e também seus anseios.

Desde então, ficou comprovada a necessidade de aproximação do jornalismo com a comunidade, uma vez que a atividade jornalística não é obra exclusiva dos profissionais da área, como se observa na reflexão do texto a seguir:

Jornalismo não é obra exclusiva de jornalistas. Tanto quanto nós, os leitores são também responsáveis pelo bom ou mau jornalismo que fazemos. Porque eles têm o poder, e todo o poder. Podem comprar um jornal se quiserem. E se quiserem, podem deixar de comprá-lo. (NOBLAT, 2002, p. 21).

A partir desse movimento americano, disseminaram-se, em diversas partes do mundo, conceitos que deram forma ao chamado “jornalismo engajado” ou “de causas”. Essa ramificação do jornalismo tem a tarefa de auxiliar o cidadão na tomada de decisões. O jornalismo engajado liga os meios de comunicação aos problemas do povo, de modo a incentivar as pessoas na realização de ações que podem solucionar esses problemas. Essa ramificação do jornalismo é norteada pelo pressuposto de que quando algo vai mal na sociedade e nos valores dela, isso será refletido no jornalismo. Esse movimento engajado parte da ideia de que o jornalista, como cidadão, tem obrigação de participar ativamente das aflições da sociedade, de forma a ajudar a saná-las ou pelo menos ousar algo que possa servir como paliativo à sua solução. E participar ativamente é ter papel político e ideológico nesse cenário, uma vez que política e ideologia são inerentes à produção jornalística.

Realmente, política e ideologia estão presentes na organização de todo noticiário, que não é “neutro” ou “objetivo”. O jornal, ao contrário do que apregoa a teoria da objetividade jornalística, engaja-se na divulgação de uma concepção de mundo. Ele não é um “espelho do mundo”, mas um aparelho produtor de interpretações do mundo. (MAGNOLI, 1996, p. 16).

Um dos fundadores desse “jornalismo novo” foi o jornalista norte-americano Davis Merrit, que na introdução de seu livro *Public Journalism and Public Life* (1995) deixou

claro que “existem dois pressupostos fundamentais: ‘a vida pública não vai bem e o jornalismo enquanto profissão está em dificuldade’” (MERRIT *apud* TRAQUINA; MESQUITA, 2003, p. 10). Merrit, nessa época, era responsável pela direção do jornal *Wichita Eagle* e lançou o projeto denominado Voter Project, que abrangia diferentes veículos de comunicação (uma estação de rádio e uma emissora de televisão) para colocar em prática o jornalismo público. A ideia era provocar uma discussão mais pertinente sobre os assuntos interessantes para o cidadão local. Dois anos depois, um novo projeto foi elaborado pelo jornal coordenado por Davis. O People Project: Solving it Ourselves foi criado com a intenção de estimular a população a resolver os problemas que enfrentava.

O também defensor do jornalismo engajado Jay Rosen avigorou a ideia dizendo que “o Jornalismo pode e deve ter um papel no reforço da cidadania, melhorando o debate público e revendo a vida pública” (ROSEN *apud* TRAQUINA; MESQUITA, 2003, p. 10).

O jornalista Adelino Gomes faz uma citação que em muito apresenta a essência do jornalismo de causas. Para ele, o jornalismo engajado deve defender, por meio de notícias e reportagens, causas sociais, políticas, entre outras.

Podemos acompanhar um processo e denunciar uma situação, por exemplo, de carácter político (pensemos em Timor-Leste ou na repressão de uma minoria qualquer por um Estado organizado); Dito de outra forma: só há jornalismo se houver independência. O que significa que o jornalista/jornal não pode subordinar-se a outra agenda que não seja a sua própria. Um jornalista ou um meio de comunicação que por hipótese evitasse notícias verdadeiras que eventualmente desagradassem ou fossem desfavoráveis, pelo seu conteúdo objectivo, a uma determinada entidade ou causa estaria a violar as regras básicas da profissão. (ADELINO *apud* FERNANDES, 2007, p. 36).

O jornalismo de causas tem que ser porta-voz dos fracos e dos oprimidos e deve ser baseado não somente nos fatos, mas, sobretudo, em uma visão indignada, antes de tudo crítica, acerca dos acontecimentos. Por isso, o jornalismo engajado precisa ser independente, sem amarras vinculando-o a empresas e entidades que possam impedi-lo de denunciar as mazelas dos menos favorecidos e de cumprir o papel social, tarefa esta que justifica a sua criação.

Sandra Fernandes defende ainda que o jornalismo de causas não tem a mera função de informar. Ele tem que educar seu público.

Longe vão os tempos em que as funções de um jornalista se limitavam às de transmitir informação concisa aos seus leitores, de uma forma objectiva e

imparcial. Esses jornalistas antiquados dos velhos tempos, que primavam pela idoneidade e pelo rigor jornalístico, estão hoje completamente “demodés”. Nos tempos que correm, um bom jornalista é um jornalista de causas. É aquele, não que informa, mas sim que educa os seus leitores. Aquele que molda convenientemente o pensamento dos leitores. Aquele que manipula as opiniões dos leitores para que estes nunca emitam opiniões moralmente incorrectas. O jornalista moderno é pois um educador das massas. Só o coração é que pode transformar o mundo e bater-se por causas... e essa é também uma tarefa do jornalismo na sua mais nobre dimensão social. Assim, onde há causas pode haver jornalismo e há jornalismo desde que o jornalista não perca a noção das coisas: não deixe de ver, de ouvir, de escutar, de observar, de medir, de julgar, de escolher... de ajuizar... e as causas não impedem isso: exigem-no. (FERNANDES, 2007, p. 36-37).

O jornalismo engajado defende a capacidade do jornalista de se colocar no lugar do povo, de agir na sua atividade levando em consideração os anseios de toda população. Nessa ramificação do jornalismo, é necessário que o profissional da área jamais perca a capacidade de indignar-se e de lutar pelo bem da coletividade. No engajamento, a resistência e a vontade de mostrar o que deve mudar na sociedade são bem mais importantes que a imparcialidade, uma vez que no jornalismo de causas, revelar o lado que se está defendendo não faz mal algum, demonstra comprometimento e não manipulação.

Dentro da ideia de jornalismo engajado, defende-se que o jornalista deve auxiliar as pessoas na formação de uma opinião sobre determinado assunto, pois não seria correto os meios de comunicação se eximirem, deixando a cargo da sociedade formar uma concepção sobre certo assunto sem pleno conhecimento dos fatos.

No livro *A regra do jogo*, Cláudio Abramo expressa seu juízo sobre o fazer jornalístico e destaca que é função do jornalista ir até o fim de um assunto, dando ao seu público instrumentos necessários para que uma opinião seja formada.

Existem jornalistas e matérias jornalísticas de diversos níveis. É possível fazer um grande jornal apenas relatando os fatos, mas acredito que um jornal assim não é capaz de cumprir seu papel, já que não vai até o fim das coisas e deixa ao leitor a incumbência de julgar por si só. (ABRAMO, 1988, p. 114).

Para o jornalismo engajado são indissociáveis a prática da profissão e o bem comum, uma vez que o jornalista deve trabalhar com o que é de interesse público e, principalmente, com o que pode acarretar melhorias na sociedade. A Fenaj coloca, no artigo 6º, parágrafo 11º do capítulo II do Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros, sobre a conduta do profissional de jornalismo: “defender os direitos do cidadão, contribuindo para a promoção

das garantias individuais e coletivas, em especial as das crianças, dos adolescentes, das mulheres, dos idosos, dos negros e das minorias”.

Falar de jornalismo engajado é remeter à discussão sobre a literatura engajada. Mas é pertinente entender que esta se dá através dos pressupostos de Jean-Paul Sartre presentes no livro *O que é literatura*, publicado pela primeira vez em 1948. Para Sartre, a literatura engajada só ocorre através da consciência lúcida do escritor de que ele pertence ao mundo, levando-o à intenção, também consciente, de modificar o mundo. Por isso, ele diz:

Um escritor é engajado quando trata de tomar a mais lúcida e integral consciência de ter embarcado, isto é, quando faz o engajamento passar, para si e para os outros, da espontaneidade imediata ao plano refletido. O escritor é mediador por excelência, e o seu engajamento é a mediação. Mas, se é verdade que se deve pedir contas à sua obra a partir da sua condição, é preciso lembrar ainda que a sua condição não é apenas a de um homem em geral, mas também, precisamente, a de um escritor. (SARTRE, 1993, p. 61-62).

A partir do fragmento apresentado, é possível considerar que muitos dos escritos de Carlos Drummond de Andrade apresentam engajamento. Por exemplo:

(...) o sentimento do mundo – no livro que leva por título essa expressão – é objetivo e material, visceralmente político. O sentimento do mundo passa a estar na imanência do corpo solitário e rebelde do poeta (“Tenho apenas duas mãos”), na premência da vida presente e da solidariedade entre os homens (v. o poema “Mãos dadas”), na urgência da luta de classes (“Para onde vai o operário: Teria vergonha de chamá-lo meu irmão.”), na violência da guerra contra Hitler (“O triste mundo fascista se decompõe ao contato de seus dedos”), na iminência da revolução socioeconômica (“– Ó vida futura! nós te criaremos.”) e na ardência da utopia socialista (“Aurora,/ entretanto eu te diviso, ainda tímida,/ inexperiente das luzes que vais acender/ e dos bens que repartirás com todos os homens.”). (SANTIAGO, 2000, p. 7).

Gilda Salem Szklo, em *As flores do mal nos jardins de Itabira: Baudelaire e Drummond* (1995), discorre sobre esse assunto, o que nos leva a compreender melhor o conceito de engajamento em Drummond. Para a estudiosa, não há dúvidas sobre o cunho social da poesia drummondiana, já que “sua poesia tem um conteúdo marcadamente social, e sua postura, cautelosa diante de posições políticas, parece ter sido sempre uma maneira de salvaguarda-se das doutrinações” (SZKLO, 1995, p 83). Isso significa que, pelo fato de ter que se submeter a certos padrões, Drummond utilizava muito mais a poesia para revelar o sentido social dos seus escritos. Poesia que poderia ser encontrada tanto nas suas crônicas quanto nos poemas. O interessante é que, mesmo tentando salvaguarda-se, ele adere, em 1945, ao comunismo, a convite de Luís Carlos Prestes (SZKLO, 1995). Embora,

tendo como base os pressupostos de Sartre, Drummond não seja por excelência um escritor engajado, atribui-se ao autor mineiro, sim, uma postura comprometida, ao poetizar temas sociais sem ceder a sentimentalismo. Drummond tem a consciência lúcida de que ele pertence ao mundo, o que o leva, também de forma consciente, a modificar o mundo por meio da sua poética. A observação de Szklo ajuda-nos a confirmar o seu engajamento:

Drummond é chamado o “poeta maior”, o das dores dos indivíduos e do mundo. Seus escritos, sobretudo dos anos 40, mostram-se, abertamente, engajados na ação política revolucionária. Embora não seja um poeta romântico, seus versos abrem para possibilidade de intervenção do sujeito poético na história, alterando o rumo da catástrofe, ou seja, o holocausto nazista, de que o poema “Carta a Stalingrado”, em *A rosa do povo*, é um exemplo significativo de otimismo diante da tragédia do mundo convertido em “cadáveres”. (SZKLO, 1995, p 83-84).

Assim, compreendemos que a poesia pode ser engajada, embora Sartre não a considere, alegando sua ausência de comunicação. A justificativa não é coerente com os estudos literários, já que a natureza da poesia é, sim, a comunicação. Contudo, através de uma linguagem que nasce do subjetivo. Trata-se de uma comunicação profunda, complexa, que para ser estabelecida necessita de uma maior cooperação entre leitor e poeta para desvendar algumas de suas facetas.

Apesar das correntes contrárias e que colocam em xeque o engajamento da poesia e de Drummond, é possível situar sua poética dentro de aspectos engajados, aproximando-a cada vez mais do exercício jornalístico, o qual, também, pode apresentar, em diversos momentos, aspectos engajados, inclusive nas crônicas, que decorrem, como já foi visto, da soma entre jornalismo e literatura. Por exemplo, na crônica “Amigos do Verde”, do livro *Crônicas – 1930-1934*, Drummond faz uso de um tom irônico para criticar o corte das árvores da Avenida Afonso Pena, na região central de Belo Horizonte: “Amigos do verde, porque lamentais a perda de folhagem verificada em uma artéria da cidade, quando há tanto verde por aí, nesses campos afora, e tão mal aproveitado?... Deixem a Prefeitura realizar, com sossego, a poda indispensável”. (ANDRADE, 1984, p. 78).

O cronista deixa implícita a crítica de que o poder público deveria fazer a poda de outros lugares, onde o verde está mal aproveitado. A ironia é ainda mais latente quando o escrito diz para a população deixar a prefeitura realizar o indispensável serviço com sossego. Interferir nos assuntos públicos é mostrar o compromisso com os temas sociais. O trecho ilustra “a preocupação com a perda dos grandes valores da humanidade, com a

deterioração do humanismo tradicional, oriundo do século das Luzes e da diversidade de ideologia romântica do século XIX” (SZKLO, 1995, p. 61). Ora essa perda se dá por causa da fusão entre homem e máquina, que destrói o ser humano, tornando-o alienado e estagnado, ora a perda é física, concreta, como ocorre com a destruição da natureza para dar lugar à modernização. Essa consciência lúcida do escritor é o que torna seus escritos engajados. Além disso, o fragmento da crônica mostra que é dos fatos da rua, do cotidiano que Drummond se apropria para produzir seus textos. E quando se fala da rua, do cotidiano, o jornalismo ocupa seu espaço.

Dessa forma, compreender o funcionamento do jornal torna-se relevante para entender também o processo de produção das notícias⁹ e de outros gêneros jornalísticos. Entre estes, destacam-se a própria notícia e a nota, a reportagem, a entrevista, o artigo, o editorial, a crônica, a charge e a carta de leitores.¹⁰ Eles são produzidos a partir de quatro objetivos fundamentais, denominados por Mário Erbolato (2002) como categorias jornalísticas. São eles: informativo, interpretativo, opinativo e diversional.¹¹

Conforme Roberto Seabra, a redação jornalística, tida pelo espaço físico onde os jornalistas trabalham, não é o local onde acontecem as notícias. Ele afirma que a notícia acontece na rua, enquanto que na redação¹² as informações apuradas são organizadas e transformadas em produto jornalístico. Para isso, é importante compreender que

a notícia nasce de uma pauta, passa pelas mãos do repórter e/ou redator e chega ao editor. A ele cabe decidir se a notícia será ou não aproveitada. Essa decisão em geral obedece “a critérios técnicos” (não perguntem quais, pois cada veículo tem os seus). Se o editor decidir que tal notícia será aproveitada, ela receberá um tratamento de praxe para ficar no formato do veículo. Isso inclui cortes ou inclusão de informações, acabamentos estilísticos no texto e acréscimo de chamadas e títulos que realcem a notícia. (SEABRA, 2002, p. 110).

⁹ Existem diversos conceitos para o vocábulo “notícia”, mas nesta dissertação o trataremos como uma estrutura textual de cunho jornalístico que obedece ao padrão de escrita da pirâmide invertida (conf. definição na p. 74), e não da ordem cronológica dos fatos.

¹⁰ Nesta pesquisa, o foco será apenas nos gêneros notícia e nota.

¹¹ Para José Marques de Melo (2010), as categorias propostas por Erbolato são, na verdade, o que ele denomina de gêneros jornalísticos. Entretanto, para compreensão da análise desenvolvida nesta dissertação, seguiremos o conceito de Erbolato sobre o estudo dos gêneros jornalísticos, que segue a classificação da Universidade de Navarra, na Espanha.

¹² Consideraremos neste trabalho a produção da notícia para jornal impresso, pois Carlos Drummond de Andrade está estreitamente ligado a ele e porque “[a]o conhecermos a rotina de uma redação de jornal, fica mais fácil entender a lógica da comunicação jornalística, seja de outro veículo impresso, seja de uma emissora de rádio ou de televisão” (SEABRA, 2002, p. 31).

Com o texto drummondiano, de certa forma, não é diferente. Sua poesia nasce da rua, como destaca Szklo: “A poesia das ruas, na sua dimensão humana e feminina, está nos poemas e crônicas de Drummond” (SZKLO, 1995, p. 58). Dessa forma, assim como o repórter, o poeta também precisa estar na rua para buscar conteúdo para seus escritos. Por isso, o poeta sempre costumava andar a pé e tinha prazer nisso (*Ibidem*).

Retomando o processo jornalístico, a primeira etapa da produção da notícia é a pauta, que consiste em um roteiro com o máximo de informações para orientar o repórter. Nessa etapa, entra em cena outro termo importante na produção da notícia. Trata-se da apuração, processo em que o jornalista busca, confirma e corrige informações. Após todas as informações “colhidas”, o repórter passa a redigir a notícia. Esse gênero do jornalismo informativo caracteriza-se por ser “uma informação atual, verdadeira, carregada de interesse humano e capaz de despertar a atenção e a curiosidade de grande número de pessoas” (AMARAL, 1982, p. 60). Esse conceito de notícia remete-nos a compreender o valor dos fatores interesse, importância e atualidade na transformação de um fato em notícia. Transformação que se dá por meio de processos de escrita e reescrita até se chegar ao mais perfeito produto jornalístico. Enquanto na crítica genética, o importante é o processo, na teoria jornalística, o importante é o produto final, ou seja, a notícia. Mas outro conceito leva-nos a aproximar esse gênero da crítica genética ao entendermos que

[a] notícia é a informação transformada em mercadoria com todos os seus apelos estéticos, emocionais e sensacionais; para isso a informação sofre um tratamento que a adapta às normas mercadológicas de generalização, padronização, simplificação e negação do subjetivismo. Além do mais, ela é um meio de manipulação ideológica de grupos de poder social e uma forma de poder político. (MARCONDES FILHO, 1986, p. 13).

Essa abordagem possibilita refletir sobre a construção da notícia, sobre o seu planejamento e sua organização. Assim como em qualquer texto, na notícia a escrita também passa por tratamentos coerentes com sua proposta, que é a de, sobretudo, informar através de uma linguagem clara, objetiva e a mais imparcial possível, isso porque, como o trecho aponta, ela é, sim, um meio de manipulação e uma forma de poder. Por isso, a ideia de sua neutralidade é descartada. O que ocorre é uma manipulação velada através da linguagem, que transparece ser objetiva e imparcial, mas que, na verdade, é inerentemente ideológica.

Todavia, para manter a aparência de neutralidade ou, pelo menos, aproximar-se dela, a notícia se estrutura em padrões pré-estabelecidos. Uma delas, e talvez a mais importante, é a pirâmide invertida, que consiste na seguinte estrutura: os fatos mais importantes no primeiro parágrafo, dando origem ao *lead* (ou lide); os fatos ainda ligados ao *lead* em seguida; pormenores interessantes e detalhes dispensáveis no corpo do texto (ERBOLATO, 2001).

Há notícias que não apresentam todas as respostas às perguntas do *lead*, mas, mesmo assim, o objetivo é dar prioridade, de fato, às informações mais relevantes.

A notícia a seguir confirma essas ideias:

CRIADOR DO MIOJO E DA NISSIN MORRE NO JAPÃO AOS 96 ANOS

O inventor do macarrão instantâneo e fundador da Nissin Food Products, que produz o Miojo no Brasil, morreu na última sexta-feira no Japão aos 96 anos, após sofrer um ataque cardíaco.

Momofuku Ando teve a ideia de criar o macarrão instantâneo após a 2ª Guerra Mundial, ao perceber que as pessoas passavam horas na fila para comprar alimentos no mercado negro, devido ao racionamento.

Ele fundou a Nissin e criou o *chiken ramen*, um macarrão instantâneo que se tornou bastante popular no Japão em 1958.

Ando também inventou, em 1971, o *cup noodle*, um outro tipo de macarrão instantâneo em que água quente é despejada dentro do copo de plástico da embalagem e amolece antes de ser comido.

Devido aos preços baixos e ao fácil preparo, o *cup noodle* fez tanto sucesso que passou a ser vendido ao redor do mundo.

Ando permaneceu bastante ativo mesmo na velhice. No ano passado, ele apareceu na televisão para promover uma versão do *cup noodle* desenvolvido para alimentar os astronautas do ônibus espacial American Discovery.

Costumava também fazer aparições públicas frequentes, quando aproveitava para devorar os pratos que ele mesmo criou.

Ando nasceu em Taiwan em 1910 quando o país vivia sob ocupação japonesa. Já jovem, ele se mudou para o Japão e dirigiu várias empresas antes de se tornar o inventor de uma das mais populares comidas do mundo (FOLHA ON-LINE, 2007).

Na notícia apresentada é possível identificar os elementos “quem?”, “o quê?”, “quando?”, “onde?” e “como?” a partir, respectivamente, dos seguintes trechos: “O inventor do macarrão instantâneo e fundador da Nissin Food Products”, “morreu”, “na última sexta-feira”, “no Japão” e “após sofrer um ataque cardíaco”. Não se faz presente a resposta do elemento “por quê?”, tendo em vista a não relevância dessa informação para a notícia, ou seja, é desnecessário explicar o porquê de uma morte, ainda mais se tratando de um senhor de 96 anos. O *lead* fornece as informações mais importantes, e o corpo da notícia, as informações mais detalhistas, que poderiam ser, inclusive, banidas da notícia,

tendo em vista o principal objetivo, que é informar sobre a morte do inventor do macarrão instantâneo. Se o jornalista tivesse escrito colocando primeiro as suas informações pessoais, como, por exemplo, o lugar onde nasceu e sua carreira profissional, o texto iria contra as normas jornalísticas de produção da notícia. Percebe-se, então, que se faz necessário um trabalho mental para que o jornalista selecione as informações mais relevantes.

A nota jornalística já se caracteriza por um relato breve do fato jornalístico, sendo considerada uma notícia breve. Andrade; Medeiros (2001, p. 110) dizem que a nota é uma “notícia que se caracteriza pela brevidade do texto” ou uma “pequena notícia que se destina à informação rápida”. É bastante comum em rádios e TVs, mas em impressos e na internet as notas também são encontradas, como se observa a seguir:

PARÓQUIA DE MALHADA DE PEDRAS DIVULGA PROGRAMAÇÃO DE FESTA DE NOSSA SENHORA APARECIDA

A Paróquia Bom Jesus de Malhada de Pedras divulgou nesta quinta-feira, 30, a programação da Festa de Nossa Senhora Aparecida. Os festejos em honra a Padroeira do Brasil acontecem de 9 a 12 de outubro na Igreja matriz da cidade, com Celebrações Eucarísticas, sempre às 19h. Após as Missas, estão programadas barraquinhas com comidas típicas e música ao vivo. No dia dedicado à Santa, 12 de outubro, será realizada uma alvorada festiva com a participação da Banda Fanfarras de Malhada de Pedras. À noite, uma procissão, com concentração em frente ao Centro de Saúde, levará os fiéis à Igreja Matriz para a missa festiva e o encerramento dos festejos. (FERREIRA, 2010).

É possível perceber todos os elementos do *lead* no gênero apresentado. Contudo, não se trata de uma notícia, já que é bastante curta e não contém falas das fontes. Há de se destacar ainda as notas sociais, comumente publicadas em colunas sociais, que se caracterizam por espaços no veículo de comunicação impresso que se destinam a realizar a projeção social das pessoas que são personagens dessa coluna. As colunas, no jornalismo, significam blocos de texto em colunas, que, geralmente, apresentam notas especializadas, ou seja, informações especializadas em política, economia e, inclusive, em pessoas que gozam de certo prestígio no meio social. Erbolato explica como se dá essa cobertura jornalística e o compromisso do repórter com esse gênero:

Como cobertura de rotina há os acontecimentos referentes aos órgãos assistenciais, bailes, reuniões, festas, clubes de serviço e empresas comerciais e industriais. [...] Seria recomendável que somente tivessem valor jornalístico as pessoas que realmente possuíssem merecimento, por suas qualidades ou iniciativas, evitando-se, assim, o surgimento constante nas colunas, como

prodígios e revelações, de indivíduos sem muito valor, mas que se deu ao trabalho de incensar o jornalista. (ERBOLATO, 1981, p. 38).

A partir do segmento apresentado, é possível entender o cunho, também jornalístico, das notas sociais e sua importância para a sociedade. Contudo, não é esse o ideal de notas que se observa no noticiário cotidiano. Talvez, é essa a crítica que Drummond faz ao compor o poema “Nota social”, objeto de estudo desta pesquisa, o qual será analisado no próximo capítulo.

Diante do exposto até aqui, já é possível analisar e tentar percorrer o processo de criação dos poemas “Nota Social” e “Poema do Jornal”, de *Alguma Poesia*, e “Notícias” de *A rosa do povo*, tendo como ponto de partida a crítica genética e, também, a relação desses poemas com a estrutura dos gêneros notícia e nota. A proposta não é, simplesmente, confirmar se o texto possui ou não aspectos que se assemelham ao texto jornalístico, mas, sobretudo, pesquisar a trajetória criativa do escritor Carlos Drummond de Andrade por meio do que foi deixado em seus manuscritos, datiloscritos, correspondências, bem como em diversas edições de suas obras e em outras ferramentas que poderão ajudar neste caminho de pesquisa. Não importa a chegada, o percurso é o objetivo.

Capítulo 3

DRUMMOND E SEUS VERSOS TRANSVESTIDOS DE NOTÍCIA

3.1 O poeta melancólico e o jornalista revolucionário

Estudar o poema “Nota social” faz-nos voltar a uma época em que o espaço e o tempo sofriam a interferência dos emergentes elementos da modernidade. Quem também não passou imune a essas transformações foi o ser humano, que sofria, inclusive no sentido literal do termo, as intervenções das mudanças tanto no âmbito literário quanto político, econômico, cultural e social. Um dos elementos que contribuiu para fomentar ainda mais a propagação do espírito moderno e, conseqüentemente, também de uma sociedade mais moderna foi a imprensa. Por isso, retomar os gêneros jornalísticos já destacados neste estudo colabora mais uma vez para se compreender o processo de construção dos poemas “Nota social” e “Poema do jornal”, de *Alguma poesia*, e “Notícias” de *A rosa do povo*, bem como a relações deles com o período em questão.

Ao compreender que nota é uma breve notícia, é possível entender o porquê do poema de Drummond ser intitulado “Nota social”, já que faz um relato breve da chegada de determinado poeta na estação. O poeta é alguém importante, daí ser personagem dessa notícia, uma vez que um dos critérios de noticiabilidade, proposto por Thaís de Mendonça Jorge, é a notoriedade, em que se englobam “VIPs, pessoas famosas, autoridades, intelectuais, a elite e a inteligência do país” (JORGE, 2006, p. 10). Assim é a visão atribuída ao poeta do poema. Já o termo “social” remete-nos às colunas sociais dos periódicos em que muitos dos poemas de Drummond foram publicados (GUIMARÃES, 2012).

Além do título, que se refere ao âmbito jornalístico, e do critério de noticiabilidade, o poema apresenta um dos elementos fundamentais que fazem do fato uma notícia. Trata-se do *lead*, entendido como “o primeiro parágrafo da notícia em jornalismo impresso”, que deve responder, como já se viu, às perguntas: “o quê?”, “quem?”, “quando?”, “onde?”, “como?”, e “por quê?”. No poema, alguns desses elementos também aparecem, especificamente o “o quê?”, “quem?” e “onde?”. O poeta é o “quem” da nota, o “o quê” pode ser compreendido por meio dos versos: “O poeta chega na estação./O poeta desembarca”. Nesse mesmo verso, retira-se o “onde”, ou seja, “na estação” (LAGE, 2002, p. 26). A partir dessa análise, ratifica-se o uso de estruturas jornalísticas para a composição do poema. E enquanto Drummond faz isso, ele expõe o espírito moderno da época e nos permite visualizar através de seus versos o contexto histórico e social em que a sociedade se encontrava, como se percebe nos versos: “Bandeiras/ abrem alas./ Bandas de música.

Foguetes./ Discursos. Povo de chapéu de palha./ Máquinas fotográficas assestadas. Automóveis imóveis. Bravos...” (ANDRADE, 2011). O trecho do poema apresenta-se como uma fotografia. Uma fotografia em versos. Diante de tanta modernidade, Drummond denuncia problemas decorrentes das transformações: “Numa árvore do passeio público/(melhoramento da atual administração)/ árvore gorda, prisioneira/ de anúncios coloridos,/árvore banal, árvore que ninguém vê/ canta uma cigarra./ Canta uma cigarra que ninguém ouve um hino que ninguém aplaude./ Canta, no sol danado.” (*Ibidem*). O segmento apresentado revela, como propõe Roberto Said (2005), um recorte histórico e político, haja vista que “a experiência política aparece recorrentemente encenada em sua obra literária, na qual encontramos uma série de referências manifestas ou latentes aos debates, personagens, eventos e desventuras da história política do país” (SAID, p. 23). “Nota social” nada mais é do que um retrato da experiência política de Drummond, da qual ele se vale para, a seu modo, criticar os novos rumos da sociedade da época. Faustino *apud* Dias confirma essa concepção: “A poesia de Drummond é documento crítico de um país e de uma época” (*Ibidem*). Diante de todo esse cenário moderno, Drummond descreve: “O poeta entra no elevador/ o poeta sobe/ o poeta fecha-se no quarto./ O poeta está melancólico”. Tal descrição relaciona-se com o receio diante do novo, da multidão, enfim, do moderno. Viviane Madureira Zica Vasconcellos faz um comentário em sua tese, afirmando:

A pressuposição de que essa tonalidade inscrita na poesia de Drummond formula-se como um recurso estratégico para o enfrentamento de impasses instalados no tempo da modernidade aparece sintetizada no verso que expõe o estado de ânimo dominante do sujeito lírico: “o poeta está melancólico”. Uma tal declaração recobre o sentimento de estranhamento em relação ao contexto histórico-social moderno, dominado por finalidades mecanicistas e causalistas, geradoras de um mundo desencantado, mundo de alienação e reificação, no qual o poeta assume apenas uma função marginal. Uma vez marcada pelos procedimentos radicais de ruptura com a tradição e pelo evento do declínio da aura do objeto artístico, a modernidade, também, oblitera o processo de verdadeira comunicação do poeta com os seus contemporâneos. (VASCONCELLOS, 2009, p. 30).

Assim, embasando-se nas ideias de Vasconcellos, infere-se a maestria de Drummond, ao ser o poeta, de olhar jornalístico, que narra e descreve um recorte da modernidade em versos. Esse sentimento de estranhamento, apontado na citação, é o que guia o trabalho jornalístico, tendo em vista que é o estranho que se torna notícia. Apesar de aparentar ser um fato simples – a chegada de um poeta à estação – o peculiar está no

contexto em que o ele chega. Contexto este descrito como um caos, que se mistura ao espírito melancólico, marginal e solitário do poeta.

Tendo em vista que a proposta deste trabalho consiste na pesquisa do processo de produção dos poemas drummondianos, entender como “Nota social” foi estruturado, as suas versões ao longo de diversos momentos de escrita e de publicações, encontra respaldo na crítica genética, que “interessa ao estudioso preocupado, isto é, que interroga sobre o trabalho de criação do texto, analisando a aventura intelectual exercida” (SOUZA, 2009, p. 287). E a aventura intelectual de Drummond, ao escrever o poema em análise, confirma a busca incessante pela concisão dos versos sem deixar de contar o fato, o que, mais uma vez, aproxima a composição poética da estrutura do gênero jornalístico “nota”. Todo o trabalho de resgate das diversas versões que o poema teve faz-se presente na obra *Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-62*, em que o autor Júlio Castañon Guimarães realiza um trabalho crítico de pesquisa genética de dez livros de poemas de Drummond, entre eles, *Alguma poesia*, que traz os poemas “Nota social” e “Poema do jornal”, e *A rosa do povo*, que traz o poema “Notícias”. O pesquisador afirma que “Nota social” apresenta distintas versões em livros, duas manuscritas, uma datiloscrita e uma no periódico *A Noite*, datado de 21 de dezembro de 1925, que foi publicada anteriormente à primeira edição da obra em livro. Assim, Guimarães apresenta em seu estudo as variações pelas quais passou o poema, em distintos momentos de produção e publicação, até se chegar à versão atual:

NOTA SOCIAL

O poeta chega na estação.
 O poeta desembarca.
 O poeta toma um auto.
 O poeta vai para o hotel.
 E enquanto ele faz isso
 como qualquer homem da terra,
 uma ovação o persegue
 feito vaia.
 Bandeirolas
 abrem alas.
 Bandas de música. Foguetes.
 Discursos. Povo de chapéu de palha.
 Máquinas fotográficas assestadas.
 Automóveis imóveis.
 Bravos...
 O poeta está melancólico.

Numa árvore do passeio público
 (melhoramento da atual administração)

árvore gorda, prisioneira
 de anúncios coloridos,
 árvore banal, árvore que ninguém vê
 canta uma cigarra.
 Canta uma cigarra que ninguém ouve
 um hino que ninguém aplaude.
 Canta, no sol danado.
 O poeta entra no elevador
 o poeta sobe
 o poeta fecha-se no quarto.

O poeta está melancólico.

(ANDRADE *apud* GUIMARÃES, 2012, p. 61)

Para a compreensão das versões encontradas por Guimarães (2012), serão apresentadas em notas de rodapé as designações usadas pelo pesquisador, que orientam cada modificação. As notas serão apresentadas uma única vez, conforme a sequência de aparição. Todas as orientações constam no apêndice de maneira integral.

No primeiro verso, encontram-se as seguintes variações: “estação / do trem de ferro. / O” (ms1);¹³ “O ([poeta])¹⁴ { ↑trem }¹⁵ chega na estação” (ms3)¹⁶, tendo em vista que a palavra “poeta” está rasurada e a palavra “trem” foi acrescida na entrelinha superior; “estação / do caminho de ferro. / O” (ds1)¹⁷; e “O trem chega” (A, D, F)¹⁸. No segundo verso, o poema apresenta duas variantes: a primeira é “o poeta desembarca” (ms3) e a segunda, “desembarca” (A). No terceiro verso, aparece “o poeta toma um auto” (tanto em ms3 quanto em A). No quarto verso, as variações são: “vai pro hotel” (ms1), “o poeta vae

¹³ ms1 refere-se ao “caderno de tipo escolar enviado por Carlos Drummond de Andrade a Mário de Andrade, hoje integrante do arquivo do último no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP)”- (GUIMARÃES, 2012, p. 24).

¹⁴ Os elementos gráficos ([...]) indicam que o vocábulo “poeta” está rasurado/ilegível.

¹⁵ Os elementos gráficos { ↑ } indicam que o vocábulo trem foi acrescido na entrelinha superior.

¹⁶ ms3 refere-se a “um conjunto de manuscritos do arquivo Ribeiro Couto, depositado no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa”. (*Ibidem*).

¹⁷ Por ds1, designa-se “um conjunto de seis poemas que faz parte do arquivo Carlos Drummond de Andrade, depositado no Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa” (*Ibidem*, p. 27). Entre os poemas, está o “Nota social”.

¹⁸ Por A, entende-se que se trata da primeira edição do livro *Alguma poesia*, com data de 1930. Por D, entende-se que se trata do “volume intitulado *Poesias*, publicado em 1942 e que inclui as segundas edições de *Alguma poesia*, *Brejo das almas* e *Sentimento do mundo* e a primeira edição de *José*” (*Ibidem*, p. 32). E por F entende-se “o volume intitulado *Poesia até agora*, publicado em 1948 e que inclui as terceiras edições de *Alguma poesia*, *Brejo das almas* e *Sentimento do mundo*, as segundas edições de *José* e *A rosa do povo* e a primeira edição de *Novos poemas*” (*Ibidem*, p. 33).

pro hotel.” (ms3), “vae pro hotel.” (p)¹⁹ e “o poeta” (A). O quinto verso possui quatro variações: “E enquanto realiza / esses feitos de todo dia / uma” (ms1), “elle realiza / esse comettimentos de todo dia, / uma” (ds1), “E enquanto realisa / esses feitos de todo o dia, / uma” (p) e “isso,” (D). No sexto verso, duas são as variações: “homem do mundo” (ms3) e “da terra” (A). O sétimo verso tem apenas uma variante, que é “uma ([...]) ovação” (ms3), em que os parênteses, os colchetes e os três pontos indicam que o que estava escrito nesse espaço estava ilegível. No oitavo verso, as variantes são: “como vaia. Bandas de música foguetes / discursos povo de chapéo de palha / máquinas fotogrâficas assestadas / ruido de gente, fonfon de automoveis / bravos...” (ms1), “como uma vaia. / Bandas de música, foguetes, / discursos, o povo de chapéo de palha, / machinas photographicas assestadas, / ruido de gente, fon-fon dos automoveis, / os bravos...” (ds1) e “como vaia. / Bandas de musica, foguetes.” (p). No décimo segundo verso, a variação é “discursos, povo de chapéo de palha,” (p). No décimo terceiro, “máquinas fotogrâficas assestadas” (p). No décimo quarto, a variação consiste em: “ruido de gente, fon-fon de automoveis” (p). No décimo quinto, a variação consiste na supressão dos três pontos e na colocação de ponto: “Bravos.” (ms3). No décimo sétimo verso, a mudança se dá em “publico,” (ms3). No décimo oito, as variações são: “milhoramento da ultima administração” (ms1), “melhoramento da actual administração,” (ms3), “da ultima administração,” (ds1) e “(milhoramento da ultima administração)” (p). No décimo nono verso, há duas variantes, a primeira “gorda prisioneira” (ms1, A) e a segunda “uma arvore, verde prisioneira” (ds1). No vigésimo verso aparecem: “de grades” (ms1), “coloridos / ([canta uma cigarra]) / arvore” (ms3), em que as palavras “canta”, “uma” e “cigarra” estão rasuradas, “de grades,” (ds1, p) e “coloridos” (A). No vigésimo primeiro verso, as variações são: “árvore banal árvores que ninguém” (ms1), “vê,” (ms3), “uma arvore banal, uma arvore que ninguém vê,” (ds1) e “banal arvore” (p, A). No vigésimo quinto verso, a versão que aparece são “Canta, numa gloria silenciosa.” (ms1, ds1 e p) e “Canta no” (ms3). No vigésimo sexto verso, são identificadas as versões “elevador,” (ds1, D) e “elevador” (p). No vigésimo sétimo verso também aparecem duas variações: “sobe,” (ds1, D) e “sobe.” (p). No vigésimo oitavo, aparecem quatro variações: “o poeta se fecha no quarto” (ms1), “quarto” (ms3, A),

¹⁹ “p” diz respeito à publicação do poema na seção “O Mez Modernista” do jornal *A Noite*, do Rio de Janeiro, em 21 de dezembro de 1925.

“quarto,” (ds1) e “no seu quarto / o” (p). No último verso, a variação se dá na escrita do “o” em minúsculo (ms1, ms3, ds1, A).

Seria até possível reescrever todas as versões do poema, mas essa ação não consiste no objetivo deste estudo, tampouco é o foco dos estudos genéticos. O objetivo deste trabalho é, sobretudo, tentar percorrer a mente do escritor a partir dos documentos disponibilizados, a fim de que entremos no itinerário criativo do poeta. Para ilustrar as modificações pelas quais passou o poema “Nota social”, far-se-á uso, mais uma vez, da técnica de Guimarães, e apontando-se as cinco versões dos primeiros versos:

- 1) O poeta chega na estação
do caminho de ferro.
O poeta desembarca.
O poeta toma um auto.
O poeta vae para o hotel.
 - 2) O poeta chega na estação
do trem de ferro.
O poeta desembarca.
O poeta toma um auto.
O poeta vai pro hotel.
 - 3) O poeta chega na estação
do trem de ferro.
O poeta desembarca.
O poeta toma um auto.
O poeta vae pro hotel.
 - 4) O trem chega na estação.
O poeta desembarca
o poeta toma um auto
o poeta vae para o hotel.
 - 5) O poeta chega na estação.
O poeta desembarca.
O poeta toma um auto.
O poeta vai para o hotel.
- (GUIMARÃES, 2012)

As versões listadas apresentam datas que vão de 1923 a 1926. A quinta versão refere-se às edições posteriores. Uma análise dessas versões permite de antemão verificar a condensação que os versos sofreram.

Guimarães ainda apresenta uma sexta versão dos primeiros versos de “Nota social”, que não é datado: “O trem chega na estação/ o poeta desembarca/ o poeta toma um auto/ o

poeta vae pro hotel”. Nesta versão, Drummond suprime os pontos finais dos três primeiros versos, transmitindo um ritmo acelerado ao poema e remetendo-nos à velocidade do trem, símbolo da modernidade. Todavia, em todas as variantes, tem-se a percepção que a busca do poeta concentrou-se em sintetizar as ideias, que não mudaram ao longo das versões, mas, sim, adquiriram um novo corpo poético. Guimarães discute:

De início, seria possível pensar numa oscilação: uma lição substitui “poeta” por “trem”, voltando-se posteriormente à lição anterior. Veja-se, porém, que no momento em que substitui “poeta” por “trem”, o autor eliminou também o segundo verso, realizando no primeiro uma condensação, que já vinha em processo, quando na terceira versão houve substituição de “caminho” por “trem”. Ao voltar a “poeta”, não há apenas uma volta, a condensação já estava feita, de modo que o autor opta por um paralelismo nos quatro primeiros versos, ficando o trem condensado em “estação”. (GUIMARÃES, 2012, p. 927).

Após as variadas versões, Drummond opta por frases que apresentam o ponto final, dando mais força ao verso. Percebe-se com esse recurso a sonoridade marcada desses primeiros versos, uma sonoridade mecânica, assim como os carros e as demais tecnologias emergentes da época. Mário de Andrade, em carta datada de 16 de outubro de 1925, comenta sobre a questão da pontuação, indagando

(...) qual a razão que você dá pra abandonar a pontuação? Uma das maiores dificuldades que tive em minha vida foi regularizar a minha. E inda não está de todo regularizada confesso. Inda tenho problemas a que não pude responder. Porém abandonar um problema não é decerto a melhor maneira de resolvê-lo. Hoje tenho quase tudo regularizado, partindo do princípio que me parece único razoável de fazer da pontuação uma expressão rítmica psicológica. É certo que desde os tempos mais antigos dos meus trabalhos literários sempre embirrei com a pontuação gramatical sintática analítica que é besteira e gramatiquice porém a pontuação é meio de expressão. E sobretudo expressão rítmica. Portanto psicológica pois que o ritmo (não a métrica preestabelecida) é psicológico. Reflita nisso. (ANDRADE, 1988, p. 60).

Drummond não só refletiu como também aplicou muitas das orientações dadas pelo seu amigo Mário de Andrade. A pontuação é apenas uma das lições apreendidas por ele. Mas o poeta faz uma ressalva, como se pode verificar em nota disponível no livro *A lição do amigo*:

Refleti em tudo que me ponderou MA, mas conservei as irregularidades sintáticas e de pontuação do poema “Coração numeroso”, fundado no princípio que ele mesmo defendia: a naturalidade psicológica. Nesses versos tão

discutíveis procurei justamente exprimir o meu estado de espírito provinciano em uma primeira estada no Rio de Janeiro como rapaz libertado de colégio interno: grande perturbação sensorial, conduzindo à simultaneidade e confusão de impressões. Terei explicado isto a Mário? Não me recordo. (ANDRADE, 1988, p. 65: Nota de Drummond).

Falar de naturalidade psicológica é valorizar a língua oral. E os precursores modernistas defenderam essa ideia, por exemplo, nos poemas apresentados na Semana de 1922, bem como nos manifestos do movimento e no livro *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade. Nessa perspectiva, o Modernismo, ao mesmo tempo que rompia com as tradições, criava uma nova tradição fundamentada na busca pela valorização da linguagem falada. Mário de Andrade foi também um grande defensor dessa naturalidade psicológica. Em uma carta sem data, Mário faz algumas observações sobre o poema “Nota social”. Especificamente, ele elogia a naturalidade psicológica de Drummond ao escrever o verso “O poeta chega na estação”: “na *estação* gostei da regência. Bravo!” (ANDRADE, 1988, p. 34).

Já noutro momento, Mário afirma:

Foi uma ignomínia a substituição do *na* estação por *à* estação só porque em Portugal paisinho desimportante pra nós diz assim. Repare que eu digo que Portugal *diz* assim e não escreve só. Em Portugal tem uma gente corajosa que, em vez de ir assuntar como é que *dizia* na Roma latina e materna, fez uma gramática pelo que se *falava* em Portugal mesmo. Mas no Brasil o sr. Carlos Drummond *diz* “cheguei em casa” “fui na farmácia” “vou no cinema” e quando escreve veste um fraque debruado de galego, telefona pra Lisboa e pergunta pro ilustre Figueiredo: - Como é que se está dizendo agora no Chiado: é “chega na estação” ou “chega à estação”? E *escreve* o que o sr. Figueiredo manda. E assim o Brasil progride com Constituição anglo-estadunidense, língua franco-lusa e outras alavancas fecundas e legítimas. Veja bem, Drummond, que eu não digo pra você que se meta na aventura que me meti de estilizar o brasileiro vulgar. Mas refugir de certas modalidades nossas e *perfeitamente humanas* como o *chegar na estação* (*aller en ville, arrivare in casa mia, andare in città*) é preconceito muito pouco viril. (*Ibidem*, p. 37).

Dessa maneira, parece exagero, mas não julgo incoerente afirmar que a aprovação de Mário é o motor para que Drummond utilize esses e outros desvios gramaticais em prol da liberdade criativa. São as cartas de Mário ao amigo Carlos que nos concedem o direito de defender essa ideia. O próprio Drummond na apresentação de *A lição do amigo* relata a importância dessa amizade tanto para a produção intelectual quanto em sua vida pessoal. Veja-se o seguinte comentário: “Estabelece-se imediatamente um vínculo afetivo que marcaria em profundidade a minha vida intelectual e moral, constituindo o mais constante,

generoso e fecundo estímulo à atividade literária por mim recebido em toda a existência” (ANDRADE, 1988, p. 9: Apresentação de Drummond). Por isso, ler e analisar os poemas drummondianos seria impossível sem antes conhecer a importância do amigo Mário de Andrade. O próprio Drummond comenta, ainda na apresentação do livro, as importantes lições advindas da relação com Mário, com quem trocou correspondências até dois dias antes da morte deste, em 15 de fevereiro de 1945:

Voltaram afinal as boas cartas, cheias de confiança e carinho, sob envelopes, continuamos a alimentar uma perfeita amizade, que, afinal, só a mim aproveitou, em indicações, ponderações, advertências, conselhos, críticas e lições de artes e postura diante do mundo exterior. (ANDRADE, 1988, p. 10: Apresentação de Drummond).

A língua era o ponto central da produção literária de Mário, desde a publicação dos seus primeiros escritos até os últimos. É claro que ao longo de 51 anos de existência o escritor paulistano não só rompeu com a tradição como criou uma, embasada em seu “assistemático” sistema ortográfico e na defesa por um linguajar do povo, coloquial, ou seja, a língua falada. Por isso, não tinha escrúpulos em dizer: “Escrevo língua imbecil, penso ingênuo, só pra chamar a atenção dos mais fortes do que eu pra este monstro mole e indeciso ainda que é o Brasil” (*Ibidem*, p. 23). A língua imbecil era bem nítida em sua escrita que sempre privilegiou os modismos “si” em vez de “se”, “milhor” em vez de “melhor” e “pra” em vez de “para”. Drummond até acha interessante quando uma única vez Mário de Andrade se esqueceu de usar “para” na carta datada de 19 de maio de 1936: “Não posso mais e tenho que ceder. Venho pedir a você me ajudar junto ao Capanema para desistirmos da conferência que aceitei recitar aí no ciclo de conferências sobre Carlos Gomes”²⁰ (*Ibidem*, p. 183). Em nota, Drummond destaca o esquecimento de Mário que o fez escrever “para”. Posteriormente, na mesma carta, ele voltar a grafar “pra”. Essa preocupação com a língua também está ligada à necessidade, na visão de Mário, de iniciar o processo de abasileiramento do país.

²⁰ Compositor paulista que nasceu em 1836 e faleceu em 1896. Fez sucesso no Teatro alla Scala de Milão, um dos teatros mais importantes do mundo. Em 1936, Mário recebeu um convite para recitar uma conferência sobre Carlos Gomes, mas pediu a Drummond para interceder junto ao Gustavo Capanema para ser dispensado da “empreitada”, como ele mesmo disse. O pedido foi aceito.

O nosso contingente tem de ser brasileiro. O dia que nós formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica numa nova combinação de qualidades humanas. As raças são acordes musicais. Um é elegante, discreto, cético. Outro é lírico, sentimental, místico e desordenado. Outro é áspero, sensual, cheio de lembranças. Outro é tímido, humorista e hipócrita. Quando realizamos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização. (*Ibidem*, p. 30).

O fragmento acentua a diversidade dos seres humanos conforme o ambiente que ocupa. Mário reconhece a importância de valorizar os elementos brasileiros em detrimento da valorização de elementos estrangeiros. Essa busca culmina no nacionalismo universalista que ele defende, a partir do qual, valorizando o Brasil, este passaria a colaborar universalmente em prol de uma humanidade mais rica, pela heterogeneidade de elementos culturais, sociais, políticos e econômicos do país. A língua, como criação social, é um desses elementos, o que justifica a aversão de Mário à supervalorização estrangeira quando destaca:

Nós, imitando ou repetindo a civilização francesa, ou a alemã, somos uns primitivos, porque estamos ainda na fase do mimetismo. Nossos ideais não podem ser os da França porque as nossas necessidades são inteiramente outras, nosso povo outro, nossa terra outra etc. Nós seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o nosso ideal, a orientação brasileira. Então passaremos da fase do mimetismo para a fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais. (*Ibidem*, p. 31).

Mário de Andrade confirma o seu posicionamento em criar ideais brasileiros e não copiar os ideais estrangeiros. Imitar os estrangeiros é prova do primitivismo brasileiro. É válido considerar que ele não fala de inspiração e de influências. Ele não transparece em suas cartas o desprezo por influências que não sejam as brasileiras. Pelo contrário, já que o autor paulista demonstra ser um poeta leitor de grandes autores. A questão relaciona-se a uma produção, especialmente, literária brasileira. Por isso, ele aconselha Drummond que faça “um esforcinho pra abrasilizar-se” (*Ibidem*, p. 31). Essa ânsia por abrasilização é percebida nas orientações que concedeu a Drummond ao analisar seus poemas. Exemplo disso aconteceu com o poema “Política”, em que ele critica o uso abundante de possessivos, fazendo referência à escrita francesa. Da mesma maneira, Mário, em diversos momentos, comenta com Drummond a necessidade de aproximar a língua escrita do falar cotidiano. Para Mário de Andrade,

[o] povo não é estúpido quando diz “vou na escola”, “me deixe”, “carneirada”, “mapear”, “besta ruana”, “farra”, “vagão”, “futebol”. É antes inteligentíssimo

nessa aparente ignorância porque sofrendo as influências da terra, do clima, das ligações e contatos com outras raças, das necessidades do momento e de adaptação, e da pronúncia, do caráter, da psicologia racial, modifica aos poucos uma língua que já não lhe serve de expressão porque não expressa ou sofre influências. Então os escrevedores utilizam esse novo vulgar, descobrem-lhes as leis embrionárias e a língua literária, única que tem reconhecimento universal (aqui sinônimo de culto) aparece. (*Ibidem*, p. 38).

Ao destacar a dinâmica da língua, Mário aponta o preconceito de quem não compreende essa sua vivacidade que a faz ser modificada dependendo de cada situação comunicativa dos falantes, bem como do tempo e do espaço. Embora a coragem de Mário tenha sido fundamental para refletir sobre a necessidade e importância de certo modo de elaborar uma “língua culta brasileira”, ele teve que lidar com o preconceito em relação a essa língua nacional, preconceito que, segundo Mário, foi “adquirido na leitura dos livros cultos” (*Ibidem*, p. 38).

Ainda sobre a regência de alguns verbos, como o verbo “ir”, Mário de Andrade escreveu uma carta a Manuel Bandeira, datada de 7/11/1924, dizendo: “Ir na cidade é regência perfeita. Em italiano já se diz *andare in città*. Em francês: *aller en ville*. Os portugueses dizem ir à cidade. Os brasileiros: na cidade. Eu sou brasileiro” (*Ibidem*, p. 41). Para o autor, se nesses dois países já se aceita essa regência, por que impedir que o Brasil também aceite? Apenas porque em Portugal a regência ainda pede a preposição “a”? Justamente por ser brasileiro – e o verbo “ser”, para Mário de Andrade, é de extrema importância – o escritor paulistano empenha-se em elaborar uma língua brasileira e livra-se de termos ou expressões que descaracterizam o nacionalismo da língua. Como sugere João Luiz Lafetá, esse é o Mário de Andrade de 1920 (LAFETÁ, 2004). Exemplo desse nacionalismo está novamente no poema “Nota social”, que Mário retoma para exemplificar a presença de galicismo.²¹

“*uma* árvore verde...

uma árvore banal, *uma* árvore...
 canta *uma* cigarra
 canta *uma* cigarra
 um hino...

²¹ Consiste na construção sintática afrancesada, o que ocorre também em palavras de etimologia francesa.

canta *numa* glória... etc. etc.

(ANDRADE, 1988).

Mário escolhe o trecho acima para apontar um comentário sobre o uso abundante de artigos definidos e indefinidos. Talvez por um colapso de escrita, ele inicia o poema com aspas, mas não irá fechá-las. E para marcar a quantidade de artigos indefinidos usados por Drummond, ele destaca esses artigos, que na obra aparecem em itálico. Mário afirma que Drummond já consegue escapar com naturalidade do uso de artigos indefinidos, mas não em todos os casos, dando origem ao galicismo apontado na correspondência. Por isso, Mário orienta que Drummond evite o uso de artigos definidos e indefinidos. A justificativa apresentada por ele é que

[n]ão só porque evita galicismo e está mais dentro das línguas hispânicas como porque dá mais rapidez e força incisiva pra frase. Pra não copiar mando o poema com os pronomes desaconselháveis grifados ou substituídos. Veja se não fica melhor como rapidez e energia.

Mesma observação com possessivos e todos os berenguendéns que castram a frase. (*Ibidem*, p. 38-39).

A lição dada por Mário confirma, mais uma vez, a preocupação em retirar expressões estrangeiras da língua brasileira. Nesse caso, a língua francesa foi apontada em diversos momentos nas correspondências. Percebe-se que Drummond também concordou com Mário, uma vez que a versão atual traz o poema “Nota social” sem o pronome indefinido “uma” antes da palavra “árvore”. Nos outros versos, os indefinidos permanecem. Também, percebe-se que realmente a leitura do poema ganhou mais velocidade e fluidez apenas com a supressão de dois pronomes indefinidos.

A busca pela valorização de uma língua brasileira leva Mário a orientar Drummond a não ler textos franceses por um tempo. Isso foi dito numa carta sem data. A ocasião parece dizer que Drummond estava irritado “com a fadiga e uma certa impossibilidade momentânea” (*Ibidem*, p. 42). Dessa forma, Mário aconselha: “Descanse, não leia França uns meses (depois pode voltar, não tenho preconceito contra a França, não imagine) e principalmente reaja com vontade” (*Ibidem*).

Apesar de dizer que não tinha nada contra a França, Mário de Andrade aparenta ter certa restrição em relação aos franceses. Isso é perceptível na carta V, também sem data, de *A lição do amigo* (1988), em que Mário ressalta a simpatia que Drummond tem pela França e aponta certa paridade entre Drummond e os franceses, dizendo que eles são uma

“gente pouco criadora, mas enormemente, genialmente crítica” (*Ibidem*, p. 43). A citação leva-nos a compreender que Mário creditava a Drummond uma infável crítica em muitos dos seus textos, por isso, este poeta afirma que as cartas de Drummond e seus artigos provaram o cerne crítico do poeta mineiro. “Nota social” é um desses poemas que vibra criticidade. Falar de um poeta que chega “na estação”, de um poeta que está melancólico em meio a um turbilhão de acontecimentos, é criticar um tempo que não dirige o olhar para esse poeta. E só o próprio poeta tem consciência disso. Ao escrever “Nota social”, Drummond capta olhares para um novo mundo, para uma nova realidade. Mário, na carta XIX, datada de 1/8/1926, sugere modificações para os poemas que iriam compor o livro *Alguma poesia*. Quando “Nota social” aparece na primeira versão, a única palavra que Mário escreve para Drummond é: “distinção” (*Ibidem*, p. 89). De fato, é um poema distinto de todos os outros por traduzir uma época apenas pela chegada de um poeta “na estação”. O poema não só traduz uma época, mas o ser que vive neste período. Nesse aspecto, a melancolia é preponderante para compreender o conflito desse eu poético, que por muitos estudiosos é considerado um superego do poeta Carlos Drummond de Andrade. O próprio Mário deixa transparecer nas cartas a melancolia por que Drummond passou em diversos momentos de sua vida. A carta datada de 26 de outubro de 1926 exemplifica essa melancolia:

Agora Carlos, como cada carta de você me entristece! Palavra de honra que eu não queria que você fosse assim tão desalmado pra consigo mesmo. Uma coisa abatida, uma coisa amolecida da vida... Você sabe o que que eu tenho vontade de pedir pra você? Quem sabe se você quer experimentar isso? Minta que é alegríssimo, que é forte, que tem coragem de encarar tudo com risada na boca, minta Carlos. Te juro que você acaba acreditando nisso e ficando feliz. Por outra: feliz não é bem o termo porque você nunca me falou propriamente que é desinfeliz. Nem triste propriamente a não ser em casos dolorosos onde só mesmo a tristeza cabe e eu também fico triste. O que me dá tristeza é o abatimento, a falta de coragem, *a falta de seriedade*. Não sei bem se você já reparou bem como a seriedade é um caso sério mesmo. (*Ibidem*, p. 116. Grifo do autor).

O significado de melancolia vem sendo transformado desde a Antiguidade. Platão e Aristóteles foram alguns dos estudiosos que buscaram compreender o conceito desse “sentimento”. Neste estudo, a opção pela compreensão moderna da melancolia contribuiu para seu entendimento na poética drummondiana. Por isso, entende-se como melancolia a consciência da finitude. Consiste em um estado permanente de tristeza, ensimesmamento, autocrítica, inibição, estado em que prevalece a atitude de contemplação e o sentimento de

perda (VASCONCELLOS, 2009). Esses elementos são perceptíveis na obra drummondiana, inclusive por Mário de Andrade, o que é revelado por ele, principalmente por meio da escrita, já que o contato entre os dois amigos se dava muito mais por carta. O poeta amigo reconhece em Drummond o distanciamento do sujeito lírico em relação ao mundo, no qual ele não se reconhece, não se encontra, revelando o estranhamento do ser humano em relação ao mundo. É possível ainda perceber essas características no poema “Nota social”. Por todo o poema perpassa o espírito melancólico do eu lírico.

O ensimesmamento pode, inicialmente, ser percebido no recurso anafórico, ao se de repetir a expressão “o poeta” nos quatro primeiros e nos quatro últimos versos. Além disso, percebe-se esse ensimesmamento no foco dado ao poeta. Nesse caso, vislumbra-se um sujeito que se fecha em si, indiferente à “ovação que o persegue”, indiferente às “Bandas de música”, aos “Foguetes/ Discursos”, ao “Povo de chapéu de palha”, às “Máquinas fotográficas assestadas” e aos “Automóveis imóveis”.

Entretanto, esse poeta é dotado de uma autocrítica e de estado de contemplação que o faz ter consciência de suas perdas, inclusive de que, apesar de uma ovação, de ser perseguido, ele é como se fosse uma cigarra que ninguém ouve. Trata-se de um poeta capaz de contemplar os “melhoramentos” do poder, que deteriora a sociedade em suas mais diversas formas, destruindo a natureza, a cultura e o próprio homem. É o que se comprova a seguir:

Em todos esses exemplos, assim como em Drummond, a figura da melancolia é retomada como forma de conhecimento da condição humana e do próprio tempo, sobre o qual incide como crítica e como instrumento de elaboração de respostas ao processo histórico. Do seu *locus* enunciativo, Drummond contribuirá para tratamento [*sic*] da melancolia como aparato de negatividade crítica de um mundo e um tempo, marcados pelos processos de mecanização da vida e reificação do ser humano. (*Ibidem*, p. 29).

Dessa maneira, “Nota social” é um poema intrínseco ao momento histórico em que o mundo se transformava, em que o espaço no qual Drummond estava inserido também se transformava. A inerente relação do poema “Nota social” com seu tempo e espaço faz com que ele assuma um papel preponderantemente crítico de uma época marcada pela reificação do homem, considerado produto do mundo capitalista, em que todos os bens são tidos como mercadorias, valores de troca, objetos que podem ser quantificados e desprovidos de sensibilidade. Assim torna-se o homem na sociedade capitalista. É o que propõe Vasconcelos quando afirma:

A poesia de Drummond (...) tematiza a problemática evidenciada por Weber, que descreve o advento do capitalismo como domínio da lógica da circulação das mercadorias e do acúmulo do capital, responsável por um quadro sócio-econômico-cultural marcado por muitos aspectos desfavoráveis ao ser humano. (*Ibidem*, p. 33).

“Nota social” reflete as novidades trazidas pelo capitalismo: máquinas fotográficas, o vai e vem das pessoas na estação, o fluxo dos automóveis, as inovações tecnológicas como o elevador, as bandas de música, os anúncios etc. Tudo isso também reflete as perdas de um tempo que não volta mais. O moderno é resultado de perdas, ocasionadas pela degradação das coisas temporais. Vasconcelos discute essa temática e destaca:

O sujeito melancólico acumula um inventário de perdas que permanece como uma reserva de memória no tempo presente. Dada a obsessão moderna pelo novo que desencadeia o processo contínuo de degradação das coisas temporais, é com sua postura de colecionador de fragmentos do passado que o melancólico pode, no entanto, atuar contra a perda definitiva e dar prosseguimento a uma tradição significativa. (*Ibidem*, p. 48).

Nessa concepção, não só o eu lírico é o sujeito melancólico, mas o próprio Drummond também o é, como se verifica nas cartas entre ele e Mário de Andrade. O poeta mineiro coleciona os fragmentos do passado ao poetizar a infância, as cidades históricas e as transformações decorrentes da modernização. Drummond assume, então, um comportamento nostálgico, mas,

[c]ontrariamente ao sujeito nostálgico, o sujeito melancólico sabe que o objeto perdido ou longínquo não é recuperável, que será sempre inatingível. Mas esse objeto nem por isso lhe é indiferente, permanece em sua consciência. O melancólico não saberia virar-lhe as costas ou, em termos freudianos, fazer dele o trabalho do luto para desinvesti-lo inteiramente. (MOSER, 1999, p. 50).

É exatamente assim que Drummond poetiza o passado. Ele sabe que os objetos poetizados não são recuperáveis, mas mesmo assim os poetiza. Drummond não vira as costas para o passado, pelo contrário, o torna presente novamente, talvez com o intuito de fazer com que essas lembranças sejam sempre vivas. Octavio Paz discute essa questão no texto “A consagração do instante”, quando relata que o poema não existe sem a história e que ele sempre está vivo, mesmo que em outro tempo, a partir da experiência do leitor. Corroborando com essa afirmação, o autor situa o poema em um dado momento histórico, mas afirma: “Como toda criação humana, o poema é um produto histórico, filho de um

tempo e de um lugar, mas também é algo que transcende o histórico e se situa em um tempo anterior a toda a história, no princípio do princípio” (PAZ, 1966, p. 53). A afirmação leva-nos a refletir que o poema existiria independentemente da história, ou seja, o poema não se limita à história, isso justifica o fato de o poema escrito há centenas de anos ainda ser lido e discutido hoje. Transcender a história significa ser atemporal. Drummond é atemporal. E é esse elemento que torna seus poemas significativos ainda hoje. Por isso, é possível afirmar que “[o] melancólico é o filósofo, eterno mineiro das origens – não de uma ferida sua, mas da ferida que é a substância do mundo – a quem a pergunta desponta como soberano *alien*, monstro advindo da profundidade desconhecida da alma.” (TIBURI, 2004, p. 55). “Nota social”, por exemplo, configura-se universalmente, ou seja, não se trata de uma transformação individual. Drummond poetiza uma mudança universal. O próprio título do poema traz essa concepção universal por meio do termo “social”, porém é importante ressaltar que a coluna social, como recurso jornalístico, pode representar o caráter provinciano de uma sociedade preocupada em dar demasiado destaque a personalidades eleitas pelos colunistas.

Nesse contexto, percebe-se um Drummond irônico, crítico e melancólico ao tematizar a sociedade moderna. Percebe-se também a voz de um jornalista que não se esquiva de relatar criticamente as transformações por que a sociedade passava, bem como os conflitos políticos e sociais da época, situações comuns em qualquer dado momento histórico. Essa visão leva-nos a conhecer o cronista-poeta, já que, como já reiterando o já dito, “em tudo que ele escreve – seja sob a forma de poema ou narrativa curta – existe a magia da síntese, o ritmo adequado, o jogo de imagens e o fino humor que nos revela desgaste da vida e a sua renovação” (SÁ, 1992, p. 65). Assim, Drummond escreve não só crônicas com tons poéticos como também poemas com tons cronísticos.

A discussão em torno das delimitações dos gêneros não é o foco deste estudo, que visa compreender na poética drummondiana o exercício de retratar o cotidiano em poemas. Assim como “Nota social”, “Poema do jornal” e “Notícias” também são frutos de um momento histórico que reflete as inquietudes da alma.

3.2 O jornal como elemento criativo

Na poética de Carlos Drummond de Andrade, o jornal não raras vezes aparece como elemento de destaque e representativo da sociedade moderna emergente. E é

interessante atentar-se para o fato de que não se trata apenas de perceber a estrutura jornalística de certos poemas, mas também detectar o falar do jornal, tê-lo como personagem de seus poemas narrativos e como temática de sua poética. Essa discussão já fora iniciada no primeiro capítulo; agora se pretende analisar esse elemento midiático no “Poema do jornal”, publicado em *Alguma poesia* (1930), com a seguinte versão:

O fato ainda não acabou de acontecer
e já a mão nervosa do repórter
o transforma em notícia.
O marido está matando a mulher.
A mulher ensanguentada grita.
Ladrões arrombam o cofre.
A polícia dissolve o *meeting*.
A pena escreve.

Vem da sala de linotipos a doce música mecânica.
(ANDRADE, 2009, p. 57).

Guimarães (2012) apresenta, diante das poucas versões encontradas para o poema em análise, apenas quatro variações. Uma delas ocorre no primeiro verso, em que se verifica a escrita da seguinte forma “O fato não...”.²² No sétimo verso, em vez de “*meeting*”, foi encontrada o termo “mitingue”.²³ No nono verso, também na primeira edição de *Alguma poesia*, em vez de “Vem da sala de linotipos a doce música mecânica”, foi encontrada a seguinte variação: “Vem da sala de linotypos uma doce música mecânica”. As últimas versões apresentadas por Guimarães (2012) ocorrem também no nono verso: “Vem da sala de linotipos uma doce música mecânica”.²⁴

²² Essa variação, designada por D (ver nota 18), foi encontrada em um “volume intitulado Poesias, publicado em 1942 e que inclui as segundas edições de *Alguma poesia*, *Brejo das Almas* e *Sentimento do Mundo* e a primeira edição de *José*”. (GUIMARÃES, 2012, p. 32).

²³ Essa variação, designada por A (ver nota 18), foi encontrada na primeira edição de *Alguma poesia*, datada de 1930.

²⁴ A variação foi encontrada no conjunto designado por D, que foi explicitado na nota de número 11, e nos conjuntos designados por F, H e H2. Designado como F, o volume intitulado *Poesia até agora*, publicado em 1948, “inclui as terceiras edições de *José* e *A rosa do povo* e a primeira edição de *Novos poemas*” (*Ibidem*, p. 33). Já o conjunto H, compreende “o volume intitulado *Fazendeiro do ar & poesia até agora*, publicado em 1955 e que inclui as quartas edições de *Alguma poesia*, *Brejo das almas* e *Sentimento do mundo*, as terceiras edições de *José* e *A rosa do povo*, as segundas edições de *Novos poemas* e *Claro enigma* e a primeira edição de *Fazendeiro do ar*” (*Ibidem*, p. 34). Por fim, “H2 designa a segunda edição do volume *Fazendeiro do ar e poesia até agora*. Essa edição não é mera reprodução da edição anterior, pois apresenta algumas pequenas mudanças” (*Ibidem*, p. 35).

Todas essas alterações levam-nos a compreender o poema como um texto sempre vivo e sujeito a novas transformações ao longo do seu processo de composição. Retomando a relação entre Mário e Drummond, mais uma vez percebemos a interferência do amigo na retirada do pronome indefinido “uma” no último verso e na colocação do pronome definido “a”. No mesmo verso, Drummond opta por manter a palavra “linotipos” sem o “y”, talvez com o intuito de valorizar o português sem deixar de ser crítico em relação ao processo de mecanização da sociedade. Nesse contexto, é válido compreender que o linotipo caracterizava-se como um sistema mecânico de composição tipográfica a quente, que foi inventado pelo alemão, residente nos Estados Unidos, Ottmar Mergenthaler, em 1884. Em “A evolução técnica e as transformações gráficas nos jornais brasileiros”, a estudiosa Dúnya Azevedo discorre sobre o impacto das novas técnicas de reprodução no campo gráfico, que afetou o Brasil a partir do século XIX. Em seu artigo, ela explica que a “composição mecânica em linotipo agilizou consideravelmente o processo, passando a ser compostos de 6 mil a 9 mil caracteres por hora” (AZEVEDO, 2009, p. 87). Além de diminuir o tempo gasto nas reproduções, o custo também era reduzido. Tudo isso colaborava para que a imprensa migrasse do ciclo artesanal para o industrial. E era justamente essa industrialização que Drummond poetiza em “Poema do jornal”. “A doce música mecânica” pode ter várias leituras, já que o som produzido pelo linotipo não é suave, não é doce, como descreve o poema. Todavia, para os amantes do ofício jornalístico, o som pode ser, sim, doce. O próprio Drummond não escondeu o intenso prazer em exercer a profissão de jornalista, como se verifica no trecho retirado de *Tempo vida poesia* (1987):

Ao jornalismo no duro, que vai pela noite adentro ou pelo dia afora, conforme a pressão da notícia. Jornalismo suado e sofrido, com algo de embriaguez, pela sensação de viver os acontecimentos mais alheios à nossa vida pessoal, vida que fica dependendo do fato, próximo ou distante, do imprevisto, do incontrolável, da corrente infinita de acontecimentos. Isso eu pratiquei em escala mínima, como redator de jornais em Belo Horizonte, na mocidade remota. Mesmo em escala modesta, senti o *frisson* da profissão. (ANDRADE, 1987, p. 33).

O vocábulo *frisson* remete a esse amor que Drummond sentia pelo jornalismo, uma vez que significa uma felicidade exacerbada. Talvez por ter exercido pouco o ofício, segundo o poeta, em seus poemas não são poucas as referências explícitas ao jornalismo.

O peculiar é que esse processo está envolto pela manifestação artística e literária, que se dá, entre outras características, por meio de versos e de rimas. No entanto, o aspecto

jornalístico fica evidente se levarmos em conta a concisão dos versos, a narrativa do fato e os elementos do *lead* que compõem o poema, caracterizando-se como *lead* na notícia, geralmente, o primeiro parágrafo, que traz as informações necessárias para o entendimento do fato. Além do poema apresentado, ainda é possível apontar: “Política”, “Sweet Home” e “Epigrama para Emílio Moura”, publicados em 1930 na obra *Alguma poesia*; “Convite triste”, publicado em 1940 no livro *Brejo das almas*; “Mundo grande”, publicado em 1942 em *Sentimento do mundo*; “A bruxa” e “Os rostos imóveis”, publicados no ano de 1942 no livro *José*; e, por fim, “Consideração do poema”, “Nosso tempo”, “Morte no avião” e “Carta a Stalingrado”, publicados em 1945 em *A rosa do povo*. Contudo, tais poemas não são objetos deste estudo, por isso não será feita a análise crítica conforme se está fazendo com os poemas “Nota social” e “Poema do jornal” e, mais adiante, será desenvolvida com o poema “Notícias”.

Voltando ao “Poema do jornal”, é possível encontrar os elementos do *lead*, em que o “o quê?” consiste na morte da mulher. O “quem?” pode ser compreendido tanto como a mulher morta como “a mão nervosa do repórter”, que no poema comporta-se como um personagem do fato. O “por quê?” fica subentendido na ideia de que a mulher foi morta para que o cofre fosse roubado. O “onde?”, “quando” e “como” não aparecem no poema. Contudo, os elementos presentes já são suficientes para que o leitor compreenda o que ocorreu. É importante entender que se trata de um poema, e não de uma notícia. Ademais, a ausência de tais elementos provoca o espírito interpretativo do leitor, o qual pode fazer diversas leituras do poema, associando-o ao momento histórico e social da época. Uma das leituras leva-nos a situá-lo em uma sociedade marcada por conflitos violentos.

O jornalista e escritor Braulio Tavares, autor do *Blog Mundo Fantasma*, escreveu um artigo, intitulado “Drummond: ‘Poema do jornal’”, em que discute a contemporaneidade aos fatos, ou seja, a relação imediata entre público e o fato noticiado, consequência da modernidade e das inovações tecnológicas, como a internet. Para isso, utiliza como objeto de análise o “Poema do jornal”, como se verifica na citação abaixo:

O primeiro sinal disso na obra de Drummond é o “Poema do jornal”, do livro *Alguma Poesia*, onde essa ideia explode logo nas primeiras linhas: “O fato ainda não acabou de acontecer / e já a mão nervosa do repórter / o transforma em notícia”. Por um lado, é o triunfo da tecnologia, da capacidade de integrar as vidas pessoais à comunicação global. Por outro, é o conúbio duvidoso entre o crime e a notícia, porque a simultaneidade entre os dois é tão grande que desperta a nossa desconfiança. Se o sujeito estava tão presente ao fato, por que não o impediu? Continua Drummond: “O marido está matando a mulher. / A

mulher ensanguentada grita. / Ladrões arrombam o cofre. / A polícia dissolve o *meeting*. / A pena escreve”. (TAVARES, *Blog Mundo Fantasma*, 2011).

Trata-se de uma análise pertinente, principalmente levando-se em conta o comportamento dos jornalistas nos dias atuais. Mais uma vez confirma-se a vivacidade do poema e as leituras posteriores que podem ser feitas mesmo depois de mais de 80 anos de sua publicação. Em 1930, Drummond já sinalizava essa discussão ética na postura jornalística. O jornalista Braulio Tavares prossegue em sua análise:

Os gerúndios se amontoam, tudo acontece no tempo presente: o crime, o grito, o arrombamento, e enquanto isto quem escreve não é o teclado do notebook, é “a pena”, a boa e velha pena abastecida em tinteiros do século 19. Modernidade e tempo do Onça comem e bebem na mesma mesa, na poesia modernista. Será que Drummond escrevia com uma pena? Será que no tempo dele caneta-tinteiro era *high-tech*? (Aliás, vale registrar que o anglicismo *meeting*, na linguagem da época, era o que hoje chamamos de “manifestação” ou “ato público”). (*Ibidem*).

O esclarecimento de que o vocábulo *meeting* refere-se à manifestação e possibilita-nos estabelecer determinada relação com a Revolução de 1930, que coincide com o ano de publicação de *Alguma poesia*. A Revolução de 30 foi um confronto armado que culminou no Golpe de Estado que tirou do poder o então presidente Washington Luiz e que impediu que Júlio Prestes, que venceu as eleições de 1930, assumisse o cargo de presidente do Brasil. Com o apoio dos chefes militares, Getúlio Vargas assume a presidência do país. Toda essa tensão social leva-nos a fazer uma leitura distinta do verso “A polícia dissolve o *meeting*”, compreendendo-o como uma referência ao movimento armado de 1930, que coloca Getúlio Vargas no poder. Enquanto isso, “A pena escreve”, ou seja, a imprensa registra esse momento histórico tenso e que leva o Brasil a mergulhar em sua primeira ditadura: o Estado Novo, que dura de 1937 a 1945. Esse momento histórico autoritário, na história do Brasil, também teve à frente, como líder, Getúlio Vargas.

Sobre a relação de Drummond com o seu tempo e com os fatos históricos contemporâneos a ele, Gilda Salem Szklo, em *As flores do mal nos jardins de Itabira: Baudelaire e Drummond*, destaca que:

[...] seus textos acompanham, de modo sensível, com lucidez, os impactos, as transformações sociais na história cultural e política brasileira, atravessando vários períodos, que vão desde a I Guerra Mundial, a ditadura de Vargas nos anos 30 e 40, passando pela II Guerra Mundial, pelo pós-guerra, registrando a entrada e o desenvolvimento do capital estrangeiro no Brasil, suas repercussões na sociedade brasileira, até o Estado militarista nas décadas de 60 e 70, fixando,

com expressividade, inúmeros aspectos da história do país. (SZKLO, 1995, p. 11).

Além do viés histórico do poema, é válido situá-lo como um poema narrativo, o que foge da pureza antes estabelecida para o gênero poético, mas que é bastante comum na poesia drummondiana. O aspecto narrativo aproxima ainda mais o “Poema do jornal” ao texto jornalístico. Nesse contexto, fica evidente a presença do jornalismo em sua poética tanto no que diz respeito à estética quanto ao conteúdo. Ele próprio aproxima a literatura do jornalismo quando diz:

O jornalismo é escola de formação e de aperfeiçoamento para o escritor, isto é, para o indivíduo que sinta a compulsão de ser escritor. Ele ensina a concisão, a escolha das palavras, dá a noção do tamanho do texto, que não pode ser nem muito curto nem muito espichado. Em suma, o jornalismo é uma escola de clareza da linguagem, que exige antes clareza de pensamento. E proporciona o treino diário, a aprendizagem continuamente verificada. Não admite preguiça, que é o mal do literato entregue a si mesmo. O texto precisa saltar do papel, não pode ser um texto qualquer. Há páginas do jornal que são dos mais belos textos literários. E o escritor dificilmente faria se não tivesse a obrigação jornalística. (ANDRADE, 1987, p. 34).

Não é cabível falar de “Poema do jornal”, de Drummond, sem relacioná-lo ao “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira. Assim como “Poema do jornal”, o poema de Manuel Bandeira é retirado do cotidiano, do que as pessoas leem no jornal. “A mulher ensaguentada” é o João Gostoso do poema de Bandeira, como se verifica a seguir:

POEMA TIRADO DE UMA NOTÍCIA DE JORNAL

João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da Babilônia num
[barracão sem número
Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
Bebeu
Cantou
Dançou
Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.

(BANDEIRA, 1990, p. 214).

A análise desse poema é comum entre os críticos literários, que confirma que Manuel Bandeira aborda a temática cotidiana ligada à marginalização social e ao suicídio. João Gostoso representa o trabalhador comum, braçal, que reside na periferia dos grandes centros. Sua casa não tem número, não tem localização específica, apenas sabe-se que é no

morro. Já o bar Vinte de Novembro tem nome, e a junção da preposição “em” e o artigo “o” sugere uma localização específica. Lá, João Gostoso bebeu, cantou e dançou e depois suicidou-se na Lagoa Rodrigo de Freitas, que fica numa região nobre do Rio de Janeiro. Os dois cenários – Morro da Babilônia e Lagoa Rodrigo de Freitas – sugerem ainda a segregação entre as classes sociais. É como se o poema gritasse que os pobres morrem para sustentar os ricos.

No que diz respeito à comparação com o poema de Drummond, é interessante destacar que “Poema tirado de uma notícia de jornal” foi publicado, segundo Arrigucci (1990), pela primeira vez, em 1925, no jornal carioca *A Noite*. Depois, foi publicado, em 1930, compondo o livro *Libertinagem*. Ou seja, *Alguma poesia* e *Libertinagem* foram publicados no mesmo ano, o que nos leva a considerar que as composições dos dois poemas também podem ser contemporâneas. Todavia, a relação dos dois, que eram amigos, também leva-nos a compreender que Manuel Bandeira exercia influência no escritor mineiro, que confirmou isso na seguinte passagem de uma entrevista concedida ao jornalista Pedro Bloch:

Bandeira é mais velho do que eu. Aprendi a fazer versos através dos versos dele. É um homem excepcional. Os poetas, em geral, ou morrem aos vinte e poucos anos ou atingem os cinquenta e deixam de escrever. Um homem de setenta e sete anos, escrevendo com a graça do Bandeira. É algo de assombroso. Ele é uma espécie de arco-íris na poesia brasileira. Abrange todas as experiências... até mesmo o concretismo! Mário de Andrade fez bons poemas, mas era revolucionário. O Bandeira é esclarecedor. (*apud* BLOCH, 1989, p. 65).

Como aprendiz, Drummond compartilha o mesmo olhar de Bandeira ao se voltar para o cotidiano. O que passa despercebido na imprensa, principalmente notícias de cunho policial, as quais são exploradas com o objetivo principal de vender jornal, são notadamente os temas tratados com sensibilidade e criticidade pelo poeta, perpetuando por meio do poema o que é efêmero nesses diários.

3.3 Poema: a notícia do poeta

O poema “Notícias”, de *A rosa do povo* (1945), está marcado pela aura política e ideológica do contexto histórico, já que, apesar de ter sido publicado em livro em 1945, ele

foi publicado, segundo Guimarães (2012), dois anos antes, em dois veículos jornalísticos: em 4 de abril de 1943, no suplemento literário de *A Manhã*, do Rio de Janeiro, e em maio de 1943 em *Ideia* nº 15, de Curitiba.²⁵ Ou seja, “Notícias” foi criado e publicado depois de quatro anos de eclosão da Segunda Guerra Mundial.

A versão mais recente do poema é a seguinte:

NOTÍCIAS

Entre mim e os mortos há o mar
e os telegramas.
Há anos que nenhum navio parte
nem chega. Mas sempre os telegramas
frios, duros, sem conforto.

Na Praia, e sem poder sair.
Volto, os telegramas vêm comigo.
Não se calam, a casa é pequena
para um homem e tantas notícias.

Vejo-te no escuro, cidade enigmática.
Chamas com urgência, estou paralisado.
De ti para mim, apelos,
de mim para ti, silêncio.
Mas no escuro nos visitamos.

Escuto vocês todos, irmãos sombrios.
No pão, no couro, na superfície
macia das coisas sem raiva,
sinto vozes amigas, recados
furtivos, mensagens em código.

Os telegramas vieram no vento.
Quanto sertão, quanta renúncia atravessaram!
Todo homem sozinho devia fazer uma canoa
e remar para onde os telegramas estão chamando.

(ANDRADE, 2009, p. 149).

Assim como “Poema do jornal”, também foram encontradas poucas variações no poema “Notícias”, se comparadas ao “Nota social”. Guimarães (2012) lista modificações nos versos 1, 6, 11, 17 e 22. No primeiro, é encontrada, nas duas publicações em 1943, uma vírgula depois do vocábulo “morto”. O sexto verso, o poeta o finaliza com um ponto

²⁵ Essas publicações foram nomeadas por Guimarães (2012) como p1(Rio de Janeiro) e p2 (Curitiba).

de exclamação.²⁶ O décimo primeiro verso aparece com a seguinte versão: “Chamas-me com urgência, estou paralisado”.²⁷ No décimo sétimo verso, em vez de “macia” aparece o vocábulo “tranquila” nas duas publicações datadas de 1943. No mesmo verso, outra variação se dá na ausência da vírgula após o vocábulo “raiva”.²⁸ A última variação é observada no penúltimo verso, em que Drummond utiliza o termo “isolado”, em vez de “sozinho”.²⁹

As alterações, apesar de poucas, fazem com que o poema possibilite uma leitura mais leve, fluida. Por exemplo, ao retirar a vírgula depois da expressão “morto” o verso fica mais direto, o que não provoca a quebra da leitura. Na segunda estrofe, a retirada da exclamação do primeiro verso é essencial para conceder leveza a ele. Levando-se em consideração a pontuação do poema, compreende-se que a exclamação nesse verso prejudicaria a entonação da leitura. O poema é um grito, mas sussurrado. Na terceira alteração, retirar o pronome “me” também colabora para a leveza do poema. Além disso, percebe-se que somente a palavra “chamas” sugere outras conotações, além do sentido de convocar. Devido à guerra, a palavra “chamas” pode estar relacionada a fogo, a bombardeio. No décimo sétimo verso, o vocábulo “macia” é muito mais apropriado para caracterizar o termo “superfície”, que está no verso anterior. No mesmo verso, Drummond opta por não colocar vírgula ao final, o que mais uma vez sugere que o poeta trabalha com a ideia de elaborar um poema para ser lido sem muitas pausas, como se houvesse pressa, aspecto muito bem vislumbrado nos textos noticiosos. É claro que no texto jornalístico as regras de pontuação devem ser respeitadas. Porém, a objetividade do texto jornalístico e a preocupação por um texto conciso na notícia remetem a essa pressa. Na versão mais recente, a vírgula é recolocada. A melancolia é vista no penúltimo verso, e o vocábulo “sozinho” representa muito mais essa melancolia do que o termo “isolado”, já que estar isolado nem sempre é um ato espontâneo. Talvez essa tenha sido a justificativa para a modificação do verso.

²⁶ Além das publicações em 1943, essa mesma alteração foi encontrada no “datiloscrito integral do livro *A rosa do povo* entregue à editora pelo autor. (...) O datiloscrito, com 126 folhas, tem, além de emendas manuscritas do autor, correções e anotações da mão de outra pessoa referentes ao processo gráfico.” Esse datiloscrito foi nomeado ds4. (GUIMARÃES, 2012, p. 28-29).

²⁷ Essa versão aparece em p1, p2 ds4. Vide notas 14 e 15. Também aparece na designação E, que se refere à “primeira edição de *A rosa do povo*, publicada em 1945” (GUIMARÃES, 2012, p. 33). Por fim, aparece no volume intitulado *Poesia até agora*, designado F e publicado em 1948, que “inclui as terceiras edições de *José* e *A rosa do povo* e a primeira edição de *Novos poemas*” (*Ibidem*).

²⁸ Variação que aparece nas designações ds4, E e F. Vide, respectivamente, notas 15 e 16.

²⁹ A variação foi encontrada em p1, p2, ds4, E e F. Vide notas 14, 15 e 16.

Não é somente no penúltimo verso que a melancolia se faz presente. Em todo o poema ela se faz presente como consequência de um tempo marcado pela guerra e pela morte. O conceito de notícia no poema não é um conceito meramente jornalístico. Além de remeter a informações sobre a guerra que estava acontecendo, “Notícias” diz respeito às informações (ou ausência delas) sobre os soldados que foram lutar na guerra, sobretudo os soldados brasileiros, já que o país sai da neutralidade e declara guerra aos países do Eixo, Alemanha e Itália, em 22 de agosto de 1942. Em 1944, o Brasil envia 25.334 soldados da Força Expedicionária Brasileira (FEB) para a Itália. Do total, 443 são mortos durante o combate. Aproximadamente 47 milhões de pessoas foram mortas em decorrência da Segunda Guerra Mundial.

É possível afirmar que é a esses mortos da guerra que o poema faz referência nos dois primeiros versos: “Entre mim e os mortos há o mar/ e os telegramas.” Já que os brasileiros foram enviados para a Europa, e é o oceano Atlântico que separa os dois continentes, que abstrai o poeta dos mortos da guerra.

O telegrama pode ser compreendido como símbolo de alegria, pela chegada da notícia, mas também de mau agouro, tendo em vista que, principalmente levando-se em conta o contexto histórico, receber um telegrama era, quase sempre, receber uma notícia de morte. Em seu livro *Crônicas da guerra na Itália*, Rubem Braga, comenta sobre os telegramas no cenário da guerra: “Quanto aos telegramas, está visto que eles podem dar muitas alegrias e são muito úteis, mas em geral é aumentarem a sede de carta. Essas frases numeradas não convencem muito; deixam a gente com a vaga sensação de um abraço mecânico” (BRAGA, 1996, p. 62). Por isso Drummond caracteriza os telegramas como “frios, duros, sem conforto”, pois não há como confortar quem o lê, já que a mensagem contida nele é breve e direta. A voz do eu lírico é a voz das pessoas que conviveram com a dor da guerra, da opressão, do mundo preenchido de notícias “sem conforto”.

Nessa situação, percebe-se que as cartas dão lugar aos telegramas, como aponta Braga (1996): “Há, certamente, o recurso das cartas. Mas se o telegrama é lento, a carta é lentíssima. Leva de vinte dias a um mês para chegar” (BRAGA, 1996, p. 61). Os telegramas cumprem, então, o papel de manter os familiares informados sobre a situação dos combatentes.

A “cidade enigmática” que o poema aponta é o Rio de Janeiro, onde Drummond já morava desde 1934, quando se muda para lá e passa a ser chefe de gabinete do ministro de Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema. O Rio de Janeiro é a capital do Brasil e o

centro ditatorial do Estado Novo. O eu lírico diz que vê no escuro essa cidade, o que sugere, mais uma vez, o tempo sombrio decorrente do mundo em guerra e do Estado Novo.

No texto o eu lírico afirma que está paralisado, mas o poeta não, já que ele usa a poesia para criticar a condição da sociedade na qual estava inserido. Por isso parecem até irônicos os seguintes versos: “De ti para mim, apelos,/ de mim para ti, silêncio”. Entretanto, também é possível compreendê-los como referentes aos apelos dos que sofrem as dores da guerra, diante da impotência de não se poder interromper o que estava acontecendo. Drummond é quem escuta todos os “irmãos sombrios”, parecendo sentir as mesmas dores.

Em *Lira e antilira* (1995), Costa Lima discute o poema “Notícias” à luz do princípio-corrosão, que consiste, segundo o teórico, na visão do poeta no que diz respeito à relação entre o tom confessional de seus textos e o sentimento de perda. Isso significa que mesmo sendo a poética drummondiana anti-idealista, intimista, ela não objetiva a transcendência do real nem se comporta como válvula de escape meditativo. Pelo contrário, de acordo com Costa Lima, a poética de Drummond é dotada de um realismo corrosivo, que se desenvolve por meio de um olhar crítico para a sociedade e para o passado que se torna presente, de forma nua e crua, através da linguagem poética. Mas Costa Lima alerta para a necessidade de não se confundir corrosão com derrotismo ou absentismo:

Ao contrário, no contexto drummondiano aparece como a maneira de assumir a História, de se pôr com ela em relação aberta. É deste modo que a vida não aparece para o poeta mineiro como jogo fortuito, passível de prazeres desligados do acúmulo dos outros instantes. Ela não é tampouco cinza compacta, chão de chumbo. Ao invés dessas hipóteses, a corrosão que a cada instante a vida contrai há de ser tratada ou como escavação ou como cega destinação para um fim ignorado. Em qualquer dos dois casos – ou seja, quer no participante quer no de aparência absenteísta – o semblante da história é algo de permanente corroer. Trituração. O princípio-corrosão é, por conseguinte, a raiz, talvez amarga, que irradia da percepção do que é contemporâneo. (LIMA, 1995, p. 131).

Costa Lima caracteriza os poemas de *A rosa do povo* como poemas em que a projeção se dá pelo processo de luta, por isso são representados graficamente por Corrosão → Escavação (C→E), contrapondo-se à ideia de que a “trituração das coisas e dos objetos leva a revelar o fundo indevassável, a tampa que dá para um abismo sem fundo” (*Ibidem*, p. 151). Essa ideia significa que tal corrosão leva à opacidade, ou seja, ao encoberto. Sua representação gráfica é: Corrosão → Opacidade (C→O). Todavia, nem sempre se pode considerar C→E contrário a C→O.

Levando-se em consideração o princípio-corrosão proposto por Costa Lima, note-se a seguinte análise sobre o poema “Notícias”, feita por ele:

No seu desenvolvimento, prepondera não a paralisia da cidade enigmática, mas a necessidade de notícias, ainda que seja da espécie dos “telegramas frios, duros, sem conforto”. O caráter transitivo que, portanto, domina se opõe ao circuito fechado da projeção corrosão → opacidade. Pois “Notícias” (...) é o representante de qualidade da projeção C→E. Note-se, contudo, como sua gesticulação expressiva guarda traços aproximados da projeção oposta. A opacidade está a um fio de distância e qualquer abalo pode instaurá-la. Essa iminência é bem demonstrada pelos versos: “De ti para mim, apelos,/ de mim para ti, silêncio./ Mas no escuro nos vistamos”. (*Ibidem*, p. 163).

É possível compreender que não existe opacidade, porque mesmo no percurso complexo da cidade, há um encontro, mesmo que no escuro. O significado desse vocábulo vai além do sentido de ausência de luz ou de dia, como aponta Costa Lima (1995), e passa a denotar o escuro da alma.

Essa análise leva-nos a compreender o Drummond poeta de esquerda, segundo Costa Lima (1995), que não se silenciou enquanto a guerra ocorria nem sob o regime ditatorial do Estado Novo. Assim, “Notícias” é um poema pelo qual Drummond reverencia a informação tanto como instrumento crítico quanto como esperança para quem conviveu (e convive) com os tempos sombrios decorrentes dos confrontos armados que ainda hoje se fazem presentes no mundo. É pelo valor estético e pela atualidade do tema que o poema “Notícias” ainda se faz presente e vivo nos dias atuais.

CONCLUSÃO

Ao longo desta pesquisa, foi possível descobrir que, apesar de Carlos Drummond de Andrade ser um dos escritores brasileiros mais estudados, sua obra ainda esconde segredos que aguardam ser revelados. A crítica genética foi o fio condutor que possibilitou que este estudo ampliasse o rol de pesquisas sobre o autor e levantasse questões que se referem ao processo de criação dos poemas selecionados como *corpus* deste trabalho, sendo eles: “Nota social” e “Poema de jornal”, de *Alguma poesia*, e “Notícias”, de *A rosa do povo*.

As reflexões sobre o Modernismo e o estreitamento dos estudos sobre a relação entre jornalismo e literatura também contribuíram para que se pudesse compreender melhor os artifícios do poeta, uma vez que, como ele, os escritores modernistas fizeram dos fatos cotidianos do fim do século XIX e início do século XX temas de seus escritos. Nesse contexto, o jornalismo e o seu processo de industrialização estão intrinsecamente ligados ao espírito moderno que vigorou na época, o que possibilita afirmar que o jornalismo tanto se industrializou quanto narrou a industrialização pela qual passava o país nesse período. O poeta Drummond narrou em seus textos jornalísticos e poetizou em seus poemas a modernização da sociedade. Todas essas abordagens compuseram esta investigação, dividida em três capítulos que serão rememorados a seguir.

No primeiro capítulo, foi apresentado o percurso de consolidação do Modernismo no Brasil, que se iniciou com a Semana de Arte Moderna em São Paulo, em 1922. Esse evento foi importante para esta pesquisa, se considerarmos a influência dos escritores precursores desse movimento, os quais colaboraram para fomentar o Modernismo em Minas Gerais. Entre os escritores, o capítulo inicial destaca Mário de Andrade, que se torna amigo de Drummond, influenciando sua produção literária. Ainda nesse tópico, é apresentada a relação entre literatura e jornalismo, que culmina na formação de um gênero híbrido: a crônica.

Apesar de não ser o foco desta dissertação, a compreensão dessa mistura de gêneros é fundamental para o entendimento de que a poética drummondiana apresenta elementos jornalísticos. Essa discussão também norteou esta pesquisa, fazendo possível detectar no *corpus* selecionado marcas que aproximam os poemas dos gêneros nota e notícia. Ela propiciou, também, abordar a temática do tempo e do espaço na poética drummondiana, elementos intrínsecos ao jornalismo, que consiste numa atividade que lida com

informações mais factuais, ou seja, mais próximas do tempo presente e do público para o qual as informações se destinam. Os poemas analisados também apresentam esses aspectos, uma vez que trabalham com temáticas que ainda hoje, no século XXI, são atuais e também representam nossa sociedade contemporânea.

No segundo capítulo, o esclarecimento do que é crítica genética e a sua consolidação como disciplina na literatura brasileira foram relevantes para compreender a importância dessa nova corrente para os estudos literários e para o entendimento do processo de criação dos poemas selecionados. É válido retomar, de maneira resumida, a diferença entre ecdótica, crítica textual e crítica genética.

A ecdótica e a crítica textual trabalham com a recuperação dos textos por meio de uma edição, que tem como objetivo chegar o mais próximo possível da forma genuína. Todavia, a crítica textual apenas faz uso de textos manuscritos, enquanto a ecdótica, além deles, também utiliza elementos próximos, tais como bilhetes, correspondências, rascunhos e blocos de anotações. Ambas as disciplinas se diferenciam da crítica genética, que não tem como meta chegar ao texto perfeito, à obra genuína. A crítica genética desenvolve uma tentativa de entender o processo de criação da obra, por isso, para o geneticista, a obra nunca está acabada, ela sempre é passível de transformação. Nos poemas estudados, foi possível confirmar isso. Dessa forma, esta pesquisa também é inconclusa e ainda é passível de transformação, já que outras descobertas ainda podem surgir.

Os apontamentos deste estudo em relação à crítica genética foram subsidiados pela pesquisa de edição crítica de Júlio Castañon Guimarães, que organizou esse projeto sobre a poesia de Drummond de 1930 a 1962. O trabalho possibilitou ter acesso às variações pelas quais passaram os poemas “Nota social”, “Poema de jornal” e “Notícias”. O livro *A lição do amigo* (1988) também contribuiu para analisar os poemas à luz da crítica genética, já que Mário de Andrade, por meio das cartas que trocava com Drummond, influenciou os escritos do poeta mineiro. O segundo capítulo é concluído com uma análise da composição do texto jornalístico, a fim de compará-lo com os poemas investigados.

Por fim, no terceiro capítulo foi realizada a análise dos três poemas que compõem o *corpus* desta pesquisa. Foram identificadas as variações pelas quais os poemas passaram, tentando compreender o porquê das mudanças e se elas possuem relação com a busca pela aproximação do poema com o texto jornalístico. Nesse contexto, é possível inferir que os poemas analisados apresentam, sim, elementos que os aproximam da linguagem jornalística. Já o motivo das mudanças não é fácil afirmar, entretanto diversas hipóteses

podem ser levantadas. Por exemplo, é fato que Mário de Andrade influenciou Drummond. Inclusive os poemas pesquisados apresentam modificações sugeridas pelo escritor paulista. Percebe-se nos poemas a busca pela concisão e pela oralidade dos versos, que se aproximam da linguagem coloquial, tão defendida por Mário de Andrade.

O poema “Nota social”, além de estar bem próximo do gênero nota, carrega em si um teor crítico que elucida o contexto histórico da época. É praticamente um retrato do século XX, revelado por um “sintoma”, uma vez que, em meio ao caos da modernidade, um poeta está melancólico. Trata-se de um poema irônico que apresenta mais que informações; expõe a alma do poeta. É como se Drummond poetizasse o que não era possível transparecer nos textos jornalísticos.

Da mesma forma, em “Poema do jornal”, Drummond coloca em evidência não somente o fato de o homem matar a mulher, mas, sobretudo, o processo de escrita do repórter que mal espera o fato acontecer para escrever a notícia. Mais uma vez, o autor critica a rapidez provocada pela modernidade, que desumaniza as pessoas. O repórter não se preocupa com a morte da mulher. Apenas quer escrever a notícia.

No último poema analisado, Drummond alude aos conflitos da Segunda Guerra Mundial. Nesse caso, constatou-se que o poema não apresenta a estrutura jornalística, embora o título seja “Notícias”. Nesse caso, o termo “notícias” está mais ligado ao sentido de informações. Os versos são concisos, mas são muito mais metafóricos do que narrativos. Ainda assim é possível dialogar com o jornalismo, tendo em vista que Drummond poetiza as angústias que a guerra provoca, quando as notícias, principalmente sobre os que lutaram na guerra, eram escassas.

Os três poemas foram a base para que se realizasse a proposta desta pesquisa, que teve como objetivo analisar e compreender o seu processo de criação, tendo como ponto de partida a crítica genética. É claro que não foi possível esgotar o assunto, haja vista que uma pesquisa sobre crítica genética esbarra na limitação dos documentos que podem e devem servir ao geneticista. Além disso, não é possível afirmar que todos os elementos marginais foram pesquisados, pois pode ser que muitos deles ainda não tenham sido encontrados. Dessa forma, assim como os textos literários, esta pesquisa também é inconclusa.

BIBLIOGRAFIA

Textos literários

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia* (1930). Rio de Janeiro: Record, 2011.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo* (1945). Rio de Janeiro: Record, 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo* (1940). Rio de Janeiro: Record, 2008.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *De notícias e não notícias faz-se a crônica*. Rio de Janeiro: Record, 2004a.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *José e outros*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002a.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos & Mário: Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade. 1924-1945*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002b.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Brejo das almas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Tempo, vida, poesia*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Crônicas – 1930-1934 (Crônicas assinadas com os pseudônimos: Antônio Crispim e Barba Azul). Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1984.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Triste Horizonte. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15 ago. 1976, s.p.
- ANDRADE, Mário de. *Paulicéia desvairada*. Em: *Poesias completas*. 3. ed. São Paulo, Martins; Brasília; INL, 1972. p. 44.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

Textos críticos sobre o autor

- CAMPOS, Maria Helena Rabelo. Drummond: as mãos e o sentimento do mundo ou A permanência de uma poética. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, ano 1, v. 1, p. 167, jun. 1893.
- COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.
- ETCHEVERRY, Manuel Graña. “Re” apresentação. In: ANDRADE, Carlos Drummond. *Alguma poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

GLEDSON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). *Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-1962*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LAFETÁ, João Luiz. Mário, Nava, Drummond. In: _____. *A dimensão da noite*. São Paulo, 2004.

LUCAS, Fábio. *O poeta e a mídia: Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Senac, 2003.

MALARD, Letícia. *No vasto mundo de Drummond*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

QUADROS, Aurora Cardoso de. Estética e política em Drummond. In: OLIVA, Osmar Pereira (Org.). *Minas e o modernismo*. Montes Claros: Editora da Unimontes, 2012.

SAID, Roberto. *A angústia da ação: poesia e política em Drummond*. Curitiba: Editora UFPR; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1992.

SANT'ANNA, Afonso Romano. *O gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

SANTIAGO, Silviano. Prefácio. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Ora (dizeis) puxar conversa!/: ensaios literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SZKLO, Gilda Salem. *As flores do mal nos jardins de Itabira: Baudelaire e Drummond*. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

SILVA, Célia Sebastiana. Drummond: de notícias e não notícias fazem-se a crônica, o conto e a poesia. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/cerrados/article/viewFile/8358/6354>>. Acesso em: 10 jul. 2013.

TAVARES, Braulio. Drummond: "Poema do jornal". *Blog Mundo Fantasma*. Disponível em: <<http://mundofantasma.blogspot.com>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

TELES, Gilberto de Mendonça. *Estudos de poesia brasileira*. Coimbra: Livraria Almedina, 1985.

VASCONCELLOS, Viviane. *Melancolia e crítica da Modernidade em Drummond*. 2009, 200p. Tese. (Doutorado em Letras/ Literatura Comparada). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Textos teóricos e críticos

ALMEIDA, Dayane Celestino de. Manuel Bandeira e a metapoesia. *Eutomia*, Recife, v. 1, p. 19, 2008. Disponível em: <<http://www.revistaeutomia.com.br/volumes/Ano1-Volume1/literatura-artigos/Dayane-Celestino-de-Almeida-USP.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2014.

AMARAL, Luiz. *Jornalismo, matéria de primeira página*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1982.

ABRAMO, Cláudio. *A regra do jogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ANDRADE, Luciana Teixeira. *A Belo Horizonte dos modernistas*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2004b.

ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

ANDRADE, Maria Margarida; MEDEIROS, João Bosco. *Comunicação em Língua Portuguesa: para os cursos de Jornalismo, Propaganda e Letras*. 2 ed. São Paulo: Atlas, 2001.

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. Belo Horizonte: o nascimento de uma capital. In: FABRIS, Annaterra. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel; Edusp, 1987. p. 106.

ARAÚJO, Carlos Magno. Amor à palavra. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Ed. Escrituras, 2005, p. 93-97.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES EM CRÍTICA GENÉTICA. Sobre a APCG. Data de publicação: 12/09/2012. Disponível em: <http://apcg.com.br/?page_id=10>. Acesso em: 14 set. 2013.

AYER, Flávia. Memória: Em 1963 a Afonso Pena, em BH, foi devastada. Belo Horizonte, *O Estado de Minas*, 2011. Disponível em: <http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2011/11/21/interna_gerais,263039/memoria-em-1963-a-afonso-pena-em-bh-foi-devastada.shtml>. Acesso em: 26 dez. 2012.

BAHIA, Cláudio Listher Marques. *Metamorfoses da metrópole*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2007.

BARBOSA, Rita de Cássia. *O cotidiano e as máscaras*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia Letra e Ciências Humanas, São Paulo, 1984.

BLOCH, Pedro. *Pedro Bloch entrevista*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1989.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRAGA, Rubem. *Crônicas da guerra na Itália*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARDOSO, SÉRGIO. O olhar dos viajantes (do etnólogo). In: NÚCLEO DE ESTUDOS E PESQUISAS DA FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE (Funarte) (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (Org.). *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002.

CERVO, Amado Luiz *et al.* *Metodologia científica*. 6. ed.. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Ática, 1998.

- DIAS, Fernando Correia. Gênese e expressão grupal do modernismo em Minas. In: ÁVILA, Affonso (Org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 165-177.
- DIAS, Fernando Correia. *O movimento modernista em Minas*. Brasília: EBRASA/Editora UnB, 1971.
- DUARTE, Jorge (Org.) *Assessoria de imprensa e relacionamento com a mídia: teoria e técnica*. São Paulo: Atlas, 2002.
- DÚNYA, Azevedo. *A evolução técnica e as transformações gráficas nos jornais brasileiros*. *Mediação*, Belo Horizonte, v. 9, n. 9, jul./dez. de 2009.
- ELIOT, T. S. A função social da poesia. In: _____. *De poesia e poetas*. Trad. e prólogo Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- ELIOT, T. S. *A essência da poesia*. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- ERBOLATO, Mário. *Técnicas de codificação em jornalismo*. São Paulo: Ática, 2001.
- ERBOLATO, Mário. *Jornalismo especializado: emissão de textos no jornalismo impresso*. São Paulo: Editora Atlas, 1981.
- FENAJ, Federação Nacional dos Jornalistas. *Código de ética dos jornalistas brasileiros*. Disponível: <http://www.fenaj.org.br/federacao/cometica/codigo_de_etica_dos_jornalistas_brasileiros.pdf> Acesso em 10/08/2010.
- FERNANDES, Sandra Teixeira. *Jornalismo de causas*. Instituto Politécnico de Tomar, 2007. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/fernandes-sandra-jornalismo-de-causas.pdf>>. Acesso em 26 out. 2008.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- FERREIRA, Anderson. Paróquia de Malhada de Pedras divulga programação de Festa de Nossa Senhora Aparecida, *Gêneros em Pauta*, set. 2010. Disponível em: <http://generosempauta.blogspot.com.br/2010_09_01_archive.html>. Acesso em: 26 set. 2013.
- FOLHA ONLINE. Criador do Miojo e da Nissin morre no Japão aos 96 anos. São Paulo, 7 jan. 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/dinheiro/ult91u113534.shtml>>. Acesso em: 5 set. 2013.
- GOBIRA, Pablo. O arquivo do escritor na era da reprodutibilidade técnica digital: algumas questões de crítica genética. *Manuscrita*, São Paulo, n. 18, 2010.
- HAY, Louis. *A literatura dos escritores*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *População de Belo Horizonte*. Disponível em: <www.ibge.gov.br>. Acesso em: 06 mar. 2013.
- KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. *Os elementos do jornalismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Geração Editorial, 2004.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- LAJOLO, Marisa. *O que é literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

- LIMA, Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- MAFRA, Johnny José. *Ler e tomar notas*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2011.
- MAGNOLI, Demétrio. *O mundo contemporâneo: relações internacionais 1945-2000*. São Paulo: Editora Moderna, 1996.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *O capital da notícia*. Jornalismo como produção social da segunda natureza. São Paulo: Ática, 1986.
- MARQUES, Fabrício. Literatura e jornalismo: convergências, divergências. *Temas: ensaios de comunicação*, v. 1, n.1, p. 15-17, 2002.
- MARTINS, Wilson. *O modernismo: 1916-1945*. São Paulo: Cultrix, 1965.
- MELO, José Marques de. Indústria cultural, jornalismo, jornalistas. *Revista Brasileira de Comunicação*, São Paulo, Intercom, Ano XIV, n. 65, jul.-dez. 1991.
- MICHELLINE, Érica. A crônica no universo jornalístico e literário. *Contemporânea*, n. 4, 2005/1. Disponível em: <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_04/contemporanea_n04_10_EricaMiche.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2011.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- NOBLAT, Ricardo. *A arte de fazer um jornal diário*. São Paulo: Contexto, 2002.
- MOSER, Walter. Spätzeit. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 33-49.
- MUHANA, Adma. *A epopeia em prosa seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Editora UNESP, 1997. 344 p.
- ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- PAZ, Octavio. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- ROSSI, Clóvis. *O que é jornalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- RUDIGER, Francisco. *Tendências do jornalismo*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 1993.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1993.
- SEABRA, Roberto. Produção da notícia: a redação e o jornalista. In: DUARTE, Jorge (Org.). *Assessoria de imprensa e relacionamento com a mídia: teoria e técnica*. São Paulo: Atlas, 2002.
- SOUZA, Adalberto de Oliveira. Crítica Genética. In: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009. p. 287-315.
- TIBURI, Márcia. *Filosofia cinza: a melancolia e o corpo nas dobras da escrita*. Porto Alegre: Escritos, 2004.
- TRAQUINA, Nelson; MESQUITA, Mário (Org.). *Jornalismo cívico*. Lisboa: Livros Horizonte, 2003.
- WILLEMART, Philippe. *Crítica genética e psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

APÊNDICE

Orientações para identificação dos poemas dadas por Júlio Castañon Guimarães

MANUSCRITOS

ms1 - Trata-se do caderno de tipo escolar enviado por Carlos Drummond de Andrade a Mário de Andrade, hoje integrante do arquivo deste do último no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). O caderno tem 53 folhas. É um autógrafo a tinta, com notas e dedicatórias do autor e notas a lápis de Mario de Andrade. O caderno foi enviado em 3 de junho de 1926. Mario de Andrade o comenta em carta de 1º de agosto de 1926. Nas últimas 23 folhas do caderno, sob o título “Minha terra tem palmeiras” (abaixo do qual se lê: “a Mario de Andrade/ oferece/ Carlos Drummond/ Itabira, Maio 926”), encontram-se, entre outros não incluídos em livros, os seguintes poemas de *Alguma poesia*: “Lanterna mágica -1. Belo Horizonte, 2. São João del Rei, 3. Caeté, 4. Itabira, 5. Ouro Preto, 6. Nova Friburgo, 7. Rio de Janeiro, 8. Salvador”, “Nota social”, “Política”, “Construção”, “No meio do caminho”, “Música”, “Coração numeroso”, “Igreja”, “Cantiga de viúvo”, “Sabará”, “Explicação”, “Infância”, “Família”, “Cidadezinha qualquer”, “Jardim da praça da Liberdade”, “Epigrama para Emílio Moura”. Ao final do caderno, lê-se: “Itabira/ 31 Maio/1926”. Nas primeiras 22 folhas do caderno, encontram-se outros poemas não incluídos em livro, com exceção de “Sentimental”, incluído em *Alguma poesia*. No início do caderno, lê-se: “Ao querido Mario/ esta lembrança do/ Carlos/ Itabira, 926”.

ms3 - Trata-se de um conjunto de manuscritos do arquivo Ribeiro Couto, depositado no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. Todos são autógrafos a tinta. Os poemas são os seguintes: “Cabaré mineiro” (uma folha; datado de: “B. H. 10.12.926”; ass.: “C. D. A.”); “Cidadezinha qualquer” (uma folha; datado de: “Ita. 14.4.26”; ass.: “C. D. A.”); “Coração numeroso” (duas folhas; com indicação de local: “B. H.”; ass.: “C. D. A.”); “Nota social” (duas folhas; com indicação de local “B. H.”; ass.: “C. D. A.”); “Política” (duas folhas; com indicação de local: “B. H.”; ass.: “C. D. A.”); “Igreja” (uma folha; com indicação de local: “B. H.”; ass.: “C. D. A.”); “Cantiga de viúvo” (uma folha; datado de: “B. H.”; ass.: “C. D. A.”); “Sabará” (três folhas; com indicação de “B. H.”; ass.: “C. D. A.”) “Fantasia”, que posteriormente recebeu o título “Casamento do céu e do inferno” (duas folhas; com indicação de local “B. H.”; ass.: “C. D. A.”); “Iniciação

amorosa” (duas folhas; datado de “B. H.” 21.1.27” ass.: “CDA”); “Nova Friburgo” (uma folha; com indicação de local: “B. H.”; ass.: “C. D. A.”); “Europa França e Bahia” (três folhas; datado de “Ita. 6.10.26”; ass.: “CDA”).

DATILOSCRITOS

ds1-Trata-se de um conjunto de seis poemas que faz parte do arquivo Carlos Drummond de Andrade, depositado no Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. São os seguintes os poemas: “Política” (uma folha; datado de: “1924”; ass.: “CD”; traz após assinatura a indicação (“Minha terra tem palmeiras”)); “Construção” (uma folha datado de: “1924”; ass.: “C.D.” traz acima da data a indicação (“Minha terra tem palmeiras”)); “Nota social” (uma folha datado de: “1923”; ass.: “C.D.”; traz após a assinatura a indicação (“Minha terra tem palmeiras”)); “Fim da terceira Internacional”, posteriormente intitulado “Mas viveremos” (duas folhas; ass. ms.: “Carlos Drummond de Andrade”); “Telegrama de Moscou” (uma folha ;ass .ms.: “Carlos Drummond de Andrade”); “Carta a Stalingrado” (duas folhas; datado de: “Rio.12/10/1942”; ass. mr.: “Carlos Drummond de Andrade”). Os três datiloscritos de “Política”, “Construção” e “Notas social” (que trazem o título de um livro projetado, *Minha terra tem palmeiras*, também presentes em manuscritos enviados a Mario de Andrade) apresentam emendas e comentários a caneta provavelmente de autoria de Mario de Andrade. Os datiloscritos foram enviados a Mario de Andrade e receberam comentários deste, conforme se lê em carta que dirigiu a CDA.

ds4-Trata-se do datiloscrito integral do livro *A rosa do povo* entregue à editora pelo autor. Para o preparo desta edição foi utilizada uma cópia xerográfica fornecida por Fernando Py. O datiloscrito, com 126 folhas, tem, além de emendas manuscritas do autor, correções e anotações da mão de outra pessoa referentes ao processo gráfico.

LIVROS INTEGRAIS

A – Por A designa-se a primeira edição de *Alguma poesia*, que data de 1930. Na folha de rosto, lê-se: “CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE/ ALGUMA POESIA/ [logotipo]/ EDIÇÕES PINDORAMA/ BELO HORIZONTE/ 1930”. O colofão diz: “ACABOU DE SE IMPRIMIR/ NAS OFFICINAS GRAPHICAS/ DA IMPRENSA OFICIAL DO/ ESTADO DE MINAS GERAIS/ AOS 25 DE ABRIL DE 1930”.

D – Por *D* designa-se o volume intitulado *Poesias*, publicado em 1924 e que inclui as segundas edições de *Alguma poesia*, *Brejo das Almas* e *Sentimento do mundo* e a primeira edição de *José*. Na folha de rosto, lê-se: “CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE/ POESIAS/ Capa de SANTA ROSA/ 1924/ Livraria JOSÉ OLYMPIO Editora/ Rua d Ouvidor, 110 – Rio de Janeiro”. No verso do falso rosto, encontra-se a seguinte informação: “DO AUTOR/ ALGUMA POESIA – Edições Pindorama – Belo/ Horizonte – 1930./ BREJO DAS ALMAS – Os Amigos do Livro -/ Belo Horizonte – 1934./ SENTIMENTO DO MUNDO – Pongetti (Edi- ção de 150 exemplares, fora de mercado) -/ Rio de Janeiro – 1940.”. O colofão diz: “Este livro foi composto e impresso/ nas oficinas da/ Empresa Gráfica da ‘Revista dos Tribunais’ Ltda./ à Rua Conde de Sarzedas, 38, S. Paulo/ para a/ LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA/ em junho de 1942.”.

E – Por *E* designa-se a primeira edição de *A rosa do povo*, publicada e, 1945. Na folha de rosto, lê-se: “CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE/ A ROSA DO POVO/ Capa de Santa Rosa/ 1945/ LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO/ EDITORA/ RUA DO OUVIDOR, 110 – RIO – RUA DOS GUSMÕES, 104 – S. PAULO”. O colofão diz: “Êste livro foi composto e impresso/ nas oficinas da Empresa Gráfica da/ ‘Revista dos Tribunais’ Ltda., à rua/ Conde de Sarzedas, 38 – São Paulo,/ para a Livraria José Olympio Editôra,/ Rio, em dezembro de 1945”.

F – Por *F* designa-se o volume intitulado *Poesia até agora*, publicado em 1948 e que inclui as terceiras edições de *Alguma poesia*, *Brejo das Almas* e *Sentimento do mundo*, as segundas edições de *José* e a *Rosa do povo* e a primeira edição de *Novos poemas*. Na folha de rosto, lê-se: “CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE/ POESIA ATÉ AGORA/ ALGUMA POESIA/ BREJO DAS ALMAS/ SENTIMENTO DO MUNDO/ JOSÉ/ A ROSA DO POVO/ NOVOS POEMAS/ Capa de SANTA ROSA/ 1948/ LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA/ Rua do Ouvidor, 110 – Rio – Rua dos Gusmões, 104 – São Paulo”. O colofão diz: “Êste livro foi composto e impresso/ nas oficinas da/ EMPRÊSA GRÁFICA DA ‘REVISTA DOS TRIBUNAIS’ LTDA.,/ à rua Conde de Sarzedas, 38 – São Paulo,/ para a/ LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA,/ em janeiro de 1948.”. Uma nota no verso do falso rosto observa: “Esta edição, a segunda das poesias completas do autor, corresponde/ à terceira de ‘Alguma poesia’, ‘Brejo das Almas’ e ‘Sentimento do/ mundo’, e à segunda de ‘José’ e ‘A rosa do povo’, contendo ainda/ uma parte inédita em livro.”.

Na segunda orelha do volume, são referidos os livros que o compõem, com a data de primeira publicação de cada um, sendo observado que o volume contém “mais doze poemas novos. Como em todas as suas edições, o autor introduziu aqui e ali modificações nos versos o que dá ensejo a curioso confronto de textos”.

H – Por *H* designa-se o volume intitulado *Fazendeiro do ar & poesia até agora*, publicado em 1955 e que inclui as quartas edições de *Alguma poesia*, *Brejo das Almas* e *Sentimento do mundo*, as terceiras edições de *José* e *A rosa do povo*, as segundas edições de *Novos poemas* e *Claro enigma* e a primeira edição de *Fazendeiro do ar*. Na folha de rosto, lê-se: “CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE/ FAZENDEIRO/ DO AR/ &/ POESIA ATÉ AGORA/ [traço]/ LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITÔRA/ RUA DO OUVIDOR, 110, - RIO DE JANEIRO – 1955”. O colofão diz: “ÊSTE LIVRO FOI COMPOSTO E IMPRESSO/ NAS OFICINAS DA EMPRÊSA GRÁFICA DA/ ‘REVISTA DOS TRIBUNAIS’ LTDA., À RUA/ CONDE DE SARZEDAS, 38, SÃO PAULO,/ PARA A/ LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO/ EDITÔRA,/ RIO DE JANEIRO,/ EM NOVEMBRO DE 1954, ANO DO IV CEN-/ TENÁRIO DA FUNDAÇÃO DA CIDADE DE/ SÃO PAULO”. Observe-se que na folha a data é “1955”, enquanto no colofão é “novembro de 1954”. Na lista de obras do autor estampada no verso do falso rosto, além de aparecer mais uma vez a indicação “*Poesia Errante* (traduções), no prelo”, aparece o próprio volume em questão, “*Fazendeiro do Ar e – Poesia até Agora*, 1954”. Na página 539 do volume, entre o último poema do livro e os índices (dos livros e remissivo), encontram-se duas notas. A primeira delas diz:

A publicação de “obras completas” não implica a aceitação, pelo autor, de tudo quanto ele já compôs. Há partes que o tempo tornou peremptas, mas que não podem ser riscadas do conjunto, como a vida não pode ser passada a limpo. O autor não se arrepende nem se orgulha de haver mudado. Reconhece apenas que mudou.

A segunda nota diz: “O poema ‘Os bens e o sangue’ foi publicado pela revista *Anhembi*, de S. Paulo (n.2, fevereiro de 1951), precedido da seguinte nota:”. Segue-se a transcrição da nota da revista, nota que na presente edição está reproduzida junto ao referido poema.

H₂ – Por *H₂* designa-se a segunda edição do volume *Fazendeiro do ar e poesia até agora*. Essa edição não é mera reprodução da edição anterior, pois apresenta algumas pequenas mudanças. Na folha de rosto, lê-se: “CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE/

FAZENDEIRO/ DO AR/ &/ POESIA/ ATÉ AGORA/ 2ª EDIÇÃO/ [fio]/ LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA/ RUA DO OUVIDOR, 110 – RIO DE JANEIRO – 1955”. Não há colofão. Na capa encontra-se a indicação “2ª EDIÇÃO”. No verso do falso rosto, na lista de obras do autor, além da inclusão de “*Poesia Errante* (traduções), no prelo”, há referências “*Viola de Bôlso, novamente encordoada, 1955*”, que não contava da lista da edição anterior, e “*Fazendeiro do AR & Poesia até Agora, 1945*”, tal como na edição anterior. Vale observar que na orelha se explicita que “Mais uma vez, o autor revisou os livros anteriores, introduzindo modificações em seus versos”, do que se subentenderia que em *Fazendeiro do ar* entre a edição anterior e esta não teria havido modificações – estas existem e na maioria dos casos emendam prováveis erros de revisão.

P – Por *P* designa-se o volume *Poesia completa e prosa*, publicado em 1977. Na folha de rosto, lê-se: “CARLOS DRUMMOND/ DE ANDRADE/ POESIA COMPLETA/ E PROSA/ organizada pelo autor/ INTRODUÇÃO GERAL/ Nota Editorial/ AFRÂNIO COUTINHO/ *As Várias Faces de uma Poesia*/ EMANUEL DE MORAES/ *Fortuna Crítica*/ MÁRIO DE ANDRADE – OTTO MARIA CARPEAUX/ ÁLVARO LINS – SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA/ HAROLDO DE CAMPOS – JOÃO GASPAR SIMÕES – RUBEM BRAGA/ *Cronologia da Vida e da Obra*/ APÊNDICE/ *Bibliografia*/ RIO DE JANEIRO, RJ, EDITORA NOVA ANGULAR. A., 1977”. O colofão diz: “A PRESENTE QUARTA EDIÇÃO DO VOLUME / ÚNICO DE POESIA COMPLETA E PROSA DE/ CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE CONSTITUI/ O NÚMERO SEIS DA SÉRIE BRASILEIRA DA/ BIBLIOTECA LUSO-BRASILEIRA [...] O LIVRO TEVE SUA IMPRESSÃO INICIADA/ AOS QUINZE DIAS DO MÊS DE MAIO DE MIL/ NOVECENTOS E SETENTA E SETE, E ACABOU/ DE IMPRIMIR-SE EM PETRÓPOLIS, RJ, NAS OFI-/ CINAS DA EDITORA VOZES LTDA., AOS QUIN-/ ZE DIAS DO MÊS DE JUNHO DO MESMO ANO. [...]”. Essa edição, que também inclui a prosa do autor, apresenta, na parte da poesia, a mesma matéria que a edição anterior, inclusive com a mesma situação para os 4 poemas.

TRANSCRIÇÕES E CONVENÇÕES

([...]) rasurado e ilegível

{ ↑ } acréscimo na entrelinha superior