

OS MATERIAIS DO POEMA: isto às vezes é aquilo em CDA¹

JÚLIO CASTAÑON GUIMARÃES

1.

Diz-se que Bonnard era movido por tal necessidade de aperfeiçoar seu trabalho que chegou a retocar quadros seus já instalados em museus. Mais do que pela atitude do artista, o registro pode interessar por focalizar o fato de que nem mesmo a institucionalização do museu estabeleceria para a obra a condição de acabada, finalizada. Além de exemplificar a mobilidade das obras, a situação permite supor o envolvimento de certos elementos necessários à consecução dessa mobilidade - no caso do exemplo, pincéis e tintas. De modo semelhante, em se tratando de poemas, há naturalmente muitos aspectos materiais envolvidos em sua produção. Em primeiro lugar, tem-se o material lingüístico, com suas dimensões fônicas, gráficas e semânticas. No caso especial de um poeta como Francis Ponge, por exemplo, o fato de sua poesia ter como tema o mundo material faz com que se desencadeiem algumas articulações. Michel Collot salienta que Ponge “se mostrava particularmente sensível à materialidade fônica e gráfica das palavras” e que com “essa valorização do significante aproxima o signo lingüístico da coisa”.² Assim, “ao reativar a materialidade da linguagem, o poeta lhe permite exprimir ao mesmo tempo as qualidades sensíveis do objeto e as emoções do sujeito”.³

Prosseguindo, nesse esforço de percepção da associação que se dá na poesia de Ponge entre o mundo material e a fatura do poema, Collot observa que “tudo ocorre como se matéria e linguagem trocassem em poesia seus atributos: uma recebe aí um sentido e a outra uma consistência”.⁴ O especial interesse de Ponge pelas artes plásticas permite que Collot verifique que o “tratamento do material verbal como suporte do pensamento e da criação poética se apoia no

¹ Este texto foi redigido para figurar no volume dedicado a Carlos Drummond de Andrade, sob a coordenação de Silvano Santiago, na coleção Arquivos. O volume, já preparado mas ainda não publicado, conterà a edição crítica dos dez livros de poemas que vão de *Alguma poesia* a *Lição de coisas*. Este texto, ainda que predominantemente de caráter descritivo, dá desenvolvimento a certos dados expostos de forma sumária em alguns artigos anteriores, ao mesmo tempo que constitui etapa de um trabalho mais amplo em elaboração. Como foi redigido para figurar no volume com a edição crítica, não apresenta as referências aos manuscritos de CDA, que estão minuciosamente descritos na referida edição. Esses manuscritos em sua quase totalidade, estão nos arquivos do Instituto de Estudos Brasileiros da USP e da Fundação Casa de Rui Barbosa, assim como nas coleções particulares de José Mindlin e Fernando Py.

² COLLOT, Michel. *La matière-émotion*. Paris: PUF, 1997. p. 80.

³ *Ibid.*, p. 81.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 82.

⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁷ Apud COLLOT, Michel. *La mati e-re- emotion*, p. 83.

exemplo das artes plásticas”.⁵ No entanto, esse suporte   parte integrante do processo: “O material não   nunca um simples suporte, um meio de expressão neutro e transparente: participa ativamente da cria o”.⁶ Collot busca num texto de Ponge sobre litografias o comentário do próprio poeta sobre como “a expressão   modificada por ela [a pedra]”.⁷   no plano dessas possíveis inter-rela es em que o suporte interage com o desenvolvimento da obra que aqui se faz referência aos materiais do poema. E por poema se entende não um texto delimitado, mas um texto em processo, que pode incluir sua mobilidade desde os primeiros manuscritos até as várias etapas impressas. Certamente, a poesia de Drummond está muito distante da de Ponge, de modo que não há como aproximar procedimentos. No entanto, a ênfase que Ponge põe nos materiais permite no mínimo avivar o interesse pela tentativa de compreensão de como o histórico dos poemas drummondianos incorpora episódios transcorridos em diferentes suportes. Além disso, a compreensão desse histórico precisa incorporar materiais adjacentes (correspondência, textos de crítica), às vezes até mesmo já no plano da recep o, que têm a ver, às vezes mais, às vezes menos, com a constitui o dos textos. Quando aqui, portanto, se fala em materiais do poema, não se está falando do poema supostamente acabado, mas do que se pode vasculhar em termos da vida textual do poema.

Assim, quando se pretende tratar do que   possível ler, em termos dos processos de escrita de Drummond, a partir da documenta o subsistente de sua produ o,   quase inevitável lembrar um poema incluído em *José – “O lutador”*. Dizem seus versos iniciais: “Lutar com palavras /   a luta mais v . / Entanto lutamos / mal rompe a manhã”. Com os versos breves de cinco sílabas e com a rima dos versos pares, esse início do poema irrompe como uma defini o clara e direta da atividade de cria o do poeta, afirmando seu caráter entre inútil e inevitável. José Guilherme Merquior chama a aten o para o fato de que se trata de “um quarteto bem individualizado, graças   rima (v /manhã),   isorritmia (acentos na 2.^a e na 5.^a em todos os versos) e   alitera o (tt), sensível desde a proposi o

predicativa à guisa de figura etimológica: ‘Lutar *com palavras* / é a luta *mais vã*’⁸.

No entanto, provavelmente o poema ganhará ainda sentido mais especial para esta leitura quando à sua leitura se incorpe seu percurso. O poema foi publicado pela primeira vez na *Revista Acadêmica* em maio de 1942. E aí, assim como na suas primeira e segunda edições em livro, respectivamente ainda em 1942 e em 1948, o poema se apresenta em toda sua extensão com algumas variantes em relação à versão que posteriormente assumiu. Nos quatro versos iniciais citados, há variante no segundo verso, que nestas três publicações iniciais se lê da seguinte forma: “parece luta vã”. A modificação que o verso sofre oferece dois aspectos. Um deles é a transformação do verso de seis sílabas em verso de cinco, em conformidade com os demais, de modo que a modificação atua no sentido de uniformizar a métrica do poema (outras modificações em outros versos atuam no mesmo sentido). O outro aspecto diz respeito a uma mudança na própria consideração da luta em pauta. A solução adotada torna peremptória a situação vã dessa luta.

Assim, uma versão anterior do poema mostra o desenvolvimento desse poema, da luta que nele se trava e de como essa luta é encarada. O acréscimo desses dados àqueles oferecidos pela versão adotada amplia a leitura do poema. E esse acréscimo traz consigo as próprias leituras já feitas. Assim, os dados expostos por Merquior não se prestam inteiramente à versão anterior do poema. Não se tem a igualdade métrica, nem rítmica. E sobretudo não se tem a “proposição predicativa à guisa de figura etimológica”, pois em lugar da asserção se tem uma aproximação.

Antônio Houaiss atentou para as variantes desse poema, fazendo a seguinte observação numa nota ao texto em que o analisa:

Propicia o poeta, com as variantes assim criadas, bela margem para um estudo particularizado de sua criação formal, com traços às vezes facilmente perceptíveis. Por exemplo, no poema que ora apreciamos, quase todas as modificações

⁸ MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Tradução de Marly de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976. p. 67.

⁹ HOUAISS, Antônio. Sobre uma fase de Carlos Drummond de Andrade. In: _____. *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 258 (nota).

tiveram por objetivo facilitar o *cantabile*, a cadeia fonética dos versos, evitando não raro certos ditongos crescentes, sobretudo em *tua e sua*.⁹

Um outro elemento a compor o *cantabile* de que fala o crítico – para além dos ditongos evitados – é a busca, como já referido, de uma padronização métrica, como no caso dos versos iniciais mencionados.

Esse exemplo permite que pelo menos se antevejam as possibilidades de leitura dos poemas de Drummond que leve em conta os elementos oferecidos por uma edição crítica. No entanto, algumas distinções se fazem necessárias. A edição crítica permite que se dirijam indagações, de um lado, ao próprio trabalho de edição tal como se apresenta e, de outro lado, diretamente ao material manipulado para sua elaboração. No primeiro caso, o foco estaria mais centrado tanto nos critérios do trabalho quanto nas questões propriamente textuais. No segundo caso, o foco incorporaria elementos como o veículo ou o suporte do percurso textual. Na edição crítica, pela sistematização que nela se dá, ficam mais explícitos os dados do primeiro caso que os do segundo, embora estes tenham sido incorporados à elaboração da edição. Naturalmente há uma interligação indissolúvel entre esses elementos, de modo que para examinar as possibilidades de leitura de determinado texto, como, no caso, poemas de Carlos Drummond de Andrade, não se pode deixar de examinar essa etapa menos visível na edição, a questão dos veículos ou suportes em que se processou o percurso textual.

O material textual da poesia de Drummond consiste em manuscritos, datiloscritos, publicações em periódicos e livros. Chama a atenção em primeiro lugar o número reduzido de manuscritos. Os que subsistiram não são manuscritos de trabalho; são cópias enviadas a amigos. O número de datiloscritos subsistentes também é pequeno; em sua maior parte esses datiloscritos são versões entregues à editora para publicação. Até este ponto, ter-se-ia documentação relativamente insuficiente para que se pretenda estudar os processos de escrita de Drummond. No entanto, antes da publicação em li-

vro, há um grande número de publicações em periódicos. Na maior parte dos casos, essa publicação em periódico constitui a primeira versão conhecida de que se dispõe para os poemas. Assim, a publicação em periódico constitui elemento de especial importância para acompanhar o percurso textual, na tentativa de perceber os procedimentos de escrita. A importância dessa documentação em periódicos cresce com o dado de que parcela considerável dela foi preservada em recortes pelo autor, que em alguns introduziu emendas e anotações manuscritas.

O número significativo de poemas publicados em periódicos chama a atenção para o fato de que os poemas podem ser publicados isoladamente. Cada publicação, em determinado periódico, envolve uma série de dados peculiares àquela publicação e, portanto, àquele poema. Se o foco da atenção se volta para esses poemas em diferentes versões, isto não quer dizer que se esteja atentando para eles isoladamente, isto é, para cada um deles exclusivamente nas formas com que foram localizados. Na verdade, cada um deles estabelece uma série de associações e, num determinado nível, essas associações compõem os acervos às vezes efetivos, às vezes virtuais. Assim, certos poemas de Drummond podem estar relacionados com cartas às quais foram anexados e enviados a determinadas pessoas (como Abgar Renault), de cujos arquivos efetivos hoje fazem parte. Por outro lado, esses mesmos poemas participam do acervo drummondiano que se organiza virtualmente no preparo da edição de sua poesia. Há outras organizações mais imediatas e claras. No caso dos poemas em datiloscrito, a maior parte deles está integrada em conjuntos definidos – os próprios livros do autor, pois se trata dos datiloscritos dos livros enviados para publicação. No caso dos manuscritos, ao lado de alguns isolados, há outros que integravam um conjunto, um livro que só existiu em manuscrito – *Minha terra tem palmeiras*. Esse livro se desintegrou, na medida em que vários poemas ficaram inéditos e outros passaram a compor *Alguma poesia*. As situações desses poemas são reveladoras do que os acervos

¹⁰ MAURER, Karl. *Les philologues*. In: HAY, Louis. *Les manuscrits des écrivains*. Paris: Hachette: CNRS, 1993. p. 81.

¹¹ *Ibid.*, p. 85

podem nos oferecer e nos negar, em termos de aproximação e dispersão dos materiais.

Referindo-se às diferenças das dificuldades do trabalho de edição de textos antigos e de textos modernos, Karl Maurer observa que as dificuldades do editor de texto moderno são as “dificuldades do crítico feliz” (expressão que ele toma de Octave Nadal), ou seja, do crítico “que sabe muito sobre a história de seu texto para poder estabelecê-lo de modo tradicional”.¹⁰ Talvez a situação não seja, pelo menos de início, propriamente de saber muito; é antes a possibilidade mais efetiva de se poder vir a saber muito, em parte devido a uma possível profusão de material, que não se dá nos mesmos moldes no caso de textos antigos. Por outro lado, o mesmo autor observa a necessidade de um leitor novo para uma “nova filologia”; esse leitor novo procuraria no texto das obras “os traços do movimento” (expressão que o autor toma dos formalistas russos), ao lado da “variância essencial” própria dos textos medievais.¹¹ Assim, a edição de um texto deve ficar atenta não apenas ao movimento das alterações do texto, mas ao movimento incorporado à própria constituição do texto, do que Maurer dá como exemplos os *Caligramas* de Apollinaire e o *Coup de dés* de Mallarmé (esse movimento pode ser entendido, no mínimo, no sentido da abertura do texto para várias leituras, mas vai com certeza até as possíveis articulações espaciais dos elementos que se distribuem pela página).

O caso de Drummond se presta a que se indague em primeiro lugar sobre o que é saber muito e em segundo lugar sobre se é possível saber muito no caso de Drummond. Como já observado, há grande diferença quantitativa entre os diferentes materiais, com o que se terá mais informação sobre um tipo do que sobre outro. Se se pensar em que tipo de informação está em jogo, pode-se observar que essa diferença dos materiais acarretará diferentes tipos de informação. No caso dos periódicos, além das informações de caráter textual, haverá informações relacionadas com o veículo – linha editorial, projeto gráfico, e assim por diante. No conjunto, a massa de informação com que se lida diante do material textual de Drum-

mond assume porte considerável. No entanto, ela não apresenta grandes movimentos, no sentido de grandes alterações textuais – seja no sentido de alterações radicais, seja no sentido de alterações de grande extensão. Mas mais uma vez será a soma dessas alterações que revelará sua significação. Do mesmo modo como será a soma de um certo tipo de alterações que revelará aquele movimento incorporado à própria constituição do texto, como adiante se examinará.

Ainda a propósito desse campo em que a base de discussão parte do volume e do tipo de material, Ivo Castro estabelece também algumas distinções bastante úteis para que se compreendam possíveis formas de leitura desse material. Uma primeira distinção observa que

A crítica textual tem sido, desde as origens, uma “filologia do original ausente”. Existe para repor uma verdade textual que não se pode apoiar no original escrito pelo autor, por sua própria mão, porque esse original pereceu e dele sobrevivem apenas cópias distantes que não concordam entre si e levantam fundadas dúvidas sobre o que o autor terá realmente dito.¹²

Embora não se aplique a textos modernos, a situação que aí se sumaria funciona pelo menos como hipótese de raciocínio quando se está diante da outra etapa da distinção, a da “filologia do original presente”, que

não precisa reconstituir um autógrafo que está preservado, mas sim, e através dele, saber como decorreu o acto de criação do texto; não há que percorrer às arrecuas o processo de transmissão textual, mas sim desenhar o percurso criativo seguido pelo texto desde o rascunho até ao seu autógrafo final; não há que fixar conjeturalmente um texto crítico a partir de variantes corrompidas, mas sim identificar e fielmente publicar a etapa da evolução do texto que mais garantias dê de traduzir a vontade inalterada do autor, etapa

¹²CASTRO, Ivo. A fascinação dos espólios. *Leituras: revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, n. 5, p. 165, out. 1999.

¹³ Ibid.

que geralmente é a mais recente.¹³

¹⁴ Ibid., p. 165-166.

O autor a seguir propõe, ainda que sob a forma de indagação, uma “terceira crítica textual, uma ‘filologia do escritor presente’”, que evidentemente se associa à segunda situação acima referida, podendo mesmo ser vista não exatamente como uma terceira possibilidade, mas como uma distinção. Isto porque se a presença do autor implica a presença do original, nas condições mencionadas implicaria ainda um original prolífico:

Se a constituição do espólio deixar de ser um exercício para herdeiros e para exploradores de arca e passar a ser uma atividade assumida pelo próprio autor, integrada numa revalorização geral do papel autoral que as tecnologias da escrita lhe permitem, por exemplo em nível da arte final gráfica, desaparecerá boa parte do elemento aleatório que faz o encanto e a fragilidade do ofício de arquivista literário. E o crítico textual verá a sua função reduzida a simples preparador de laboratório, que recolhe e dispõe as variantes de uma obra para que o autor as pondere e opte pelas que deverão figurar na sua edição definitiva e autorizada.¹⁴

Em termos menos hipotéticos, pode-se pensar na situação de autores que não preservam seus originais, ficando assim os estudiosos sem indicações de que a criação do texto se dava em várias etapas ou não; de autores que preservam seus originais; e dentro deste caso, de autores com menor ou com maior índice de reescrita. Nesta última situação podem ser encontrados alguns casos concretos de radical utilização da reescrita pelos autores. Um caso é o de Fernando Pessoa que ficcionaliza a proliferação de sua escrita. Outro é o de Francis Ponge que apresenta como texto as várias reescritas deste texto. O material relacionado com a poesia de Drummond oferece ainda situação peculiar. Não se pode dizer que não haja originais. No entanto, de fato não se tem a abundância que permitiria falar na

“filologia do escritor presente”. Seria mesmo o caso de pensar que mais do que uma abundância de informação, se verificaria uma supressão de informação no processo pelo qual o autor não preservou manuscritos e pelo qual, com o andamento de sua obra, escasseiam as diferenças entre momentos diversos, como entre uma versão em periódico e a versão seguinte em livro. No caso de Drummond, talvez se pudesse assim falar de “filologia do escritor presente” que atuou em sentido inverso ao esperado, que atuou no sentido da supressão, operando com aquele sinal de menos referido nos versos do “Poema-orelha” de *A vida passada a limpo* (“e a poesia mais rica / é um sinal de menos”), mesmo que ciente que “de tudo fica um pouco”, como diz o verso de “Resíduo”, de *A rosa do povo*.

No conjunto dos materiais textuais de Drummond, as situações mais gerais com que deparamos são a lacuna e a rasura, ao lado da proliferação e da dispersão. E não há contradições ou incompatibilidades entre essas condições. A lacuna pode ser encarada como elemento propulsor da leitura, na medida em que - ao lado das lacunas decorrentes de desaparecimento efetivo de etapas do texto - os nexos que se podem estabelecer no plano da escrita sempre admitirão novas hipóteses para as quais a comprovação (suposta e ausente) pode estar exatamente na lacuna. A rasura, embora muitas vezes elemento que dificulta a etapa de leitura de manuscritos, é elemento constitutivo do processo de escrita, integrada à reescrita, seja como supressão, seja antecedendo substituições. A dispersão se verifica por circunstâncias muitas vezes independentes do texto propriamente dito - envio de poemas para amigos, venda de espólio -, mas às vezes intimamente ligadas à sua produção, como o próprio exemplo do poema enviado a amigo na espera de comentários que podem ser utilizados ou como a publicação em periódicos diversos de localidades distintas. É este dado, a publicação em periódicos, que mostra exemplarmente a situação de proliferação das lições, uma proliferação resultante de um avanço técnico que, entre muitas outras coisas, permite um maior número de versões públicas. Isto, naturalmente, no caso de Drummond, quando outras formas

¹⁵SEGRE, Cesare. *Critique des variantes et critique génétique. Genesis: revue internationale de critique génétique*, Paris, n. 7, p. 29, 1995.

¹⁶Ibid., p. 30.

¹⁷Ibid., p. 45.

de proliferação, como as de manuscritos, não está presente, ou por não ter existido ou por ter sido suprimida pelo autor.

É ainda no plano da maior ou menor quantidade de material que pelo menos em parte ou pelo menos inicialmente se pode ler a observação de Cesare Segre de que “O texto é o resultado de um desenvolvimento, de que ignoramos várias fases – e às vezes todas as fases”.¹⁵ No entanto, desde que não se esteja na situação de ignorância de todas as fases, as articulações envolvem um universo mais amplo do que aquele estritamente contido no material textual disponível, conforme indica Cesare Segre na seguinte observação:

as variantes impõem a utilização combinada de duas perspectivas: uma sincrônica, que apreende o sistema de relações que organiza cada estado do texto; a outra diacrônica, que, uma vez determinados os estados sucessivos assumidos por cada parte do texto e pelo próprio texto, descobre os impulsos que favoreceram esses movimentos. Percebe-se logo que as modificações não têm por objetivo melhorar localmente o texto, e que na maioria das vezes representam os efeitos de uma estratégia global, referente às relações estruturais entre alguns de seus elementos ligados entre eles.¹⁶

Da primeira parte dessa observação, deriva a compreensão de que “do sistema em movimento passamos ao movimento das poéticas, da história interna à história externa.”¹⁷ Aqui também se salientam as articulações que às vezes inserem pequenos episódios textuais em circuitos mais amplos. De modo especial, interessa a referência às modificações não como episódio localizado, mas como operação estrutural. A essa referência se pode associar, no caso de Drummond, comentário de Antonio Candido – a que adiante se retornará - a propósito do poema “Procura da poesia”, quando se destaca a reflexão estrutural desenvolvida no poema.

O fato é que com frequência é feita alusão ao menor ou menor volume de material. Mas talvez menos óbvia e certamente menos

quantificável é a preocupação com o espaço da criação, como se pode notar no comentário de Jacques Neefs:

Sua configuração obedece ao trabalho que aí se depositou, mas esse trabalho encontra seus caminhos em todos os tipos de lugares, e amplamente fora dos próprios manuscritos. Espaço material da invenção, os manuscritos de escritores só trazem os traços parciais de uma atividade muito mais vasta.¹⁸

¹⁸NEEFS, Jacques. *Objects intellectuels*. In: HAY, Louis. *Les manuscrits des écrivains*. p. 102.

¹⁹*Ibid.*

A referência a seguir à questão da leitura desses materiais por intermédio de alguma edição crítica - já aqui referida -, amplia o circuito da leitura, assim como salienta o caráter entre inesgotável e em permanente produção de uma obra, a que se acrescem seus materiais, as leituras, e assim por diante: “A edição dos manuscritos de escritores participa dessa redefinição incessante que caracteriza a existência histórica de uma obra”.¹⁹ A edição crítica pode vir a ser a instância em que se verifica a desproporção entre o material textual disponível e o espaço de criação.

2.

O conjunto dos materiais textuais de Drummond é especialmente lacunar e disperso, conforme já se referiu. É lacunar por razões as mais diversas - provavelmente, entre elas, o fato de o autor não ter guardado intencionalmente os manuscritos, numa busca de apagar os traços de sua escrita que ele ainda não considerava prontos. Em outros autores, a lacuna pode surgir de simples descuido do próprio autor ou de seus herdeiros. A dispersão se verifica na medida em que pode haver manuscritos em diferentes coleções particulares e em diferentes instituições que cuidam da preservação desse tipo de material - e no caso de Drummond isto acontece. Mas a dispersão também ocorre no caso dos textos publicados em periódicos, já que estes são em grande número, distribuindo-se por um largo período de tempo e publicados em diferentes localidades. Esses dados apon-

²⁰ GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981. p. 72.

tam também para a proliferação que se dá na área dos periódicos. Essa proliferação é naturalmente possibilitada pela existência de numerosos periódicos, mas ainda pelo próprio fato de os autores se disporem publicar tanto antes da edição em livro.

As hipóteses de explicação para essa situação remetem para pelo menos duas posições entre as quais talvez não haja delimitação muito clara: a publicação em periódico como experimentação de recepção; ou a publicação em periódico como efetiva forma de divulgação, de afirmação de uma presença na vida literária. Se a primeira dessas hipóteses se conecta diretamente com a produção textual, ambas as hipóteses se conectam com uma possibilidade de exame dessas publicações de poemas em periódicos a partir de relações não apenas textuais que aí se estabelecem: que tipos de autores participam desses ou daqueles periódicos? que tipos de textos são publicados nesses ou naqueles periódicos? como nas publicações em periódicos se entremostam e se organizam grupos, tendências, programas, projetos? Mas também – o que nem sempre é lembrado quando se estudam as relações referidas – como as efetivas realizações textuais que a seguir podem vir a se rearticular nos agrupamentos em livros inserem matizes nessas séries de relações?

A relação de Drummond com a imprensa se dá de várias formas ao longo de toda sua produção. Em termos internos à 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”.²⁰ A situação que se verifica em outro poema, intitulado justamente “Poema do jornal” (*Alguma poesia*) é mais direta, não só pelo título, mas pela matéria do poema - a produção do jornal diante da realidade. Mas o fato é que a situação ficcional do poema “Nota social” encontra paralelo na realidade em que os poemas de Drummond se publicaram, pois vários deles foram efetivamente publicados em colunas sociais. O poema “A rua diferente” (*Alguma poesia*) foi publicado na coluna “Sociedade” do *Diário de Minas* de 24 de outubro de 1928. Também o poema “Soneto da

perdida esperança” (*Brejo das Almas*) foi publicado na seção “Notas sociais” do *Minas Gerais* de 17 de novembro de 1931.

A essa situação da poesia drummondiana pode-se aplicar, *mutatis mutandis*, o que diz seu poema “Carta a Stalingrado”: “A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais”. Se o jornal é tema ou recurso estruturador freqüente da poesia de Drummond, este espalhou seus poemas por jornais, de modo que estes estão inextricavelmente ligados a sua produção textual. Por esse aspecto, cabe aqui lembrar mais uma das questões centrais dos materiais textuais, a rasura. Drummond, nos recortes de jornal que guardou em seu arquivo introduziu à mão modificações em alguns poemas, em geral rasurando um trecho e substituindo-o por outro. Essa rasura no periódico é elemento que embaralha um pouco as classificações. Com essa rasura, o poeta traz o texto - considerado pronto para ser entregue a uma etapa pública, a da impressão em periódico - para a dimensão do manuscrito em elaboração privada.

Diante dessa situação, vale a pena lembrar as distinções propostas por Jean Bellemin-Noël a propósito de noções como manuscrito, rascunho e prototexto. Se manuscrito é o que é escrito à mão, deve-se entender que à mão quer dizer “proveniente da mão do autor”, e não que seja algo em oposição a escrito à máquina. Assim, “a verdade é que no século XX um manuscrito pode perfeitamente ser datilografado ou mesmo gravado em fita magnética; por outro lado, um fólio ou um fragmento de página suprimido, apartado das provas tipográficas, pertence ao conjunto dos escritos que antecedem a publicação”.²¹ Já o rascunho é o manuscrito em que se dá o trabalho de elaboração de uma obra, enquanto o prototexto, sempre segundo Bellemin-Noël, é um conceito operatório, que se verifica no discurso crítico, quando este o extrai do rascunho, construindo-o, na medida em que reconstrói os antecedentes do texto.²² Todavia o próprio Bellemin-Noël, em trabalho anterior, apresenta o prototexto como o conjunto de tudo o que precede materialmente uma obra. Almut Grésillon sustenta que o uso entre os que trabalham com crítica genética impôs essa primeira definição,²³ que certamente envolve

²¹ BELLEMIN-NOËL, Jean. Reproduzir o manuscrito, apresentar os rascunhos, estabelecer um prototexto. Tradução de Carlos Eduardo Galvão Braga. *Manuscrita*, n. 4. São Paulo, dez. 1993.

²² *Ibid.*

²³ GRÉSILLON, Almut. *Éléments de critique génétique*. Paris: PUF, 1994. p. 108-109.

²⁴ ESPAGNE, Michel. *De l'archive au texte: recherches d'histoire génétique*. Paris: PUF, 199. p. 58.

menos elaboração, menos intermediação, relacionando-se mais diretamente com os objetos em questão. E por meio dessa noção fica mais claro ressaltar como o poema publicado em periódico pode entrar em um outro contexto de relações que não apenas o da oposição entre manuscrito/inédito/privado e impresso/édito/público.

Essa situação não é exclusiva de poemas – pode se dar também com a ficção, mas de modo bem distinto. Um exemplo imediato é o dos folhetins em que a publicação seriada em periódicos influenciava diretamente a estrutura narrativa. No caso da poesia, tal não ocorre, tendo em vista as dimensões reduzidas de um poema. No entanto, são exatamente essas dimensões que permitem uma proliferação como a publicação repetidas vezes de um poema e que permitem que de um livro de poemas quase todos os poemas tenham publicações independentes em diferentes periódicos. Isto pode criar um percurso textual-editorial independente para cada um dos poemas que compõem um livro. Assim, em termos do preparo de uma edição, no nível de cada poema, os problemas se modificam e se multiplicam, na medida em que cada poema pode apresentar uma situação diferente (para um romance não haverá tanta multiplicidade de situações). Se os textos componentes de uma obra poética são em geral de dimensões reduzidas, como, todavia, cada um nesse aspecto apresenta uma autonomia que pode chegar a ser total, o editor de texto pode ter de defrontar, hipoteticamente, com um número de problemas diferentes no mínimo igual ao número de poemas.

A essa multiplicidade de situações possíveis soma-se o mapeamento das articulações relacionadas com a variante introduzida por meio da rasura. Michel Espagne salienta que “qualquer discurso sobre variantes manuscritas deve começar por distinguir um antes e um depois, e se inserir nessa distinção fundamental”.²⁴ Indo mais adiante, diz que “quem quer que observe o devir de um texto começa por operar uma classificação entre diferentes camadas cronológicas”. No mesmo sentido, Cesare Segre, recorrendo a outra terminologia, observa que, em situações como as mencionadas, “não se tem uma diacronia, mas uma série de sincronias sucessivas”; desse

modo, as reescritas de um texto constituem vários textos – “tem-se uma obra única, sujeita a mudanças internas representadas pelos diferentes textos”.²⁵ Isto permite pensar que cada uma das camadas cronológicas referidas por Espagne estabelece relações em contextos que não são os mesmos para todas as camadas. Mesmo para o nível mínimo de pequenas variantes, Michel Espagne diz ser possível estabelecer microtemporalidades, como a distância entre a escrita e a reescrita imediata.²⁶ Se são possíveis tentativas de interpretação da escrita e da reescrita, bem como da articulação entre uma e outra, talvez seja mais difícil a compreensão do tempo ou microtempo que as medeia – talvez esteja aí um dos espaços de desconhecimento, de lacuna, a que várias vezes já se fez referência.

No nível do texto, a interpretação deste pode implicar relacioná-lo com outros textos (ainda acompanhando Michel Espagne); dentro dessa interpretação, o fato de se “levar em conta variantes, que constituem tantos outros textos alternativos, amplia o espaço da interpretação”.²⁷ O que aí se propõe é a leitura de textos que leve em conta todo o material que compõe seu processo de produção. Assim a variante passa a constituir um procedimento que envolve uma rede de relações muito mais abrangentes que apenas a de uma etapa circunscrita de escrita. A variante, segundo Michel Espagne, tem a ver diretamente com a memória cultural: “a variante remete ao arquivo. Ela própria é uma forma de arquivo, já que culmina em um confronto de um texto inicialmente percebido como intangível e testemunhos de sua historicidade”.²⁸ Contra qualquer imagem de imobilidade do texto atuam todo o repertório textual de produção e mesmo toda a documentação relacionada com essa produção (como correspondência ou recepção crítica).

Se se introduz no circuito do manuscrito a etapa dos periódicos, tal como no caso de Drummond, o que ocorre é que são introduzidas novas camadas cronológicas, novos arquivos no material a ser lido ou editado. Alguns episódios no conjunto do material do poeta podem ser esclarecedores desses comentários. Em alguns recortes de seus poemas publicados em periódicos, Drummond introdu-

²⁵ SEGRE, Cesare. *Critique des variantes et critique génétique*, p. 37.

²⁶ ESPAGNE, Michel. *De la archive au texte*, p. 60.

²⁷ *Ibid.*, p. 147

²⁸ *Ibid.*, p. 1-2.

²⁹CERQUIGLINI, Bernard. *Éloge de la variante: histoire critique de la philologie*. Paris: Seuil, 1989. p. 11.

ziu correções e modificações manuscritas, como já referido. Desse modo, podemos encontrar a seguinte situação: uma etapa do texto manuscrito, uma etapa do texto datiloscrito, uma etapa do texto em periódico, uma etapa da edição em livro (e etapas de sucessivas edições). Ora, se no recorte do periódico o poeta introduz modificações manuscritas, é como se ele trouxesse o manuscrito para uma etapa posterior à publicação no periódico, ou o periódico para uma etapa anterior ao datiloscrito. Outro caso se dá da seguinte forma: depois dos poemas publicados em periódicos, o poeta prepara outro datiloscrito para ser entregue à editora que irá publicar o livro. Assim, um datiloscrito se torna posterior à publicação em periódico. Tem-se ainda a situação em que, nesse datiloscrito preparado para a editora após as publicações em periódicos, um dos poemas não é datilografado, tendo sido usado o recorte de sua publicação em periódico. É o caso do datiloscrito do livro *Novos poemas*, onde o poema “Desaparecimento de Luísa Porto” não está datilografado; o poeta inseriu um recorte de jornal com o poema.

Com esses exemplos não se quer mostrar apenas uma utilização prática do texto de periódico. Quer-se mostrar como esse texto impresso se integra intimamente às conexões que antecedem a versão em livro, inserindo-se no prototexto. Quer-se com isto também apontar para as temporalidades textuais que esses textos nos permitem discernir, temporalidades não lineares, e ainda para as relações arquivísticas ampliadas que eles estabelecem. Os exemplos mencionados são, assim, exemplos fortes do que Bernard Cerquiglini chama de “modernidade textuária”, em que “o Texto, a Imprensa industrial e a Modernidade são uma única coisa”.²⁹

3.

Antes, porém, de ver o que é possível depreender dessa documentação com vista a examinar os procedimentos do autor, pode-se avaliar o fato de essa documentação ser composta tal como se descreveu. Pelo tipo de manuscrito que sobreviveu, deduz-se que Drummond se desfez de seus manuscritos de trabalho (ou não os incluiu

em seu arquivo tal como o transferiu para um arquivo público). Os que sobreviveram são cópias preservadas por amigos. Na maioria dos casos atestam etapas anteriores às versões impressas, apresentando variantes. Além disso, os manuscritos são em geral da época dos primeiros livros de Drummond. Com o tempo, o poeta consegue deixar ainda menos vestígios. Os datiloscritos existentes de fases mais adiantadas sobreviveram pela inevitabilidade de terem de ser encaminhados a editora para publicação e pela providência de um colecionador. Escaparam assim ao processo de apagamento imposto pelo autor. No entanto, diante do material publicado em jornal essas deduções talvez assumam dimensão menos enfática. Nos recortes, Drummond fez várias modificações em seus textos, e esse material ficou disponível em seu arquivo. Essa atitude talvez se contraponha à primeira. Mas com o tempo se verifica também que os textos publicados em periódicos cada vez mais estão muito próximos da versão que a seguir surge em livro. Se no início era possível verificar que os poemas publicados em jornal ainda apresentavam às vezes vários pontos que o autor modificaria na versão em livro, com o passar do tempo vê-se que aquilo que chega a público por intermédio do periódico já chega praticamente pronto. Aí não se pode deixar de constatar que essa atitude também só se torna possível pelo domínio cada vez maior que o autor tem de sua atividade, de modo que pode então operar um apagamento mais eficaz.

A esse material se poderiam acrescentar elementos que dialogam com a produção e até mesmo interferem na produção, mesmo não sendo produção do autor. É o caso da correspondência de Drummond com Mário de Andrade. Por ela se fica sabendo que Drummond submeteu seus poemas a Mário. Em algumas cartas, Mário faz comentários de natureza diversa. Ocorre de os comentários serem de natureza mais geral, com caráter interpretativo, mas ocorre também de serem mais pontuais, minuciosos e dizerem respeito à escrita. Assim, Mário sugere alterações de redação. Subsistiram mesmo datiloscritos de poemas que Drummond enviou a Mário e nos quais este fez indicações manuscritas propondo modi-

³⁰ Carta datada de “Rio, 18.5.30.” Publicada em “Seis cartas de Murilo Mendes a Carlos Drummond de Andrade” (*Revista do Brasil*, ano 5, n. 11, 1990).

³¹ Carta datada de “Rio, 16.6.1930.” Publicada em “Seis cartas de Murilo Mendes a Carlos Drummond de Andrade”.

³² Os artigos de Manuel Bandeira provavelmente são “Alguma poesia”, publicado no *Diário Nacional*, de São Paulo, em 24 de maio de 1930, e “Um poeta mineiro de rara sensibilidade”, publicado em *A Província*, de Recife, em 25 de maio de 1930. Sobre o primeiro artigo, Manuel Bandeira, em carta datada de “Rio, 8 de maio de 30”, escreve a Drummond: “Você dar notícia do livro na seção crítica do jornal”, referindo-se ao *A Província*. Na mesma carta, logo a seguir diz: “Escreverei também um artigo para o *Diário Nacional* de São Paulo onde comecei a colaborar semanalmente, aos sábados. Provavelmente o artigo sobre o seu livro virá no número de sábado 10. Mas não espere grande coisa, pois não sou crítico: será apenas uma declaração de amor, naturalmente bem goche (como as mulheres gostam)”. Carta publicada em BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. v. 2, p. 1400-1401.

ficações. Essas cartas estão assim estreitamente ligadas à produção dos textos. Por outro lado, constituem com certeza leituras iniciais de sua produção, são um primeiro instante de sua recepção. Cabe lembrar que esse diálogo prossegue em outras correspondências de Drummond com outros modernistas, embora nem com a mesma intensidade nem com a mesma importância. Assim, tão logo é publicado *Alguma poesia*, Murilo Mendes escreve a Drummond. Mais do que os comentários breves que faz ao livro, interessa aqui a referência de que já conhecia poemas de Drummond publicados em jornais e revistas.³⁰ Na mesma carta Murilo dará outro indício da amplitude dos diálogos entre os modernistas: “Junto alguns de meus poemas. Meus por quê? Que idéia capitalística”. Assim, pela leitura eles se tornariam patrimônio comum, ou até mesmo, no limite, seriam produção comum. Em carta de pouco depois, Murilo sinaliza a insistência no intercâmbio: “Como uma espécie de *post-scriptum* à minha carta do mês passado lhe mando mais estas poesias. Pretexto pra que você me retribua com algum poema inédito”.³¹ Na mesma carta, Murilo conta: “Infelizmente não pude ler os artigos do Bandeira a seu respeito,”³² referindo assim uma recepção que já se dava em termos públicos, recepção esta que, por sua vez, aponta para o trabalho conjunto de avaliação e afirmação da produção modernista.

Se assim aqui já se está no campo da recepção da obra de Drummond, há que se lembrar que a própria veiculação pode fazer-se atrelada a essa recepção. Alguns exemplos podem ser mencionados. Um artigo não assinado³³ no *Diário da Noite* de 4 de dezembro de 1930, intitulado “Um film carioca no Parisiense” (sobre o filme *Meu primeiro amor*, de Rui Galvão) cita o poema “Quadrilha”, de *Alguma poesia*, que saíra nesse ano, de modo que cita a versão da primeira edição, em que se lê: “e Lili casou com Brederodes”, verso transformado já na segunda edição para “e Lili casou com J. Pinto Fernandes”. Além de constituir um elemento da recepção do livro de Drummond, o artigo constitui também – ao citar o verso a ser modificado – testemunho de uma etapa da produção textual. Um

outro exemplo é o da primeira publicação do poema “Menino chorando na noite”, de *Sentimento do mundo*. Essa publicação inicial ocorreu como citação dentro de um artigo de Emílio Moura, “A lição de uma poesia”, publicado no *Minas Gerais* de 18 de junho de 1933. Mesmo quando não há a publicação do poema, é de notar a referência a poema inédito feita em periódico, como foi o caso do artigo “Recado ao poeta” de Afonso Arinos de Melo Franco, publicado em *A Manhã* de 12 de dezembro de 1941. Nesse artigo são feitos comentários a partir do poema “José”, mencionado como inédito e que estava para ser publicado pela primeira vez em *Autores e Livros*, o que ocorreria em 11 de janeiro de 1942.

Outras referências em cartas também podem constituir testemunho de alguma etapa da produção. Em carta de Murilo Mendes a Drummond lê-se: “Senti bastante não ter lido os originais do *Brejo das Almas*, embora tivesse feito força pra isto. Mas o gorducho sinistro levou eles pro Ministério da Educação, e eu fiquei com a vontade. Quando dás o livro?”³⁴ Algum tempo depois, Manuel Bandeira também fará referência ao livro em carta a Drummond: “Li em casa do Rodrigo o *Brejo das Almas*, que achei uma delícia”.³⁵ Em “P.S.” a essa carta Bandeira observa: “Falei agora com o Rodrigo que me disse haver vários poemas do ‘Brejo’ que já foram publicados”. Essas passagens interessam pelo fato de atestarem que um conjunto intitulado *Brejo das Almas* já existia pelo menos desde 1932 (data da carta de Murilo Mendes), mas interessam ainda por atestarem também a publicação de vários poemas antes da edição do livro, ou seja, a presença desses poemas em periódicos. Numa carta de Rodrigo Melo Franco de Andrade para Drummond vê-se a intermediação do primeiro para que outro ainda, no caso Manuel Bandeira, publique poema num periódico: “O Manuel Bandeira quer publicar alguns poemas do ‘Brejo’ em *Literatura*”. Nesta carta Rodrigo pede a Drummond autorização em nome de Bandeira para publicação de poemas no periódico mencionado. Serve assim como indício para datas dos poemas e para localização da contribuição de Drummond em *Literatura*.

³³Tendo em vista a circulação obviamente restrita do livro de Drummond, seria o caso de pensar que o autor do artigo fosse alguém de suas relações; não seria surpresa se o autor fosse Manuel Bandeira.

³⁴Carta datada de “Rio 16/6/32”. Publicada em “Seis cartas de Murilo Mendes a Carlos Drummond de Andrade”.

³⁵Carta datada de “Rio 17 de julho de 33”. Publicada em BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*, p. 1.405.

³⁶ GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, p. 57-58.

³⁷ *Ibid.*, p. 124.

³⁸ *Ibid.*, p. 139 (nota).

John Gledson, num mesmo comentário, salienta a questão da datação e a contribuição da correspondência para essa datação: “não devemos supor que a data da publicação corresponda, mesmo aproximadamente, à data de composição. O próprio ‘No meio do caminho’, publicado pela primeira vez na *Revista de Antropofagia* em junho de 1928, foi escrito – sabemos-lo por testemunho de cartas – em 1924 ou quando muito nos primeiros meses de 1925, o que pode ser também o caso de outros poemas”.³⁶ Ligada a essas verificações está também a observação de que a datação, para além de simplesmente atribuir datas aos textos, permite perceber o processo de composição dos livros. Assim, Gledson observa a propósito do poema “Menino chorando na noite” (publicado na imprensa em 1933, conforme já referido): “Quaisquer que fossem as razões da sua exclusão de *Brejo das Almas*, mostra que os ensaios no novo estilo e a composição na maneira anterior foram contemporâneos, e que a mudança hesitante para a expressão do ‘sentimento do mundo’ começou antes do que geralmente se pensa”.³⁷ Lembre-se – para melhor compreensão do comentário - que o poema em questão, tendo sido publicado na imprensa antes da edição de *Brejo das Almas*, não foi incorporado a este livro, vindo a fazer parte, em 1940, de *Sentimento do mundo*. Em nota a seu comentário, Gledson apresenta alguns dados para a situação em pauta: “Bandeira já se refere a uma coletânea chamada *Brejo das Almas* numa carta de 27 [sic] de julho de 1933; pelo contrário, pode ser que Drummond a omitisse por ser tão diferente da maioria dos poemas do livro”.³⁸ Essa é a carta acima citada, em que Bandeira menciona não apenas o título do livro, mas também o fato de vários dos poemas já terem sido publicados na imprensa. No entanto, lembre-se que a carta também já citada de Murilo Mendes em que aparece menção a *Brejo das Almas* é anterior à de Bandeira. Nesse campo da configuração global do texto, podem-se distinguir dois planos - aquele circunscrito ao poema e aquele que envolve o conjunto de um livro, planos em que alterações aparentemente pequenas poderão ter implicações maiores. Ao se referir a um dos poemas de Drummond que têm por objeto o próprio fazer

poético, Antonio Candido salienta que a própria poética drummondiana revela ter consciência de que uma visão de ordenação global do poema é que deve guiar a atividade da escrita: “Em ‘Procura da poesia’, a penetração no reino das palavras consiste nessa atividade, e o poeta se refere logo a seguir, não aos vocábulos, que são um momento da pesquisa criadora, mas à percepção imediata da estrutura em que podem ser ordenados. E nós percebemos que a germinação do poema como um todo é que o guia nessa aventura órfica”.³⁹ O crítico, ao enfatizar a noção global da escrita, ainda se refere ao seu meio concreto, a grafia, referindo seu caráter não espontâneo, já que associada, na prática, às elaborações de todo o texto: “Como entidades isoladas, as palavras espreitam o poeta e podem armar-lhe tocaias. Ele então as propicia, renunciando ao sentimento bruto, à grafia espontânea da emoção, que arrisca confundi-las num jorro indiscriminado; elas capitulam e deixam-se colher na rede que as organizará na unidade total do poema”.⁴⁰

Assim, pequenas alterações nunca serão apenas alterações localizadas. Um caso bem claro é o de alterações nos títulos, que muitas vezes têm repercussões na leitura do poema. A poesia de Drummond oferece alguns exemplos nesse setor. O poema “Outubro 1930”, de *Alguma poesia*, foi publicado pela primeira vez no *Estado de Minas*, em 7 de maio de 1931. No entanto, aí não tinha esse título que permite mais facilmente ao leitor ler o poema em sua relação com um episódio histórico determinado (episódio que foi objeto também de pelo menos outro texto de Drummond da mesma época, a crônica “Outubro em Barbacena”).⁴¹ O título do poema no jornal era “Deante do Doze”. Na verdade, este era um título muito mais específico, pois se referia ao 12º Regimento de Infantaria que em Belo Horizonte resistiu aos rebeldes na Revolução de 1930. Por excessivamente restrito, o título primitivo certamente dificultaria, pelo menos à primeira vista, a associação com o episódio histórico.

O poema “Casamento do céu e do inferno”, de *Alguma poesia*, tinha – em um manuscrito, na primeira publicação (no periódico *Para Todos*, em 15 de janeiro de 1927) e na primeira edição em li-

³⁹ CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 141.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 142

⁴¹ Reproduzida no volume *Crônicas 1930-1934* (Belo Horizonte: Secretaria de Cultura, 1987), a data que aí é atribuída à crônica (27 de maio de 1930) está errada, pois é anterior ao episódio. Não foi possível localizar a data precisa. Na crônica, ao lado de breve referência à situação dramática vivida em Belo Horizonte, relatam-se os momentos amenos vividos na mesma ocasião em Barbacena.

⁴² CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond, p. 123.

vro – o título “Fantasia”. Aqui, se substituí um título mais genérico por um mais específico, mais afinado com o desenvolvimento do poema. Trata-se de um procedimento de certo modo inverso ao do caso anterior, mas enquanto aí se tinha a referência histórica, aqui a referência se faz internamente ao próprio poema.

O poema “Congresso internacional do medo”, de *Sentimento do mundo*, manteve nas três primeiras edições em livro (não se conhecem versões anteriores) o título “Congresso internacional da poesia”. Pode-se pensar na substituição poesia / medo em termos das relações que cada uma das palavras pode ter com o desenvolvimento temático do poema. No entanto, a substituição pode ser pensada em termos da organização do poema, no sentido ressaltado por Antonio Candido: “construído segundo o mesmo processo de saturação da palavra-chave empregado em ‘No meio do caminho’, descreve essa paralisia que se estende a todos os níveis, todos os lugares, todos os grupos, para terminar na paralisia geral da morte”.⁴² Assim, a substituição se dá, pelo menos em parte, como elemento do processo de saturação, que, na versão que apresenta a palavra “medo” no título, já tem início no próprio título. No caso da versão anterior, o título escapava ao processo detectado pelo crítico.

O poema “Mas viveremos”, de *A rosa do povo*, apresenta em datiloscrito o título “Fim da Terceira Internacional”. Sabe-se que nessa época, início da década de 1940, Drummond fez circular em cópias datilografadas vários dos poemas que iriam compor *A rosa do povo*. A situação política da época fazia com que circulassem de modo reservado. Um datiloscrito do poema foi guardado com a parte superior da primeira página rasgada, de modo a eliminar o título. Curiosamente, quando já não havia impedimento para o título, o poema se publica com outro título, que, no entanto, lhe dá uma dimensão mais ampla. Com certeza, a substituição do título se faz interligada à substituição do nome “Lenin” que aparecia no verso 32, pela palavra genérica “amigo”, que também atua no sentido de eliminação de certas marcas politicamente muito determinadas.

O poema “Carta a Stalingrado”, de *A rosa do povo*, foi publicado pela primeira vez em *O Unitário*, em 27 de junho de 1943, com o título “Poema de Stalingrado”. A troca no título implica uma troca no plano dos gêneros literários. A troca poema / carta aponta para um intercâmbio, em que o poema assumiria o tom da carta, ou a carta a forma de poema. O fato é que aí se pode ver um empenho de adequação mais específica do título ao desenvolvimento do poema, que se dirige em segunda pessoa à cidade de Stalingrado.

O poema “Sonetinho do falso Fernando Pessoa”, de *Claro enigma*, apresentava na sua primeira versão conhecida – a publicação no suplemento literário *Letras e Artes* de 4 de setembro de 1949 – o título reduzido de “Sonetinho”. Nessa publicação, aliás, o poema não vinha acompanhado pelo nome do autor, sendo proposto pelo jornal que os leitores tentassem descobri-lo. E não se poderia ver traço desse episódio no complemento que o título recebeu? Mas a mudança sem dúvida oferece como contribuição um contexto de procedimentos que passa a se inserir na leitura do poema.

O poema “Rapto”, de *Claro enigma*, tem uma versão conhecida antes da edição em livro. Trata-se da publicação no jornal *Diário Carioca*, de 1º de abril de 1951. Aí o poema aparece com o título “Ganimedes”. Nessa versão o título deixava claro o episódio mitológico inspirador do poema, favorecendo assim uma leitura mais imediata, que se reduz com o título definitivo de caráter mais genérico. Cabe assinalar que no jornal o poema vinha assinado com o pseudônimo “Leandro Sabóia”, um dos muitos que o poeta usou mesmo nessa época em que já era publicamente reconhecido, de modo que não há motivo para tentar ler o uso do pseudônimo apenas em relação a um determinado poema. Mas nas circunstância de reconhecimento do poeta talvez se possa pensar a ocultação da autoria como constituindo, na verdade, mais um artifício para a elaboração de um personagem autoral.

O poema “Véspera”, de *A vida passada a limpo*, teve duas publicações anteriores à edição em livro. Foi publicado no *Correio da Manhã*, em 12 de junho de 1957, com o título “Namorados”, e em

Leitura, de junho de 1959, com o título “Namorados em junho”. Às modificações do título soma-se o fato de que na versão do *Correio da Manhã* o poema se apresenta sob a forma de prosa (a divisão em parágrafos nem sempre corresponde à divisão estrófica que a seguir o texto incorporará), antecedido por dois parágrafos de caráter introdutório que não constam das versões posteriores. No primeiro desses parágrafos, lê-se a pergunta: “Quer um tema para a crônica?” O parágrafo seguinte se inicia dizendo: “O cronista obedece”. Assim, nessa publicação, o texto não apenas se apresenta sob a forma de crônica como explicita enfaticamente essa condição. Encontra-se aí mais um dos inúmeros indícios do contato mais ou menos estreito entre prosa e poesia, entre crônica e poema ao longo da obra de Drummond. Cabe, porém, observar que o poema “Véspera” é metrificado, tendo versos de dez sílabas, e rimado, com rimas nos versos pares (um ouvido atento, ao ler esse texto sob a forma de prosa, poderia detectar esses elementos próprios do poema). O espaço em que foi publicado como prosa no *Correio da Manhã* era uma coluna habitualmente ocupada por Drummond com poemas. Por outro lado, quando publicado na revista *Leitura*, o texto, que aí assume a forma de poema, aparece numa seção intitulada “Crônica do mês”, com o que mais uma vez os gêneros se aproximam, não só pela utilização de uma determinada designação, mas de fato por um poema fazer às vezes de crônica. Assim, a própria questão formal (a prosa para a crônica, o poema para a poesia) é superada por meio dessas substituições.

Cabe aqui lembrar uma situação especial entre os poemas que vieram a público em periódicos. O poema “Aneçota búlgara”, de *Alguma poesia*, foi publicado inicialmente no *Diário de Minas*, em 24 de março de 1928, sem título e dentro de uma crônica do autor, intitulada “Outra história”. No mesmo ano, o poema sai em outro periódico, *Revista de Antropofagia*, de dezembro de 1928, já autonomamente e com título, embora este ainda viesse a sofrer alteração: “Aneçota da Bulgária”. Além do fato do poema ser publicado inicialmente sem título – o que se justificaria por ele fazer parte de

outro texto -, importa aqui mais um aspecto da aproximação entre prosa e poesia, quando o poema integra uma crônica.

A coluna do *Correio da Manhã* acima referida apresenta ainda uma característica relacionada com o título dos poemas aí publicados. Os poemas em geral já apresentavam os títulos com que foram incluídos em livro, mas eram antecidos por um título que se modificava de poema para poema apenas parcialmente. Vejam-se alguns casos de poemas incluídos em *Lição de coisas*: “Ataíde” era antecido pelo título “Imagens no tempo” (em 18 de outubro de 1961); “A mão”, por “Imagens do artista” (em 9 de janeiro de 1962); “Pombo-correio”, por “Imagens cariocas” (em 3 de maio de 1959); e assim por diante. Esses títulos da coluna, parcialmente móveis, constituíam elemento que se integrava à leitura dos poemas; sua ausência, nos livros, implica a eliminação de um dado que podia atuar como orientação da leitura.

Ainda no plano dos títulos, há algumas situações ligadas aos títulos dos próprios livros que oferecem novos dados para a questão. Pelo menos parte dos poemas que compõem *Alguma poesia* receberam o título *Minha terra tem palmeiras* numa versão manuscrita. O conjunto de poemas que recebeu este título no manuscrito ocupa parte de um caderno escolar, que inclui outros poemas fora desse título. Da série de poemas que compõem *Minha terra tem palmeiras* nem todos, porém, vieram a integrar *Alguma poesia*; vários não foram aproveitados. E dos outros poemas constantes do caderno, mas não dentro do conjunto *Minha terra tem palmeiras*, um deles, “Sentimental”, foi aproveitado em *Alguma poesia* (mas somente na segunda edição do livro). Assim, entre os poemas de *Alguma poesia* e de *Minha terra tem palmeiras* existe um movimento de rearranjo dos conjuntos, de modo que se pode considerar que um título substituiu o outro apenas em relação a partes desses conjuntos.

Ainda como indicativo de um projeto de livro pode ser considerada a indicação de um título posteriormente aproveitado de outro modo. Isto ocorre no caso do poema “Consideração do poema”, de *A rosa do povo*, que foi publicado em *Leitura*, de outubro de 1943, com

a seguinte indicação: “Inédito, de ‘A flor e a náusea’”. Este, que veio a ser título de um poema, seria então o título de um conjunto projetado, provavelmente o que veio a se intitular *A rosa do povo*. Apesar de não haver outros dados referentes ao processo de organização deste livro, pode-se pelo menos indagar se o suposto conjunto de poemas “A flor e a náusea” já incluiria o poema de mesmo título, ou se o surgimento do poema teria motivado o abandono do título para o conjunto. Se qualquer resposta seria mera conjectura, o pequeno dado subsistente – um intercâmbio de títulos entre o conjunto e uma unidade do conjunto – aponta para um determinado momento de instabilidade na elaboração de um livro que surge via soma de pequenos elementos dispersos por diferentes etapas do trabalho.

O volume *Novos poemas* também teve em fase anterior à publicação em livro outro título. Numa versão datiloscrita, o livro traz o título “Suplemento 1946”. Este título, porém, está riscado e substituído a mão por *Novos poemas*. Ao final desse conjunto datiloscrito há um sumário de toda a poesia do autor até então (o que já indica que o novo livro faria parte de um conjunto de obra, o que de fato aconteceu, pois foi publicado no volume *Poesia até agora*, em 1948), sendo que a parte desse índice referente a *Novos poemas* está manuscrita e com o título definitivo. Esse dados expõem alguns diferentes tipos de oscilação, bem como diferentes momentos. Os poemas de *Novos poemas* e o sumário da poesia anterior do autor estão na mesma seqüência datiloscrita, que, no entanto, não inclui essa poesia anterior. Todavia, a parte do sumário referente justamente aos poemas presentes no conjunto, os *Novos poemas*, está manuscrita. A essa sucessão de pequenas defasagens se acrescenta o fato de nem o sumário nem o próprio conjunto dos *Novos poemas* estar completo – falta o último poema, “O enigma”, situação a que adiante se retornará.

O livro *Claro enigma* também em determinado momento teve outro título – “Poemas coloquiais”, que aparece numa versão datiloscrita, a que foi entregue à editora. Desse modo pode-se concluir que a mudança do título se deu quando o livro já estaria em

processo de produção gráfica. Além disso, os poemas “Dissolução” e “Fraga e sombra”, ambos de *Claro enigma*, foram publicados na revista portuguesa *A Serpente*, em março de 1951, encimados pelo título geral “Poemas coloquiais”. Outro dado relacionado com o título deste livro é o fato de a palavra “enigma” constituir o título do último poema do livro anterior (situação esta salientada por Vagner Camilo em sua análise desse período drummondiano⁴³). Mas a este dado acresce outro fato. No datiloscrito subsistente de *Novos poemas* não consta o poema “O enigma”. O datiloscrito, pelo título do conjunto, *Suplemento 1946*, provavelmente terá sido organizado nesse ano. Já o poema “O enigma” foi publicado no *Correio da Manhã* de 3 de agosto de 1947. Como o volume com os *Novos poemas* só saiu em 1948, o poema “O enigma” terá sido incorporado ao conjunto nesse meio tempo. Vale observar que pelo menos um poema de *Claro enigma*, “Confissão”, foi publicado nesse mesmo ano, no *Correio da Manhã* de 5 de dezembro de 1948. Assim, a relação do título do livro, *Claro enigma*, com o do poema está associada a um movimento de inclusão do poema no livro anterior, *Novos poemas*, e sua proximidade com o início efetivo da elaboração de *Claro enigma*. Vale ainda lembrar que a expressão “claro enigma” ocorre num poema do livro, “Oficina irritada”. Este, por sua vez, está ausente do datiloscrito subsistente do livro. O poema, porém, foi publicado no *Correio da Manhã* de 5 de agosto de 1951. A proximidade das datas dessas ocorrências acentua ainda mais a tensão desses movimentos não só de redação propriamente dita, mas também de organização do material. Dado substancial se encontra ainda na correspondência de Drummond com Aogar Renault. Em carta de 6 de outubro de 1951, do Rio de Janeiro, para Aogar Renault, Drummond diz que acabou se decidindo pelo título *Claro enigma* depois de ter recebido um telegrama do amigo: “O livro vai sair como ‘Claro enigma’, título pelo qual me decidi logo que recebi seu telegrama”. O referido telegrama de Aogar Renault para Drummond, remetido de Belo Horizonte em 16 de agosto de 1951 diz apenas o seguinte: “Voto em Claro Enigma”, o que leva a supor (na correspondência disponível

⁴³ Cf. CAMILO, Vagner. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê, 2001.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 151.

não há outros dados) que havia uma indecisão e algumas possibilidades – pelo menos “Poemas coloquiais” e “Claro enigma”.

Esses elementos permitem voltar à mudança do título de *Novos poemas*, a propósito do que observa Vagner Camilo:

Do “Enigma” de *Novos poemas* a *Claro enigma* (1951), a articulação parece evidente e proposital. O exame do conflito armado ao final do livro de 48 e desenvolvido no seguinte ajudará a reforçar a idéia de continuidade e desdobramento denunciada nos títulos, o que obviamente se explica pelo fato de se reportarem ao mesmo contexto literário, histórico e político examinado na primeira parte [do livro de Vagner Camilo].⁴⁴

Talvez tenha sido justamente o intuito de frisar essa articulação que levou Drummond a optar pela mudança do primeiro título dado ao livro de 1951, que ainda consta dos originais enviados à José Olympio, hoje em posse de Fernando Py: *Poemas coloquiais*.

Assim, esses episódios de alterações de título, transcorridos em tempos diferentes, se interligam ao processo de organização dos grandes planos da obra. Mas além das alterações ligadas a essas articulações, há as motivações mais relacionadas com o próprio significado dos títulos. Se tanto “Suplemento 1946” quanto *Novos poemas* têm um aspecto inicialmente neutro (como, de resto, já o tinha *Alguma poesia*), cada um deles no entanto aponta numa direção – o primeiro indicaria uma proximidade com o livro anterior, enquanto o segundo indicaria uma proximidade com o livro seguinte. Do mesmo modo, os títulos “Poemas coloquiais” e “Claro enigma”, para além das relações que já referidas quanto à substituição de um por outro, têm significados que obviamente atuaram nessa substituição. O título definitivo, pela relação com o poema de encerramento do livro imediatamente anterior e pela ocorrência em um poema do próprio *Claro enigma*, não causa estranheza em relação ao conjunto que denomina. Já o título abandonado certamente não

parece de início o mais adequado, o que merece alguns comentários de Vagner Camilo esclarecedoramente em sentido contrário:

⁴⁵ *Ibid.*, p. 152.

se, por um lado, o *coloquial* pode ser tomado no sentido de *diálogo* ou conversa a dois [...]; por outro, é sem dúvida empregado no sentido literário mais corrente, do *prosaico*, o que certamente entra em contradição com o tom e estilo elevados, dominantes na obra. O título original tinha, assim, o mérito de tornar ainda mais patente a *ironia* presente na reapropriação do legado clássico e na depuração estilística promovida em *Claro enigma*.⁴⁵

Tem-se aí uma leitura de uma etapa (abandonada) da obra – o título substituído – que permite salientar com mais ênfase alguns componentes não apenas do processo de produção de Drummond, mas também de suas concepções em jogo nesse processo.

De modo semelhante ao caso anterior, o título do livro *A vida passada a limpo* também pode ter sua origem localizada no volume imediatamente anterior, *Fazendeiro do ar & poesia até agora*. Numa nota no final deste volume lê-se:

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.

No livro há um poema de mesmo título, “A vida passada a limpo”, que teria emprestado o título a todo o conjunto. Mas não seria possível que a expressão “a vida passada a limpo” tivesse saltado daquela quase obscura nota ao final do volume, até mesmo abandonada nas edições posteriores, para o título do poema e do livro seguinte? Neste caso a situação não é tão imediata como nos outros

⁴⁶ Referência anotada por Drummond em recorte do artigo constante de seu arquivo.

referidos, até porque a relação do título não se daria com elemento da obra poética, mas com uma nota em que o autor explica sua posição diante da reunião de sua obra. De qualquer modo, relações desse tipo não são simples, tanto que a expressão não se repete com a mesma marca, ou seja, se na nota ela é negativa, no título tal não se dá.

Vários dos elementos que vieram surgindo nos comentários acima apontam para uma outra questão, a da organização dos livros. Quanto a isto, a documentação que se tem também é parca. Talvez a maior seja a referente a *Alguma poesia*, tendo em vista a existência do caderno já mencionado em que parte dos poemas nele constantes se agrupava sob o título *Minha terra tem palmeiras*. Dessa parte e da outra não intitulada saíram alguns poemas que comporiam *Alguma poesia*. Os comentários de Mário de Andrade sobre esses poemas, em cartas a Drummond, dão conta das incertezas e oscilações do autor na organização de seu primeiro livro de poemas. No tocante aos outros livros, há poucos dados subsistentes de outra natureza, que não, como também no caso de *Alguma poesia*, a presença ou não de alguns poucos poemas em determinadas lições.

Um outro conjunto que antecede *Alguma poesia* é o dos muitos poemas publicados na imprensa, dos quais apenas um número reduzido foi aproveitado no primeiro volume de Drummond. Na recepção inicial do livro, o fato, de resto, não passou despercebido. Em artigo estampado em *O Bandeirante*, de Pitangui, em 13 de julho de 1930,⁴⁶ em que saudava a publicação de *Alguma poesia*, Gustavo Capanema comenta: “Não se lembram daquele ‘Gravado numa parede’? [...] Lembram-se do poema que começa assim? Carlos não quis incluí-lo no livro, nem este nem muitos outros antigos e de agora, que ele faz especialmente para uso dos amigos”. O comentário se dirige aos leitores como se estes fossem compostos apenas por um grupo de amigos, o que certamente era fato, conhecedores da prolífica produção anterior a *Alguma poesia*. O comentário ao se referir à organização do livro, de certo modo admite que ela poderia virtualmente ser outra.⁴⁷

Na verdade, Drummond projetou alguns possíveis livros que provavelmente se organizariam com vários desses poemas que ficaram inéditos. Esses projetos de livros estão indicados nas publicações de alguns poemas em periódicos. Assim, o poema “Convite” (publicado na *Ilustração Brasileira* de abril de 1924, ficou inédito em livro) vinha com a seguinte referência ao final: “Canções maliciosas”. Já o poema “Os pavões brancos de minha insônia” (publicado na *Revista dos Grandes Hotéis*, Rio de Janeiro, abril de 1924, ficou inédito em livro) tinha ao final esta referência: “Dos Poemas da triste alegria”. Esse conjunto talvez tenha chegado a ter existência mais palpável conforme informa Fernando Py: “A coletânea teria existido durante muito tempo, manuscrita ou datilografada, na biblioteca de Rodrigo Melo Franco de Andrade”.⁴⁸ O próprio título *Minha terra tem palmeiras* chegou a aparecer, além da ocorrência no manuscrito, como referência que se seguia aos três poemas (“Coração numeroso”, “Música” e “Igreja”) publicados sob o título geral de “Meus versos” em *A Revista* (Belo Horizonte, agosto de 1925). Do mesmo período, datam os projetos de livros de poemas em prosa “Teia de aranha” e “Cabra-cega”. O primeiro surge como indicação ao final do poema em prosa “A rua solitária” (publicado no *Diário de Minas* em 25 de agosto de 1923, ficou inédito): “de “Teia de aranha”. Já o segundo aparece na mesma situação na publicação de outro poema em prosa, “Dentro do baú” (publicado no *Diário de Minas* em 30 de outubro de 1926; ficou inédito em livro, tendo tido uma reprodução em *Para Todos* em 23 de julho de 1927): “Do livro Cabra-cega”.⁴⁹

Os poemas “Sentimental” e “Outubro 1930”, ambos de *Alguma poesia*, não constam da primeira edição do livro. É de observar que o primeiro foi publicado pelo menos duas vezes em periódicos (*Estética*, n. 3, 1925, e *Para Todos*, 15 de agosto de 1925) antes da publicação do livro *Alguma poesia* (além de sua presença em um manuscrito, conforme referido). Tem a ver diretamente com essa postergação da inclusão em livro o comentário em carta de João Cabral de Melo Neto a Drummond datada de 18 de junho de 1942: “não falo em outros os quais aliás não tenho esperanças de ver incluídos no livro por

⁴⁷ Segundo Fernando Py (*Bibliografia comentada de Carlos Drummond de Andrade. (1918-1930)*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980) não se tem conhecimento de onde o poema “Gravado numa parede” foi publicado inicialmente. Em sua republicação na revista *Surto*, em novembro de 1933, ele aparece com a data de 1924.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 150.

⁴⁹ Dados obtidos em PY.

⁵⁰ MELO NETO, João Cabral de. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Organização de Flora Süssekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FCRB, 2001.

não o terem sido em *Brejo das Almas*, nem em *Sentimento do mundo*, mas que guardo zelosamente; cito desses últimos ‘Sentimental’ (publicado há muitos anos na *Revista Nova*)”.⁵⁰ Aí João Cabral descreve exatamente o percurso de ausência do poema nos livros do poeta, sem no entanto poder prever que nesse mesmo ano da carta o poema seria integrado na reedição de um desses livros anteriores, quando a desesperança de Cabral era pela possibilidade de o poema já não vir a integrar novo livro de Drummond. O trecho inicial desse parágrafo da carta diz: “Um desses dias, um amigo chegou-me com uma grande notícia: ao que parece ele leu num jornal de Minas a notícia da publicação de suas obras completas”. Assim um jornal já estaria anunciando o volume *Poesias*, publicado em 1942 e que incluía, além dos três primeiros livros de Drummond, a primeira edição de *José*.

Já o segundo poema referido, “Outubro 1930”, foi publicado com o título “Deante do Doze” (*Estado de Minas*, 7 de maio de 1931) após a publicação de *Alguma poesia*. Foi a seguir publicado em *O Jornal* de 16 de dezembro de 1934, já com o título definitivo. Esses dois poemas, “Sentimental” e “Outubro 1930”, só vêm a ser publicados em livro quando da segunda edição de *Alguma poesia*, que se deu em 1942 dentro do volume *Poesias*. Assim, “Sentimental” ficou de lado enquanto o poeta publicava três livros – *Alguma poesia*, *Brejo das Almas* e *Sentimento do mundo* – para por fim vir a ser integrado justamente ao primeiro. A criação de “Outubro 1930” é posterior a *Alguma poesia*, o que justifica a ausência na primeira edição, mas ele também não foi incluído nos dois livros seguintes, só vindo a integrar livro quando pôde ser incorporado à segunda edição de *Alguma poesia*. Estão aí com certeza sinais fortes da organização dos livros, que vai além da mera coletânea de poemas escritos entre um livro e outro.

Os poemas “O amor bate na aorta” e “As namoradas mineiras”, ambos de *Brejo das Almas*, não constavam da primeira edição do livro, só vindo a integrá-lo quando de sua reedição na reunião de 1942. No entanto, pelo menos no caso do segundo desses poemas,

sabe-se que foi publicado em periódico, no *Minas Gerais* de 5 de julho de 1931, antes, portanto, da publicação de *Brejo das Almas*. E antes da inclusão dos dois poemas nesse livro, Drummond ainda publicou em 1940 *Sentimento do mundo*. Assim, em especial “As namoradas mineiras” constitui mais um exemplo da organização dos livros drummondianos – distante de meros agrupamentos cronológicos.

Os poemas “Brinde no juízo final” e “Indecisão do Méier”, ambos de *Sentimento do mundo*, não constavam da primeira edição livro, só passando a integrá-lo na segunda edição, a coletânea de 1942. O segundo desses poemas, no entanto, já existia quando da publicação de *Sentimento do mundo*, pois saiu na revista *Mar*, de Santos, em 1938. Como ainda não se encontrou documento que comprove o contrário, pode-se supor que “Brinde no juízo final” tenha sido escrito depois da publicação do livro. No entanto, em vez de inseri-lo no livro seguinte, Drummond optou por integrá-lo na reedição de um livro anterior. Já no caso de “Indecisão do Méier” fica claro que num primeiro momento o autor decidiu não incluí-lo no livro, decisão posteriormente revista.

Lembre-se ainda o caso já referido, por meio de comentário de John Gledson, do poema “Menino chorando na noite”, de *Sentimento do mundo*. Este poema foi publicado no *Minas Gerais*, em 18 de junho de 1933; antes, portanto, da publicação de *Brejo das Almas*, livro a que, no entanto, não foi incorporado. Assim, embora contemporâneo da produção dos poemas que vieram a constituir *Brejo das Almas*, o poema já fazia parte de nova etapa da produção drummondiana.

No plano da presença ou ausência de poemas, situação especial é a da exclusão de poema anteriormente incluído em determinado livro. Na edição que pela primeira vez reuniu a obra de Drummond, o volume *Poesias*, de 1942, verificam-se alguns casos desse outro procedimento na organização dos livros. Os poemas “Também já fui brasileiro” e “Europa, França e Bahia”, de *Alguma poesia*, não estão presentes na segunda edição do livro. O poema “Hino

nacional”, que fazia parte da primeira edição de *Brejo das Almas*, foi excluído em sua reedição. No entanto, todos voltam aos respectivos livros em 1948, quando os dois livros têm sua terceira edição dentro do volume *Poesia até agora*.

Fora da etapa dos livros, é possível encontrar ainda alguns casos de ausência de poemas. Lembre-se o caso já referido da ausência do poema final de *Novos poemas*, “O enigma”, no datiloscrito. Do mesmo modo, no datiloscrito de *Claro enigma* faltam os poemas “Oficina irritada” e “Rapto”, ambos, na ocasião, já publicados na imprensa. Como o datiloscrito de *Claro enigma* é o que foi entregue à editora, a inclusão dos dois poemas se dá quando o livro já estava na editora para publicação. Essa inclusão se dá na mesma situação que a mudança de título já comentada. Esses acontecimentos são aqueles para os quais há documentação subsistente, podendo-se considerá-los como vestígios do processo de organização dos livros.

Merece ser referida ainda uma outra situação no plano da constituição dos volumes, mas que, de modo especial, tem a ver com o próprio estatuto do poema. Trata-se do caso do poema intitulado “Poema-orelha”, de *A vida passada a limpo*. Esse poema surgiu, na primeira edição do livro, estampado na orelha do volume; a seguir, surge como primeiro poema do corpo do livro, mas com uma apresentação gráfica que o distingue dos poemas restantes. Por fim, no conjunto da poesia completa intitulado *Nova reunião*, o poema foi simplesmente eliminado. Tem-se, de qualquer modo, um caso de inclusão relacionada com uma hierarquização dos poemas – o “Poema-orelha” tinha inicialmente caráter circunstancial acentuado por sua posição no livro. A seguir, o poema ficou em situação intermediária, até – não se sabe se por decisão autoral ou editorial – ser retirado da obra.

Associadas a essa sucessão de episódios na conformação do texto drummondiano – episódios quase sempre esparsos, como que perdidos no conjunto de periódicos, livros e manuscritos – estão algumas manifestações do próprio autor a respeito desse material. Embora em quantidade reduzida na documentação, esse elemen-

to é aquele composto por algum tipo de comentário ou referência do autor em relação ao texto. Apesar de reduzidos em extensão e em quantidade, em alguns casos os comentários têm efetiva importância estrutural, a tal ponto que são o móvel direto de uma nova conformação do poema, havendo mesmo o caso de o comentário se tornar o poema.

O poema “Bahia” de *Alguma poesia* é composto, em um manuscrito, por 12 versos e uma nota de rodapé. Na versão seguinte o poema assume sua forma definitiva, que é composta de apenas dois versos, sendo que o segundo deles derivado diretamente da nota. Dizia a nota: “Cinismo! Nunca fui lá.” O segundo verso do poema é justamente “Mas eu nunca fui lá.”

O poema “Nova Friburgo”, de *Alguma poesia*, em um manuscrito incluía uma nota de pé de página em que se lia: “Reminiscência do Colegio Anchieta”. Esse manuscrito incluía um segundo verso: “Ser padre”. Em manuscrito posterior já não havia a nota, e o segundo verso se tinha transformado em “Tinha um padre no Collegio Anchieta...” Este verso, portanto, incorporou a nota do manuscrito anterior. A seguir o poema se reduz ao primeiro verso: “Esqueci um ramo de flores no sobretudo”.

Outro tipo de nota é a que acompanhava o poema “Os bens e o sangue”, de *Claro enigma*, quando de sua publicação na revista *Anhembi*, de fevereiro de 1951. Aí a nota que antecedia o poema era composta de elementos factuais, históricos. Na primeira edição em livro a nota desapareceu. Mas na segunda edição, quando o livro foi republicado no conjunto *Fazendeiro do ar & poesia até agora*, de 1954, uma nota ao final do livro reproduzia a nota que acompanhava o poema na revista, explicando essa situação. Nas edições seguintes a nota desaparece.

O poema “O padre e a moça” apareceu na revista *Anhembi*, de maio de 1960, com a seguinte nota de rodapé: “Lenda da Gruta do Padre, na Bahia”. Na segunda publicação em periódico (no *Correio da Manhã*, 16 de julho de 1960) a mesma indicação aparece junto ao

⁵¹ João Cabral de Melo Neto em carta a Drummond de 18 de junho de 1942 diz: “A perspectiva de rereer alguns poemas meus amigos como ‘Viagem na família’, por exemplo, cuja cópia eu perdi” (MELO NETO, João Cabral. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*). O poema referido faz parte de *José*. Cabral pode estar se referindo a cópia no sentido de texto datilografado ou manuscrito reproduzido ou talvez no sentido de publicação em periódico (o poema foi publicado na *Revista do Brasil* em julho de 1941). No primeiro sentido atestaria essa circulação anterior à edição de que se tem comprovação para vários outros poemas. Na biblioteca de José Mindlin, há uma pasta com algumas dessas cópias em que Antonio Candido fez uma anotação relatando essa circulação.

título: “O padre, a moça (lenda da Gruta do Padre, na Bahia)”. Essa indicação desaparece já na primeira edição em livro.

O poema “Desdobramento de Adalgisa” foi publicado pela primeira vez no jornal *Tribuna*, de Belo Horizonte, em 22 de outubro de 1933. O poema vinha seguido desta nota: “Poema escripto sobre um annuncio de ‘La Nacion’”. Além desta nota, que contribuição poderia dar para a leitura do poema o conhecimento do anúncio referido? Mas se pode supor que não haja relação explícita alguma, de modo que se tornaria improvável a identificação do anúncio.

Há o caso de algumas notas manuscritas acrescidas a recortes de jornais, como nos dos poemas “A Luís Maurício Infante” (publicado no *Diário Carioca* em 15 de novembro de 1953) e “A um hotel em demolição” (publicado no *Estado de S. Paulo* em 20 de setembro de 1958). No primeiro, o autor anotou à margem do recorte: “Reflexo de ‘Palavras a um recém-nascido’, de Emiliano Pernetta” (de fato, além da aproximação do sentido geral dos poemas, os dois poemas são compostos em dísticos e, curiosamente, têm número aproximado de versos). No segundo, o autor anotou também à margem ao lado de um trecho em inglês: “(*Titus Andronicus*, ato V, cena III)”. Se no primeiro caso se dá o que talvez seja uma fonte, no segundo é esclarecida a citação feita no corpo do poema.

Esses exemplos mencionados, por menores que sejam, mostram o autor em diversos momentos do processo de escrita, que se espraia pelos diferentes espaços do impresso e do manuscrito. Ampliando esses espaços, encontram-se comentários como aqueles feitos em cartas e bilhetes a Abgar Renault. Assim, o datiloscrito do poema “Mas viveremos”, então com o título “Fim da Terceira Internacional”, foi enviado a Abgar Renault com um cartão em que se lê: “Abgar / leia e... rasgue. / Seu / Carlos / 28.V” (lembre-se que os poemas de caráter mais político que viriam a integrar *A rosa do povo* circularam na época em cópias enviadas a amigos do poeta;⁵¹ a instrução para rasgar o poema se devia talvez ao cuidado que o poeta devia ter pela função pública que ocupava no gabinete Capanema). Já sobre o poema “A mesa”, Drummond em carta a Abgar

Renault refere que o poema foi objeto de muitas modificações. De fato, enviou ao amigo uma cópia autógrafa do poema, em que na folha inicial, composta como folha de rosto, se lê: “A MESA / poema de / Carlos Drummond de Andrade / copiado pelo autor / para / Abgar Renault / 1951.” A importância dessa cópia está em que as modificações que aí se verificam se fazem depois de publicado o poema em edição especial.

4.

As modificações no corpo do poema podem revelar com mais intensidade os vários planos que aí entram em jogo. Naturalmente, como se procurou mostrar, o mesmo se dá no caso de títulos, tanto de livros quanto de poemas. De resto, a separação entre corpo do poema e títulos se faz apenas para efeito de trabalho, não correspondendo à realidade da organização do poema, o que também ficava ora mais ora menos explícito em alguns dos episódios envolvendo títulos. Os vários planos a que se faz referência incluem tanto aqueles propriamente textuais, quanto aqueles que participam da constituição gráfica do texto – manuscritos, periódicos, etc. Com isto se quer salientar que determinadas mudanças que envolvem relações internas do texto, ocorrem de forma a envolver também o trânsito do texto pelas diferentes formas gráficas.

O poema “Nota social”, de *Alguma poesia*, apresenta, além de várias versões em livro, duas versões em manuscrito, uma versão em datiloscrito e uma versão em periódico (*A Noite*, 21 de dezembro de 1925) anterior à primeira edição em livro. Tome-se, de início, apenas o caso do primeiro verso. Na primeira, segunda e terceira edições em livro se lê: “O trem chega na estação”; nas edições seguintes, lê-se: “O poeta chega na estação”. A alteração desse primeiro verso está ligada, como se pode verificar, à dos versos seguintes.⁵²

Um dos manuscritos não tem data; o outro manuscrito faz parte de um conjunto datado de 1926; e o datiloscrito apresenta a data (manuscrita) de 1923. Seguindo as datas verificadas,

⁵²O poema foi objeto de comentário em carta de Mário de Andrade a Drummond datada de 18 de fevereiro de 1925 (*A lição do amigo*: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982); além disso, em um datiloscrito do poema (hoje no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa) Mário de Andrade fez anotações, comentando, por exemplo, a regência verbal no primeiro verso.

a ordem das lições seria: datiloscrito; periódico; manuscrito de 1926. O manuscrito sem data teria de ter sua posição nessa seqüência deduzida a partir de um exame que suprisse essa ausência de data. Vejam-se, a seguir, os quatro ou cinco (o número varia em função das alterações produzidas) primeiros versos 1) do datiloscrito, 2) do periódico, 3) do manuscrito de 1926, 4) da primeira, segunda e terceira edições e 5) das edições posteriores:

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 vai para o hotel.

5) O poeta chega na estação.
O poeta desembarca.

O poeta toma um auto.
O poeta vai para o hotel.

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 substituiu “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”.

Veja-se agora a situação do manuscrito não datado:

O trem chega na estação
o poeta desembarca
o poeta toma um auto
o poeta vae pro hotel.

Nesse manuscrito, o vocábulo “trem” está escrito na entrelinha superior, acima de um vocábulo rasurado, mas que se pode ler: “poeta”. Temos então mais uma oscilação (desta vez dentro de uma mesma lição), que, no entanto, como a outra, se liga a outras intervenções. Pode-se supor que esse manuscrito esteja situado entre a versão em periódico e a primeira edição em livro. Ao copiar o poema, para enviá-lo a Ribeiro Couto (o manuscrito foi encontrado entre os papéis deste escritor), o autor manteve solução anterior na escrita corrente, mas voltou atrás e acrescentou na entrelinha a nova solução, mantida na primeira edição.

Neste exemplo, é exatamente a leitura do elemento rasurado que contribui para que se possa perceber o andamento compositivo desses versos de “Nota social”.

Ainda no livro *Alguma poesia*, pode-se examinar o caso do poema “Música”. Foram encontrados deste poema um manuscrito

datado de 1925, um manuscrito pertencente a um conjunto datado de 1926 e uma versão em periódico (*A Revista*, ano 1, n. 2, agosto de 1925). Seria possível supor então, levando em consideração as datas, o manuscrito de 1926 seja cópia autógrafa posterior à versão em periódico. No entanto, há uma única discrepância entre as três versões. Essa discrepância se dá entre, de um lado, os dois manuscritos e, de outro, o periódico. No sétimo verso do poema, lê-se nos dois manuscritos: “nos passos que era preciso dar”. No periódico, lê-se: “nos passos que era preciso correr”. Como a forma do periódico foi a que subsistiu nas versões posteriores, pode-se indagar: no manuscrito de 1926, o poeta voltou temporariamente à lição do primeiro manuscrito, abandonando opção já adotada na publicação em periódico, ou a data aposta no manuscrito de 1926 seria posterior à efetiva realização das cópias no caderno, ou simplesmente o poeta teria esquecido a alteração já produzida e em seguida retomada na primeira edição em livro? Essas questões aparentemente bizantinas são, no entanto, o percurso necessário para tentar acompanhar a cronologia das versões.

Uma pequena alteração no “Poema de sete faces”, também de *Alguma poesia*, vem revelar-se de importância no poema. O verso 7 aparece em várias lições (na publicação em periódico – *Diário de Minas*, 25 de dezembro de 1928 – e nas três primeiras edições em livro) da seguinte forma: “se não houvesse tantos desejos”. A seguir passa à forma “não houvesse tantos desejos”. A alteração pode parecer pequena, mas na verdade não se trata apenas da eliminação do “se”, mas da adequação métrica do verso, que passa a ter oito sílabas como os outros três da mesma estrofe, fato nada desprezível na organização do poema.

No poema “José”, do livro de mesmo título, as versões publicadas em periódico (*Autores e Livros*, 11 de janeiro de 1942) e nas três primeiras edições em livro mostram que a repetição – um dos elementos estruturadores do poema – não ocorria desde sempre do mesmo modo. Assim, entre os versos 6 e 7 do texto publicado no *Autores e Livros*, aparece o verso “e agora, Raimundo?” Na primeira

edição em livro, aparecem dois versos entre o 6 e o 7: “e agora, Joaquim? / e agora, Raimundo?” Já nas três edições seguintes em livro, entre os versos 6 e 7 aparece um único verso, mas diferente daquele que aparece na versão de *Autores e Livros*: “e agora, Joaquim?” Essa oscilação mostra o percurso do poeta até chegar na insistência em um único nome, uma única figura, que desse modo encaminha um dos sentidos fortes do poema.

⁵³ *Ibid.*, p. 283 (nota).

Este exemplo de uma alteração aparentemente de pequeno porte mas que tem repercussão ampla na totalidade do poema soma-se a outros como o já referido no poema “O lutador”. Pode-se acrescentar ainda, nesse contexto, um exemplo de reescrita de um único verso que reorienta a significação do poema – trata-se da variante do último verso do poema “Museu da Inconfidência”, de *Claro enigma*. No datiloscrito do poema lê-se: “Vê como a glória é simples”. O verso foi substituído por “Toda história é remorso”. Sobre essa variante, observa Vagner Camilo: “A mudança, aliás, demonstra bem o quanto o Drummond de 50 se afasta do registro irônico, anedótico, circunstancial do *gênero cartão-postal* praticado em 30, em favor de uma reflexão mais alta, de cunho filosófico e totalizante da História”.⁵³

Alguns desses exemplos mostram a situação em que a escrita do poema se faz dispersa pelas várias versões, o que implica dizer, por textos impressos em livros ou periódicos, por manuscritos, por datiloscritos. E além disso mostram como a sucessão manuscrito-datiloscrito-impresso pode se desenvolver em outra ordem e pode não ser linear, ou seja, como esses espaços podem se sobrepor – o caso mais evidente é o do recorte de jornal com emendas manuscritas a que se segue um datiloscrito.

Há casos claros em que a escrita se foi fazendo em sucessivas modificações. Um exemplo se encontra no poema “Permanência”, de *Claro enigma*. Esse poema tem dois datiloscritos. No que deve ser o mais antigo, no décimo verso está riscada a primeira palavra, possível de ser lida: “guardam”. Acima dela se acrescentou “fecham”, de modo que o verso que se lia “guardam em seu depósito o que

amamos e fomos um dia,” passa a ser lido “fecham em seu depósito o que amamos e fomos um dia.”. Ocorre que no datiloscrito seguinte no local da substituição do décimo verso, houve nova substituição, à qual se soma ainda outra em outro ponto do mesmo verso: “fecham” foi substituído por “selam”, e “depósito” por “negrume”, de modo que o verso passa a ser : “selam em seu negrume o que amamos e fomos um dia.”. Essas lições apresentam o caso de alterações manuscritas feita em um datiloscrito, que não se mantiveram integralmente, apresentando ao mesmo tempo uma lição subjacente a rasuras, de modo que se tem: a lição rasurada, a lição das emendas, a lição final. Trata-se este de um exemplo que se contrapõe à reescrita completa de um trecho – no caso, um verso – como se deu no já mencionado “Museu da Inconfidência”.

No entanto, é possível localizar um exemplo em que as emendas se fazem sucessiva e oscilantemente no mesmo espaço. No datiloscrito do poema “Rola mundo”, de *A rosa do povo*, no verso 72, a palavra “proibido” foi riscada e substituída na entrelinha superior por “vedado”; a seguir, esta foi também riscada, sendo acrescentada na entrelinha inferior novamente a forma “proibido”.

As emendas manuscritas importam enquanto tal por constituírem um gesto de escrita do autor, cuja leitura completa num certo sentido várias vezes é prejudicada pelo fato de ele ter obliterado a tinta por completo os trechos rasurados, mas em outro sentido oferece à leitura justamente essa atitude de escrita, essa atitude autoral, de não deixar vestígios. No caso dessa obliteração completa em manuscritos ou datiloscritos, só resta a conjectura quanto ao trecho eliminado. A verdade, porém, é que no caso dos periódicos de pouco vale o autor cobrir de tinta o que foi substituído, porque basta a consulta a outro exemplar para que se tenha acesso ao que a tinta encobriu. Por outro lado, as intervenções do poeta nos recortes tornam-nos exemplares únicos. A consulta a um exemplar qualquer de determinado jornal de determinada data em que saiu um poema de Drummond oferece um texto que pode ser diferente do que se encontra no recorte do mesmo jornal emendado pelo autor.

5.

De um lado, tome-se o fato de que para se ter alguma idéia dos procedimentos de escrita de Drummond é preciso recolher, acumulando-os, casos esparsos, com modificações localizadas e de pouca extensão. De outro lado, tome-se o encaminhamento de sua escrita, sobretudo a partir de *Claro enigma*, para um, por assim dizer, virtuosismo tal, que não seria descabida a impressão de que muitos desses poemas nascem acabados. Para esta impressão contribui o fato de que justamente a partir do período referido são cada vez menores ou mesmo praticamente inexistentes as discrepâncias entre os poemas inicialmente publicados na imprensa e a seguir incluídos em livro. O poeta chegou a uma etapa tal que não há mais oscilações (pelo menos que ele deixe visíveis) no caminho de sua escrita.

A suposição dos poemas que nascem acabados vai além da noção de prontos, terminados, abrangendo também uma ordem qualitativa – bem acabados. Os resquícios da produção do poeta, no entanto, permitem também supor que esse acabamento seja apenas a face explícita dos poemas, o que poria algumas indagações sobre o acabamento: por que acabados? como acabados? quando acabados?

Giorgio Agamben, ao falar do “fim do poema”,⁵⁴ refere-se ao local em que o poema termina, ao ponto final do poema. Trata da questão em formas fixas e tem como centro de sua discussão uma questão formal – o *enjambement*, que permite estabelecer uma distinção entre poema e prosa. É a impossibilidade do *enjambement* no último verso que indica exatamente essa condição de último. Agamben toma como ponto de partida a afirmação de Valéry de que “o poema é uma hesitação prolongada entre som e sentido”,⁵⁵ para “tecnicamente” verificar que o *enjambement* é a “oposição de um limite métrico a um limite sintático, de uma pausa prosódica a uma pausa semântica”.⁵⁶ A partir dessa verificação, pode dizer que “‘Poesia’ será então o nome dado ao discurso em que essa oposição é, pelo menos virtualmente, possível”.⁵⁷ Essa caracterização permite

⁵⁴ AGAMBEN, Giorgio. The end of the poem. In: _____. *The end of the poem: studies in poetics*. Tradução de Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1999.

⁵⁵ Valéry trata da questão em textos como “Première leçon du cours de poétique” e “Poésie et pensée abstraite”.

⁵⁶ AGAMBEN, Giorgio. The end of the poem, p. 109.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 109.

que a ela se liguem duas situações. No caso do poema livre, com outras condições “técnicas”, como se articularia essa oposição? Chegado ao seu fim, o poema, no entanto, pode não estar terminado, sendo que esses dois momentos podem estar ou não conjugados.

A observação de alguns finais de poemas de Drummond oferece pelo menos duas ou três possibilidades distintas à luz dessas questões. Mas aqui não importa exatamente examinar finais de poemas de Drummond; mais exatamente, importa examinar a *formação* dos finais, ou seja, os movimentos de reescrita dos finais.

O poema “Igreja”, de *Alguma poesia*, termina, em dois manuscritos e na publicação em *A Revista* (agosto de 1925), no que a seguir passou a ser o penúltimo verso (“Bem bão! Bem bão!”). O último verso (“Os serafins, no meio, entoam quirielesão.”) só foi acrescentado quando da primeira publicação em livro.

O poema “Política”, de *Alguma poesia*, termina, em um manuscrito e na publicação em *A Noite* (5 de janeiro de 1926), na metade (“livre livre livre”) do que a seguir passou a ser o penúltimo verso. Parte do penúltimo verso (“livre livre livre que nem uma besta”) e o último verso (“que nem uma coisa”) só foram acrescentados quando da primeira publicação em livro.

O poema “Explicação”, de *Alguma poesia*, termina, em um manuscrito, no verso que a seguir passou a ser o penúltimo (“Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou”), quando na primeira edição em livro é acrescentado o que passa a ser o último verso (“Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?”).

O poema “Registro civil”, de *Brejo das Almas*, na publicação na revista *Surto*, de fevereiro-março de 1934, e na primeira edição em livro, não tinha o verso que passou a ser o último (“pela garganta implacável”), sendo que o então penúltimo verso sofreu considerável modificação, passando de “dos dentes mastigando ostras” a “brando, de ostras que deslizam”.

Os exemplos arrolados apresentam casos em que o final se modifica por acréscimo de texto, sendo que no último exemplo ocorre também uma reescrita de trecho já constante do poema. Há casos

em que o final se modifica, sem acréscimo de versos, apenas pela reescrita do material já presente no poema. Isto se vê no poema “Retrato de família”, de *A rosa do povo*, que apresenta o último verso – na publicação na *Revista do Brasil* (setembro de 1942), em um datiloscrito, na primeira e na segunda edições em livro – com a seguinte forma: “caminhando através da carne”. Esta forma foi a seguir transformada em “viajando através da carne”.

Outra possibilidade que se verifica de alteração dos finais do poema é pela simples reordenação estrófica. Nos dois exemplos a seguir referidos, essa reordenação consiste na transformação de uma estrofe em duas pelo acréscimo apenas de espaço interestrófico. Com isto, nesses casos, há de fato acréscimo, embora não de texto, mas de um espaço em branco, que no poema consiste numa reescrita. Assim, no poema “Notícias de Espanha”, de *Novos poemas*, o último verso (“o muro que envolve Espanha”) constitui uma estrofe. Mas na publicação em *Leitura* (fevereiro-março de 1946) e em um datiloscrito, esse último verso fazia parte da estrofe anterior. A inclusão do espaço interestrófico, salientando o *enjambement* entre o penúltimo e último verso (“e com essa bomba romper // o muro que envolve Espanha”) e com a conseqüente transformação do último verso em estrofe, atua no plano do ritmo e do tom do poema, dando pela pausa maior ênfase ao final do poema. Do mesmo modo, no poema “A Federico García Lorca”, o último verso constitui uma estrofe (“os poetas martirizados”). No entanto, quando da publicação do poema em três periódicos (*Diário Carioca*, de 8 de setembro de 1946; *Joaquim*, de dezembro de 1946; e *Leitura*, de abril de 1947), o verso fazia parte da estrofe anterior. Além disso, nas publicações no *Diário Carioca* e em *Leitura*, o verso tinha outra redação – “os poeta assassinados”, em lugar de “os poetas martirizados”. Também neste caso há *enjambement* nos últimos versos: “que para sempre viverão // os poetas martirizados”.

A simples reordenação de versos se encontra no final do poema “Especulações em torno da palavra homem”, de *A vida passada a limpo*. Na estrofe final, de três versos, houve uma troca de posição

⁵⁸ Cf. “Acerca do *Cemitério marinho*”, VALÉRY, Paul. In: _____. *Varietades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

entre eles. Nas publicações em *O Estado de S. Paulo*, de 27 de abril de 1957, e no *Correio da Manhã*, de 20 de julho de 1957, o último verso era o primeiro da estrofe, o segundo era o último, e o primeiro era o segundo. Assim, nesses periódicos, lia-se desse modo a estrofe: “Mas existe o homem? / Que milagre é o homem? / Que sonho, que sombra?” A seguir, a ordem passou a ser a seguinte: “Que milagre é o homem? / Que sonho, que sombra? / Mas existe o homem?” Aqui a reordenação pôde se fazer desse modo pela ausência de encadeamento entre os versos, compostos de formações sintáticas autônomas.

Seria possível supor que essas modificações de poemas se deram porque os poemas justamente não estavam acabados, e esse inacabamento abrangia o fim do poema. A propósito desse trânsito entre inacabamento e ponto final, vale lembrar o comentário de Valéry sobre a conclusão do poema, em que ele diz que o poema está pronto quando o autor assim o decide, pois uma obra nunca está acabada, mas apenas abandonada, para ser queimada ou entregue ao público.⁵⁸ Dessa forma simplesmente se estaria apontando para o caráter interminável do poema (no que se inclui seu fim).

Os exemplos de modificações nos poemas de Drummond que vieram sendo apresentados em geral encontram algum tipo de justificativa, até por estarem inseridos numa dimensão mais ampla, como é o caso dos finais de poemas. No entanto, dentro das relações entre fim e inacabamento, som e sentido, podem ser detectadas algumas modificações na escrita de poemas de Drummond que tendem a se esquivar a tentativas para encontrar explicações, embora elas chamem atenção justamente por se agruparem, constituindo um tipo razoavelmente demarcado. Esse tipo de modificação não é próprio dos poemas de Drummond, ocorrendo também em outros poetas. A esse tipo se refere Michel Collot ao estudar o fato em poemas de Supervielle. Aí denomina o fato como “variante antinômica”.⁵⁹ Com essa denominação, refere-se a um termo ou trecho do texto que é substituído por outro que pelo menos em certa medida

ou mesmo completamente pode ser considerado seu oposto ou que, se não é exatamente o oposto, é totalmente distinto.

⁵⁹ COLLOT, Michel. *La matière-émotion*, p. 93-125.

Seguem-se alguns exemplos em Drummond, estando destacados os termos em questão.

No poema “Madrigal lúgubre”, de *Sentimento do mundo*, o verso 17 diz: “tempo de extrema *precisão*”; na versão em periódico e na primeira, segunda e terceira edições do livro, lê-se: “tempo de extrema *confusão*”.

No poema “Viagem na família”, de *José*, o verso 68 diz: “sem fuga nem *reação*”. Mas nas versões publicadas em periódico e na primeira edição em livro, lê-se: “sem fuga nem *adesão*”.

No poema “O lutador”, de *José*, lê-se no verso 47: “Preferes o *amor*”, que nas versões em periódico, na primeira e segunda edições lia-se: “Preferes o *suor*”.

No poema “Carrego comigo”, de *A rosa do povo* lê-se no verso 16: “se pairava no *ar*”; o mesmo verso na versão inicial em periódico e na versão datiloscrita lê-se como “se estava no *chão*”.

No poema “Mas viveremos”, de *A rosa do povo*, diz o verso 12: “e seus raios de *glória* e de esperança”. Em um datiloscrito do poema, lê-se “de *ódio*”, no lugar de “de *glória*”. Em outro datiloscrito, possivelmente imediatamente posterior, visualiza-se a operação de substituição: “ódio” está rasurado e na entrelinha inferior se acrescenta “glória”.

No poema “Morte no avião”, de *A rosa do povo*, o verso 10 da 13ª. estrofe diz: “de caixa iluminada e tépida *vivemos*”; no entanto, na publicação do poema em periódico se lê: “de caixa iluminada e tépida *morremos*”.

No poema “O mito”, de *A rosa do povo*, lê-se no verso 27: “Pensando com unha, *plasma*”; no datiloscrito lia-se: “Pensando com unha, *espinho*”; na primeira edição em livro, lia-se: “Pensando com unha, *espírito*”.

No poema “A mesa”, de *Claro enigma*, diz o verso 243: “reverbera a própria *sombra*”; no entanto, em lugar deste último vocábulo, na primeira edição se lia “*luz*”. No mesmo poema, o verso 332 se lê:

⁶⁰ Diz Garcia: “Um dos processos poéticos de que mais freqüentemente se serve Carlos Drummond de Andrade em sua obra é o que podemos chamar de *associação semântica e paronomástica* ou *jogo de palavra-puxa-palavra*” (GARCIA, Othon M. *Esfinge clara e outros enigmas: ensaios estilísticos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996).

⁶¹ COLLOT, M. *La matière-émotion*, p. 118.

⁶² A distinção é tratada por Almu-th Grésillon em *Éléments de critique génétique* (Paris: PUF, 1994).

estais juntos *nesta* mesa”; na primeira edição, porém, se lê: “*noutra* mesa”.

Tendo em vista esses exemplos, seria o caso de pensar que no processo dessas substituições, apesar de algumas distinções entre elas, ocorreria o que Othon Moacir Garcia identificou como *palavra-puxa-palavra*.⁶⁰ Este procedimento, tal como descrito por Othon M. Garcia, se dá no fluxo do texto, entre diferentes pontos do texto; aplicado aos casos mencionados, ele se daria no mesmo ponto do texto, entre diferentes etapas do texto. De qualquer modo, a descrição do procedimento remete à oscilação entre som e sentido, permitindo verificar que várias vezes pesa mais o primeiro, ou que pelo menos freqüentemente o encaminhamento lógico passa por revisões.

Exatamente por isso, ao tratar das variantes antinômicas na poesia de Supervielle, Michel Collot indaga se “a forma versificada tornaria o poeta indiferente à significação? Essas variantes contraditórias não são motivadas antes de tudo por injunções prosódicas?”⁶¹ Nesse plano da motivação das variantes, lembra então que as variantes podem ser classificadas em livres e ligadas (aquelas impostas por parâmetros indiscutíveis, como imposições gramaticais), para observar que as variantes poéticas são especialmente livres.⁶² No poema até mesmo o espaço em branco pode ser uma variante – os espaços interestróficos são o caso mais evidente, de que já foram mencionados dois exemplos em Drummond. Levando em conta esse nível de imponderabilidade, Collot avança algumas conjecturas possíveis a partir de supostas conseqüências dessa liberdade: “variações de tal amplitude, que vão ao ponto da inversão completa do tema, parecem invalidar a hipótese de uma estrutura estável e autônoma do imaginário, expressão de uma sensibilidade profunda, inacessível aos acidentes e às incidências da escrita”. No entanto, apresenta a seguir uma delimitação para a conjectura: “a hesitação do poeta entre expressões antinômicas não implica de modo algum uma espécie de indiferença ao sentido nem um primado absoluto do significante sobre o significado”.⁶³ Essa hesitação tem a ver com

o fato de que no poema – para ser mais preciso, na elaboração do poema – “não se trata de uma significação estabelecida de uma vez por todas, mas de uma intenção de sentido, ainda obscura, que guia a busca, mas permanece aberta às sugestões e solicitações do significante, com uma recaída alternada no sentido e na sonoridade”.⁶⁴

⁶³ COLLOT, M. *La matière émotion*, p. 119.

⁶⁴ *Ibid.*

Essa abordagem das variantes antinômicas por Collot ajuda não só a compreender o fato, mas acima de tudo ajuda a perceber sua amplitude. Ao contrário do que pode parecer à primeira vista, não diminui sua dimensão, quando salienta que nessas variantes não está posto de lado o sentido. Desse modo, em vez de episódios isolados, essas variantes se integram a um contexto e mesmo o enriquecem, contribuindo para a percepção de novos matizes. No caso de Drummond, em que as modificações textuais só podem ser recuperadas esparsamente, essas variantes antinômicas contribuem para inserir uma dose maior de imprevisibilidade no material disponível, de modo a apontar perspectivas que as versões finais não favorecem. Uma coisa é verificar que o poeta fez alterações no curso de sua obra; outra coisa, é verificar que em alguns casos ele simplesmente fez inversões de sentido e que versos que hoje dizem determinada coisa já disseram o contrário. Esses fatos se somam às mudanças de títulos, às mudanças dos finais e a todas as outras, compondo um percurso nem sempre claro pelas páginas dos diferentes suportes de rasuras, substituições, eliminações, e assim por diante.

Em relação aos casos de variantes antinômicas mencionados na poesia de Drummond, pode-se lembrar ainda que na maioria eles foram recolhidos no livro *A rosa do povo*. Livro marcado por uma perspectiva política e social, seria de supor que esse fosse o espaço menos aberto a esse casos. Voltando à hesitação entre som e sentido, na definição de Valéry referida por Agamben, pode-se pensar como os fatos acima referidos apontam para o relacionamento matizado do texto poético com algum horizonte de idéias. Mas é ainda Valéry que estabelece uma distinção a esse propósito: “as ‘idéias’ que aparecem em uma obra poética não desempenham o mesmo papel, não são absolutamente *valores da mesma espécie* que as ‘idéias’ da

⁶⁵ VALÉRY, Paul. *Acerca do Cemitério marinho*, p. 175.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 174.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 194.

prosa”.⁶⁵ Para Valéry, a idéia que lhe parece mais própria à poesia é “a idéia de composição”⁶⁶, o que lhe permite estabelecer que “é a execução do poema que é o poema”.⁶⁷ Talvez essas noções, em seu extremo, se apliquem a alguns casos, como o da poesia do próprio Valéry, mas não, pelo menos integralmente, a outros. No entanto, permitem que se atente para o fato de que a execução é o que se vai tornando visível nas várias operações a que o texto é submetido em suas diferentes etapas. E essas operações vão constituindo a idéia que surge a partir da composição, uma idéia, portanto, que incorpora a mobilidade das variantes.

Por fim, valeria a pena registrar mais uma alteração num poema de Drummond, em que as instabilidades, por assim dizer, se corporificam numa referência à própria poesia. No poema “Indicações” de *A rosa do povo*, lê-se no verso 40: “onde se deposita certa porção de silêncio, traças e poeira”. No datiloscrito do poema, pode ler-se rasurada, imediatamente antes de “poeira”, a palavra “poesia”. O intercâmbio entre “poeira” (ainda que esta palavra tenha resultado de um lapso, e por isso mesmo) e “poesia” pode ou não se situar no plano das variantes antinômicas, mas certamente constitui um vestígio que remete à reflexão sobre os percalços do percurso textual, quando a “poesia” pode estar à beira da dissolução em “poeira” e quando entre “poeira” e “poesia” pode estar apenas uma rasura.