

# SOB O “AVELUDADO DA CASCA”: DRUMMOND E A TRÁGICÔMICA “TARDE DE MAIO”

Cleber Ranieri Ribas de Almeida<sup>1</sup>

O artigo propõe-se desvelar as origens genéticas e publicísticas do emprego do pronome “nós” na terceira e na quarta estrofe do poema “Tarde de Maio”, de Carlos Drummond de Andrade. O caráter dêitico do pronome se deve ao fato de que é evocado apenas em suas formas oblíqua (“nos ungiram”) e oculta (“morremos”, “espectrais”, “desaparecemos”). Algumas perguntas deverão ser respondidas ao longo do artigo: por que, nessas estâncias, Drummond muda o registro de voz do “eu” para o “nós”? Quem seriam, nominalmente, os sujeitos desse “nós”? Quem unge o “nós” e por quê? A conclusão a que chegamos é de que o sujeito implícito sob o “nós” designa os poetas e prosadores das gerações de 1922 e 1930, “já então espectrais”, fantasmagóricos, porque recobertos pelo “aveludado da casca” mortuária que nada mais seria senão o fardão da Academia Brasileira de Letras. Assim, Drummond, nessas duas estrofes finais do poema, fala como porta-voz de sua geração e descreve o ritual de mumificação dos “velhos” que foram “ungidos” pelos “novíssimos”.

Palavras-Chave: Drummond; Tarde de Maio; Academia Brasileira de Letras; Geração 45.

## UNDER THE “VELVETY BARK”: DRUMMOND AND THE TRAGICOMIC “MAY AFTERNOON”

In this article I tried to reveal the genetic and publicistic origins of the use of the pronoun “us” in the third and fourth stanzas of the poem “Tarde de Maio”, by Carlos Drummond de Andrade. The deictic character of the pronoun is due to the fact that it is evoked only in its oblique (“nos ungiram”) and occult (“morremos”, “espectrais”, “desaparecemos”) forms. Some questions will have to be answered throughout the article: why, in these stanzas, Drummond changes the register of voice from “I” to “we”? Who would be, nominally, the subjects of this “we”? Who anoints the “us” and why? The conclusion we reach is that the implicit subject under the “we” designates the poets and prose writers of the generations of 1922 and 1930, “already then spectral”, ghostly, because covered by the mortuary “velvety bark” that would be the uniform of the Brazilian Academy of Letters. Thus, Drummond, in these two final

<sup>1</sup> Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), Professor-associado da Universidade Federal do Piauí (UFPI). E-mail: [ranieriribas@yahoo.com.br](mailto:ranieriribas@yahoo.com.br)

stanzas of the poem, speaks as a spokesperson for his generation and describes the ritual of mummification of the “old” poets who were “anointed” by the “novíssimos”.

Keywords: Drummond; May Afternoon; Brazilian Academy of Letters; Generation of 45.

## INTRODUÇÃO

Dentre os mais herméticos poemas do livro *Claro Enigma*, de Carlos Drummond de Andrade, está, certamente, “Tarde de Maio”, o terceiro da seção intitulada “Notícias Amorosas”. Publicado em primeira mão no dia 13 de novembro de 1949, na edição carioca do jornal *Correio da Manhã*, o poema é o retrato criativo de um momento crucial da trajetória poética drummondiana. Naquele período, fim dos anos 1940, Drummond estava envolvido num acirrado debate publicístico com os jovens escritores da Geração de 1945. Como podemos depreender de algumas fontes documentais da época, a contenda teria se iniciado quando os líderes dos “novíssimos” — Lêdo Ivo, Domingos Carvalho da Silva e Péricles Eugênio da Silva Ramos — passaram a acusar Drummond, publicamente, de plagiá-los. A primeira acusação de que temos notícia, feita pelo poeta Lêdo Ivo na revista *Joaquim*, era de que o “sr. Carlos Drummond de Andrade, sendo um dos maiores de sua geração, foi imitar precisamente os pesos-pluma de minha geração” (DEPOIMENTO, 1947). Ivo não cita o nome do poeta a quem Drummond “imitou”, de modo que a acusação soa como um blefe.

Alguns anos depois, o poeta Domingos Carvalho da Silva publicou, no *Correio Paulistano* do dia 9 de novembro de 1952, um artigo intitulado “Um Prefácio e Outros Equívocos” (SILVA, 1952). Nesse texto, cotejou o poema “Encontro” (publicado por Drummond no *Correio da Manhã*, em 23 de abril de 1950) com o poema “Elegia de 11 de Maio de 1948” (publicado por Péricles Eugênio da Silva Ramos na *Revista Brasileira de Poesia* de 1949, n.3). Após a comparação,

o articulista acusou Drummond de copiar do poema de Silva Ramos tanto o tema da morte do pai quanto a metáfora da “casa de silêncio”, comum às duas composições. E como se não bastasse tal imputação, Domingos alegou que o poema “Ser”, de *Claro Enigma*, foi “inspirado” no poema “À Espera da Filha Amada”, de autoria do próprio articulista. Argumentou então que Drummond teria se apropriado não apenas do tema do filho nascituro, como das metáforas, rimas e metros que foram originalmente elaborados pelo poeta português nesse poema. Diante de tantas acusações, feitas, de resto, num artigo tardio, fica subentendido que os líderes dos novos, em conversações informais, há muito reputavam Drummond como um plagiário. Ademais, era comum que aqueles jovens poetas, por influência dos preceitos da poesia pura bremondiana, elogiassem a própria juventude ao mesmo tempo em que depreciavam a “esterilidade” dos “velhotes gagás”, no caso, Drummond e seus companheiros de geração (ORFEU, 1949a, n.6).

A primeira resposta do poeta mineiro a tais acusações de plágio e senilidade foi dada, de modo cifrado e irônico, na crônica “Aos Nascidos em Maio”, exposta no jornal *Correio da Manhã* no dia 9 de maio de 1948. Nessa crônica, Drummond nos fala da estranha oposição entre pessoas “bem-aventuradas” (nascidas no mês de maio) e pessoas “miseráveis” e “infortunadas” (nascidas nos demais meses). Os nascidos em maio seriam “abençoados” pelo “pequeno acidente feliz” de terem nascido nesse poético mês. A crônica, em verdade, é uma ironia com a prática recorrente dos novos de elogiar sua própria juventude. A sutileza do texto, contudo, fez com que a zombaria passasse despercebida

pelos “ungidos de maio”. Talvez por isso, em 20 de junho de 1948, Drummond tenha publicado o artigo “Poesia de França” no qual nos apresenta uma precisa definição dos princípios estéticos da poesia pura. Após a magistral exposição de tais princípios, pôs-se então a desqualificar todas as virtudes almejadas pelos poetas puristas, tais como a convicção de que a essência da poesia só poderia ser plenamente expressa como “poesia-oração”, “magia”, “vidência” e “aventura mística”. Essas virtudes, Drummond o sabia, eram abertamente cultivadas pelos novíssimos.

Depois dessas duas indiretas, em outubro de 1948, Drummond resolveu responder em riste (sem ironias cifradas) aos poetas da Geração de 1945. Publicou então, na revista Joaquim, o artigo intitulado “Novíssimos”, no qual ridicularizava a prática recorrente dos novos de realizar tertúlias literárias e récitas performáticas de poesia em teatros e auditórios. Para Drummond, aqueles eram rituais tribais e festeiros que nada cresciam à poesia brasileira moderna. Não por acaso, cerca de um ano depois desse artigo, o poeta deixaria subentendido, na segunda estrofe de “Tarde de Maio”, que as récitas promovidas pelos novos se degeneravam em rituais de vodu nos quais os “primitivos” (ou “novíssimos”) suplicavam à “tarde de maio” o “fim do inimigo”, isto é, suplicavam à entidade divina a morte de Drummond, eleito o inimigo-mor dos “nascidos em maio”.

Em resposta ao poeta mineiro, os novos republicaram o artigo “Novíssimos” na revista Orfeu do verão de 1949 e remataram o texto com uma charge na qual Drummond é rondado por uma borboleta, símbolo da brevidade da vida e da transformação da alma depois da morte. Além dessa sugestão fúnebre, os editores da revista descreveram os escritores modernistas como “um solo já estéril” cujas obras “desabariam” feito “fantasmas de areia à ação de uma crítica inde-

pendente e rigorosa” (ORFEU, n.6, 1949, p. 1-2). Os autores dessa ação crítica seriam os novos, que então se autodescreviam como “chamas vivas [...] a propagar por uma floresta de árvores que se esterilizam, de cujos frutos” seria necessário “arrancar a falsa ou verdadeira casca” (ORFEU, n.6, 1949, p. 1-2). As árvores em processo de esterilização, por óbvio, eram os escritores modernistas, especialmente Drummond; os frutos, cujas “cascas” poderiam ser “falsas ou verdadeiras”, eram obras desses artistas.

É provável que o autor desse editorial fosse Domingos Carvalho da Silva (Drummond, certamente, presumia isso), tendo em vista que nessa mesma edição de Orfeu o poeta português assinou um artigo (“Poesia Nova”) cujas metáforas são as mesmas do editorial. No artigo, Domingos diz que “a poesia dos novos se orienta para o sol que nasce e não para o ocaso”; enfatiza que os autores da “nova expressão poética prenunciam a entrada para o caminho certo” e assinala ainda que “Lêdo Ivo — esse esplêndido forno de crepitações líricas — a quem devemos belos acontecimentos, deixará de certo o seu fogareiro de sonetos mal passados a fim de nos nutrir com aquelas verdades irreduzíveis que são a essência e a força da poesia” (SILVA in Orfeu, n.6, 1949, p.81-83). Como podemos deduzir desse excerto, a afirmação de uma poesia fundada em “verdades irreduzíveis que são a essência e a força” da criação poética é uma frase que se coaduna perfeitamente com o programa estético da poesia pura.

Se observarmos bem, veremos que desde a primeira estrofe de “Tarde de Maio” Drummond se propôs redesenhar as imagens desse editorial de verão de Orfeu. A correspondência entre as metáforas do Editorial e do poema pode ser atestada em dois movimentos: 1) a imagem das “chamas vivas” (expressão com a qual os novos se autotomeiam no editorial), foi realocada no

poema para descrever a “outra chama, não perceptível, e tão mais devastadora” que incinerou “porções da alma” do poeta. Nessa realocação da metáfora incendiária, Drummond optou pelo termo “chama”, no singular, certamente para manter a ambiguidade da palavra “chama”, que designa “fogo”, mas também “evocação”, “chamado”. Além disso, o poeta nos fala que essa “outra chama surdamente lavrava” o “solo ardente” no qual repousavam “porções” de sua “alma”. Quer dizer, o “solo ardente” da sementeira do poeta estaria sob a “chama devastadora” da tradição cujos arautos eram os novos; 2) na metáfora do “solo estéril”, formulada pelos editores de Orfeu, os novos afirmam não querer palmilhar o caminho já percorrido pelos modernistas. Drummond não usa o termo “estéril”, mas refere-se a sua “nobreza/ sem fruto”, numa clara indicação de esterilidade. Nesse caso, a nobreza de espírito do poeta-criador estaria “sem fruto” após a incineração a que foi submetida por iniciativa da ação crítica dos novos.

Como dissemos, todas essas imagens do editorial foram redesenhadas por Drummond. Tal redesenho, contudo, em razão de ter sido levado a cabo de modo flagrantemente proposital, parece-nos mais um gesto cômico do poeta contra as invectivas de seus adversários do que um suposto “plágio”. Uma vez que era recorrentemente acusado de ser um plagiário dos novos, Drummond portou-se como tal arremedando as metáforas e o estilo poético da poesia pura de seus acusadores. Por isso, imitou o tom de súplica próprio dos poetas puristas, como eram os jovens da Geração de 1945. E além de arremedar o tom rogatório da poesia dos novos, apropriou-se do discurso do “inimigo”, realocando as metáforas com as quais aqueles jovens o amaldiçoaram com agouros de morte. Afinal, no editorial da edição de outono de 1949, os editores de Orfeu se ofereceram para escrever o “epitáfio do Sr. Carlos Drum-

mond de Andrade” (ORFEU, 1949b, n.7, p.3). A apropriação do discurso do inimigo fora levada a cabo, portanto, como uma contrafação cômica. Drummond se fez passar por um poeta místico e purista para, com esse gesto cênico, parodiar o estilo poético de seus detratores. A prova dessa comicidade cênica está confessa no próprio poema, quando o *gauche* nos revela que seus “traços cômicos” jamais foram incinerados pela “chama devastadora”. Mais do que isso, tanto o título do poema quanto o tom rogatório do eu-lírico que se dirige a um ente divino foram ironicamente inspirados num sambacção também intitulado “Tarde de Maio”. A canção foi gravada pelo cantor Sílvio Caldas entre março e abril de 1949 e fez muito sucesso nas rádios do país na época.

Diante de todas essas evidências acerca da origem genética do poema, resta-nos saber a quem o poeta se refere quando evoca o “nós” na terceira e na quarta estrofe. Se na primeira estância o eu-lírico se iguala aos primitivos (“Como esses primitivos [...] assim te levo comigo, tarde de maio”), na segunda ele nos diz que sua relação com a “tarde de maio” (uma alegoria da tradição da poesia ocidental) é diferente da relação que os “primitivos” com ela estabelecem. Se considerarmos que os “primitivos” são uma antonomásia dos “novíssimos”, a compreensão dessa segunda estância torna-se mais clara. Desde a crônica “Aos Nascidos em Maio”, Drummond deixou subentendido que os novos compreendiam a tradição poética ocidental de modo “feérico”, isto é, presumiam que a simples repetição das técnicas de versificação legadas pelos poetas canônicos faria deles, os novos, “portentosos” artistas. Como se o toque mágico das “reliquias” (as obras dos autores mortos) tivesse o dom de transformar aqueles jovens poetas em “portentos”. Assim é que, na terceira estância, Drummond deixa de falar apenas de si e de sua relação conflituosa com os novos

para evocar um dêitico “nós”. Neste estudo, tentaremos desvelar as origens genéticas e publicísticas dessa primeira pessoa do plural usada pelo poeta nas duas últimas estrofes de “Tarde de Maio”.

## NÓS, OS ESPECTROS

A interpretação da terceira estrofe do poema depende da leitura dos dois últimos versos da segunda estrofe. Há uma relação de subordinação entre os períodos. Ambos descrevem, conjuntamente, o ritual íntimo de morte e renascimento de um “nós” inominado ao qual o eu-lírico se sente pertencente. Assim, na passagem da segunda para terceira estância o poeta diz: “Outono é a estação em que ocorrem tais crises,/ E em maio, tantas vezes, morremos.// Para renascer, eu sei, numa fictícia primavera,/ já então espectrais sob o aveludado da casca” (DRUMMOND, 2002, p. 264-265). No caso particular de Drummond, morreu o poeta da poesia social, coloquial e pitoresca; nasceu o bardo de verve grave, hermética e classicista, ainda que “porções da alma cômica” desse poeta de outrora tenham sido preservadas após o renascimento. O caráter dêitico do pronome “nós” se deve ao fato de que ele é evocado apenas em suas formas oblíqua (“nos ungi-ram”) e oculta (“morremos”, “espectrais”, “desaparecemos”).

É notório como o poeta, nesse terceiro movimento do poema, não fala apenas de si mesmo (como o fez na primeira estrofe), mas evoca obliquamente o pronome “nós” para revelar aos seus leitores uma experiência comum partilhada por um grupo ao qual o eu-lírico pertence. Em razão do uso reiterado dessa primeira pessoa do plural algumas perguntas iniciais nos são impostas: por que, nessas estâncias, Drummond muda o registro de voz do “eu” para o “nós”? Seria o “nós” uma designação dos familiares do poeta ou dos companheiros de militância partidária?

Quem seriam, nominalmente, os sujeitos desse “nós”? Quem unge o “nós” e por quê?

Para respondermos a essas questões devemos observar com atenção algumas passagens do editorial da revista Orfeu publicada no outono de 1949. Presumo que ali teremos uma pista acerca da origem desse “nós”. Logo no início do texto os editores acusam o grupo dos poetas da chamada “Geração de Vinícius” de reagir com animosidade contra o “trabalho sereno e imparcial de revisão [das obras] dos atuais donos da literatura brasileira”, no caso, os poetas e prosadores das gerações de 1922 e 1930, ali cognominados “águias”. Esses epígonos de Vinícius, dizem os editores, compõem um grupo “que poderíamos chamar também ‘os tios’, senhores trintões e que persistem na consoladora determinação de aprender um dia a cantar”. O papel desses discípulos de Vinícius, os “corvos”, seria “confortar a morte das águias”, “consolar-lhes a velhice” “no ocaso da vida”, e delas “receber mentirosas palavras de estímulo”. Essas “águias”, “já velhas de vinte e tantos anos de aventura”, estariam todas prestes a morrer. E tudo o que os jovens da “Geração de Vinícius” se prestavam a fazer diante de tal morte iminente era emitir um “piar lúgubre” para consolar seus mestres. Os novos, contrariamente, não se prestariam a “abrigar saldos de gerações anteriores” nem a “adotar uma atitude de asilo dos expoentes desamparados” (ORFEU, n. 7, 1949b, p.4).

Depois dessas diatribes, os editores de Orfeu passam a atacar, nominalmente, as “águias” da poesia brasileira: Drummond, Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt e Murilo Mendes.

Em nosso último número, sob o esclarecedor título-comentário de “Música de Gagá”, tivemos oportunidade de transcrever um artigo do Sr. Carlos Drummond de Andrade sobre as relações entre os poetas jovens e o

soneto. Acusava-nos aquele ilustre bardo de tentar a restauração da paisagem cultural e humana dos tempos de Guimarães Passos, através do soneto, adiantando ainda que era essa a primeira conquista seriíssima dos novíssimos. A observação pretendia ser maliciosa; não chegou nem a ser simplória, uma vez que não é com esses vagidos de “humour” hebdomadário que se discute e explora um assunto, que pela sua importância, se coloca em pleno terreno de estética literária. Pouco depois, em conferência pronunciada em S. Paulo, o Sr. Jorge de Lima ventilou novamente o problema, propondo a volta ao soneto, como se tivesse descoberto a pólvora. Como os comportamentos dos Srs. Drummond de Andrade e Jorge de Lima, apesar da farta experiência literária de ambos, não correspondem ao que seria de desejar, ORFEU aproveitou a ocasião para fixar o seu ponto de vista, comum a todos os poetas de seu grupo. Em primeiro lugar, temos a salientar que jamais batalhamos pela volta do soneto, pela simples razão de que este, agora cultivado com maior frequência, jamais esteve ausente [...] Ainda no Brasil, temos os exemplos dos Srs. Murilo Mendes e Augusto Frederico Schmidt que, embora jamais tenham conseguido realizar sonetos perfeitos, o vêm tentando com regularidade. [...] Não estamos, pois, ao lado do Sr. Drummond de Andrade, raivoso detrator de uma fórmula que sempre se esquivou à sua organização poética e que ele, aliás, cortejou por duas vezes em seus ‘Últimos Poemas’. Nem também estamos ao lado do Sr. Jorge de Lima, mesmo porque desconfiamos que, com essa história de “volta ao soneto”, o que ele está tramando é sua própria volta poética, às custas do soneto (ORFEU, outono de 1949b, n.7, p. 2).

O texto, como podemos testemunhar ao lê-lo na íntegra, não encerra suas acusações nestes excertos supracitados. Vai além e critica veementemente o romance Eurídice, de José Lins do Rego. Por fim, inventaria “as dez piores obras de ficção brasileira”, dentre as quais estariam livros de Graça Aranha, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Marques Rebelo, José Geraldo Vieira, Oswald de Andrade, Rachel de Queiroz e Aníbal Machado.

Eis aí a origem do pronome “nós” evocado por Drummond nessa terceira estrofe de “Tarde de Maio”. O pronome refere-se não apenas aos amigos mais próximos do poeta, como eram os casos de Murilo Mendes, Vinícius de Moraes e Augusto Frederico Schmidt, mas a todos os escritores das gerações de 1922 e 1930. O “nós”, portanto, nos revela que, entre Drummond e alguns de seus companheiros de geração, havia um drama comum: muitos estavam engajados nesse esforço de renascimento poético e de renovação da tradição; igualmente, muitos eram acusados pelos novíssimos de se apropriarem, sub-repticiamente, do programa estético de renovação das formas poéticas tradicionais. Porém, o que mais incomodava aqueles “velhotes gagás”, certamente, era o modo macabro como os “novos” lhes desejavam a morte abertamente e por escrito em diversas revistas literárias e jornais da época. Essa prática “primitiva” de magia verbal na qual a “morte do inimigo” era raivosamente desejada, quase como um trabalho coletivo de vodu, só poderia ser retratada por Drummond, friamente, num poema irônico e escarnecedor como “Tarde de Maio”. Assim, nessa terceira estrofe, o poeta mineiro se apresenta como porta-voz de sua geração; por isso ironiza o modo como os novíssimos encomendavam a vinda do “carro fúnebre” para conduzir os “velhotes” ao túmulo.

A tônica desse editorial supracitado, portanto, é o ressentimento dos novos com a canonização acadêmica e literária dos mais velhos. Eram jovens poetas para quem a juventude era, em si mesma, um mérito, tanto quanto a velhice um demérito. Esse culto à própria juventude, reiterado em revistas e jornais (a começar pela escolha do nome superlativo com o qual se autoneameavam: “novíssimos”) é, ele próprio, a realização de um dos princípios do programa estético da poesia pura proposta por Henri Bremond (1926). Autoneameavam-se com o superla-

tivo “novíssimos” para enfatizar a oposição radical com os retrógrados “velhíssimos”. Para aqueles jovens, o fenômeno geracional, necessariamente, deveria se desdobrar nesse “conflito eterno entre os que nascem e os que morrem” (ORFEU, 1949b, n.7, p.5). Ainda que a sucessão temporal conferisse, injustamente, “a estes últimos [os velhos às vésperas da morte] o direito rudimentar à imortalidade e à permanência espiritual” (ORFEU, 1949b, n.7, p.5), caberia aos novos reavaliar a obra dos morituros a fim de dar a cada um deles o lugar que mereciam. Por “direito rudimentar” entediam o privilégio injusto concedido aos “velhos” de serem artistas dotados de celebridade sem mérito.

Por todas essas razões, os novos referiam-se aos imortais da Academia Brasileira de Letras como os “39 fantasmas” (os quais, somados ao nome de José Lins do Rego, então aspirante a uma das vagas, perfariam 40). Como dissemos, os editores de Orfeu dedicaram uma parte do editorial para acusar Rego, o “antigo rapsodo da cana de açúcar”, de “fazer concessões ao mau gosto e aos ouvintes de novelas radiofônicas”. Com a publicação de Eurídice, dizem os editores, Rego passou a escrever para “leitores tipo mocinhas de Copacabana”, (o que evidencia o desprezo dos novos pelo leitor médio). Encerram o assunto então afirmando, sobre o escritor paraibano, que, para ele, “será doce, no ocaso da vida, a companhia de 39 fantasmas” (ORFEU, 1949b, n.7, p.5).

Se os “fantasmas” eram os 40 imortais da Academia Brasileira de Letras, Drummond seria a bola da vez, como podemos constatar no texto redigido logo abaixo da charge publicada em Orfeu, no verão de 1949. Ali está dito que “o querido mestre merece muito mais um lugar na Academia Brasileira de Letras do que uns dois ou três que estão lá.” (ORFEU, verão de 1949, n.6, p.81). O que nos soa como um reconhecimento de mérito é, em verdade, um desejo de que a imortalida-

de acadêmica, preâmbulo da morte, o transformasse, o quanto antes, numa “borboleta”, tal como figura na charge.

O sujeito implícito sob o “nós”, portanto, designa os poetas e prosadores das gerações de 1922 e 1930, “já então espectrais”, fantasmagóricos, porque recobertos pelo “aveludado da casca” mortuária que nada mais seria senão o fardão da Academia Brasileira de Letras. Esse fardão — vestimenta feita com cambraia inglesa verde-oliva e fios de ouro entrelaçados num bordado em forma de ramos de café — mais do que uma casaca oficial, seria uma “casca” ou casulo de borboleta que envolveria aqueles velhos prestes a desencarnar.

## ÁGUIAS E CORVOS NA GAIOLA

Não foi por acaso que os jovens editores de Orfeu cognominaram “águias” e “corvos” os poetas e prosadores das gerações anteriores. As metáforas transfiguram os “velhos gagás” em aves de rapina afeitas ao roubo e à astúcia. O uso dessas figuras de linguagem, contudo, só pode ser plenamente compreendido se revolvermos a um episódio específico do debate literário da época. Ao que tudo indica, tais metáforas aludem à discussão travada entre Jorge de Lima e Oswald de Andrade por ocasião de uma conferência proferida pelo poeta alagoano no Museu de Arte de São Paulo a convite do Clube de Poesia. A conferência, pronunciada na noite do dia 12 de março de 1949, foi minuciosamente relatada pelo poeta e jornalista Pinto Rodrigues numa reportagem intitulada “A Volta do Soneto ou a Teoria da ‘Gaiola’”. A matéria saiu no dia 20 de março de 1949, no 3º Caderno do jornal Folha da Manhã. Segundo Rodrigues, a palestra de Jorge, intitulada “O Hermetismo na Poesia Moderna”, sustentava a tese de que o hermetismo é próprio da natureza da poesia enquanto experiência artística. Como pode-

mos depreender da arguição, Jorge tentava explicar racionalmente a poesia que então praticara no ainda inédito Livro de Sonetos. O ponto mais polêmico da conferência, contudo, é a constatação a que chegara ao afirmar que, entre os poetas contemporâneos, estaria em voga um inevitável e apetecível retorno ao soneto.

Como narra Rodrigues, “a afirmação ousada” do poeta, ao fazer uma apologia ao soneto, “alvorçou o auditório”, gerando in loco e posteriormente, reações em cadeia, as quais foram publicadas pelo 3º Caderno da Folha da Manhã no dia 27 de março com o título de “O soneto presta-se a quaisquer expressões poéticas”. A maioria dos que reagiram eram ligados, direta ou indiretamente, ao grupo dos novíssimos, tais como Domingos Carvalho da Silva, Guilherme de Almeida, Ciro Pimentel, Jamil Almansur Haddad, Péricles Eugênio da Silva Ramos, André G. Carneiro e Mário da Silva Brito<sup>2</sup>. Durante a conferência, Oswald de Andrade pediu a palavra e acusou Jorge de Lima de estar insistindo em “restaurar a gaiola entre os poetas brasileiros”. Rodrigues relata então o seguinte:

Acontece estar presente no Recinto o ‘irreverente’ Oswald de Andrade (sic), e a sua palavra, como não poderia deixar de ser, se faz reclamada pela numerosa assistência. “Denuncio — é Oswald quem fala — no grande poeta e querido amigo Jorge de Lima a sua insistência em restaurar a gaiola entre os poetas brasileiros. Os ‘pássaros’ do Brasil necessitam antes de mais nada de liberdade para criar. E a gaiola é a prisão. V. Ex. cita sonetos de Alberti e Valéry como sendo os padrões ideais do momento, e se esquece dos versos longos, livres de qualquer medida, e igualmente belos, de um Maiakovski e de um Lorca. Os poetas

2 Não é demais lembrarmos que, inspirado nessa discussão, Menotti Del Picchia escreveu um conhecido soneto cujos versos dizem: “Soneto! Mal de ti falem perversos/ que eu te amo e te ergo no ar com uma taça./ Canta dentro de ti a ave da graça/ na gaiola dos teus quatorze versos”.

brasileiros repudiam, pois, a famigerada ‘gaiola’ que V. Ex. pretende restaurar, e confiam na sua liberdade de criação (RODRIGUES, 1949).

Jorge, amistosamente, replicou a fala de Oswald dizendo que:

“Achei — disse-nos o autor de A Túnica Inconsútil — muito interessante e engenhosa a objeção de Oswald. Na verdade, o tema comporta essa repulsa. Minha opinião, porém, é a de que, melhor que a uma gaiola, seria a comparação do soneto a um desses esquifes utilizados pelos mágicos em suas exposições de ilusionismo. Os espectadores julgam que o homem ou a mulher nele introduzido está irremediavelmente encerrado no caixão, sem qualquer possibilidade de evasão. No entanto, há uma porção de saídas ocultas pelas quais o paciente consegue libertar-se. Assim me parece o soneto. E minha opinião — prosseguiu — é a de que devemos trazer como contribuição à poesia contemporânea as experiências recentes de um Valéry, de um Stephan George, que redescobriram o soneto, dando-lhe nova estrutura. Não me refiro, é claro, ao soneto de Bilac, nem ao de Raimundo Correia, nem ao de qualquer outro parnasiano. Mas a um novo soneto com a sua semântica própria, com as suas rimas cada vez mais inéditas, com a sua dissonância, seus hiatos, sua profundidade, seu hermetismo, capaz de reformar um modelo clássico como é o soneto, forma consagrada que tem ainda hoje sua significação.

E concluindo: — “A gaiola, sim. Mas com liberdade!” (RODRIGUES, 1949).

Como podemos perceber, Jorge encampa, corajosamente, uma renovação formal e temática do soneto. Mais do que isso, passa a proceder uma defesa da poesia mística e hermética. Vejamos como Rodrigues relatou tal defesa:

A vida e o pensamento se desenvolvem em níveis diferentes. A poesia está andando com

a sua velocidade habitual, levando o mundo obscuro ou iluminado em sua órbita; revelou-se sob aspectos naturalmente tão velozes, que não devemos espantar-nos de que ele a dê aos lerdos seres humanos a impressão de coisa hermética, de mistério mesmo. Concluíamos que a arte e as ideias que o homem à sombra da vida elabora andaram sempre por caminhos diferentes. O homem perdeu sua velocidade para cima: exaure-se numa agitação de movimentos que se medem em voos curtos. Mas ao artista é a poesia que o agita: a arte utiliza-se da pessoa do artista como de um veículo que se puxa (não auto), possuindo ela sua presença própria, sua realidade. A arte seria revelação, o artista receptáculo dessa revelação. O artista é apenas um colaborador na magia de que é oficiante, na tragédia sagrada de que é cúmplice. [...] Hermética, pois, não é propriamente a poesia, mas hermético é o lerdo homem moderno (RODRIGUES, 1949).

Essa agenda de experimentação poética já estava plenamente concretizada, àquela altura, no Livro de Sonetos, então no prelo. Após a conferência, Jorge convidou alguns dos ouvintes para que o visitassem no Hotel São Paulo, no dia seguinte, a fim de dar continuidade a sua explanação. Pinto Rodrigues relatou então que os novíssimos de São Paulo foram “ouvi-lo”: “Na ocasião, o poeta selecionava alguns sonetos inéditos de sua lavra, que lhe havíamos solicitado para publicação no suplemento literário desta Folha. Aproveitou a oportunidade para nos contar a história desses sonetos, que formam o seu mais recente livro de versos” (RODRIGUES, 1949). De fato, três sonetos foram publicados na Folha da Manhã do dia 27 de março de 1949 (LIMA, 1949), mas, com eles, saíram também, no 3º Caderno, as agressivas reações dos novíssimos contra as teses do poeta alagoano. O tom agressivo se devia, certamente ao fato de que Jorge era o poeta mais reverenciado pelo público e pela crítica nacional da época. Isso o tornava, juntamente com Drummond, alvo dileto das críticas feitas pelos novíssimos. A persegui-

ção, contudo, não esmoreceu nem a Jorge, nem a Drummond. Contrariamente, os encorajou a encampar um tácito programa de renovação do soneto, ainda que cada qual a sua maneira.

Sobre Jorge recaia a acusação segundo a qual seria ele um usurpador do programa de reabilitação do soneto na poesia brasileira moderna. Como os novos eram juízes em causa própria, difundiam aos quatro ventos que tal programa renovador teria sido originalmente proposto por eles próprios. Depois que publicaram os inéditos sonetos limianos, os editores de Orfeu se incomodaram de tal maneira com o que leram que passaram a propagar a acusação de usurpação em diversas matérias jornalísticas da época. Com o tempo, a pecha passou a recair, também, sobre Drummond, sobretudo após a publicação dos sonetos de Claro Enigma nos jornais, entre os anos de 1949 e 1951. Drummond e Jorge foram submetidos aos mesmos expedientes de difamação e de calúnia. Seria este, talvez, outro possível motivo do uso do pronome “nós” nas derradeiras estrofes de “Tarde de Maio”.

## SOB O “AVELUDADO DA CASCA” DE CAMBRAIA INGLESA

Uma vez compreendida a origem contextual do emprego desse dêitico “nós”, é necessário esclarecermos algumas metáforas herméticas da terceira estrofe. Tais metáforas serão descortinadas à medida que reconstituirmos o sentido publicístico que as originou. Refiro-me a termos e expressões como “espectrais”, “aveludado da casca”, “a poeira do carro fúnebre”, “vestes” e “a aderência das resinas fúnebres”. O significado deles só se torna completo se examinarmos, mais uma vez, o Editorial de Orfeu do verão de 1949 (n.6, p.1-2). Vejamos como Drummond reelaborou as imagens depreciativas desenhadas pelos novíssimos para defenestrá-lo.

Em certa passagem, os jovens de Orfeu se autodescrevem com os seguintes termos:

Somos herdeiros de um movimento [o modernismo] que [...] já não nos satisfaz como fator de renovação e enriquecimento dos processos estéticos, como corrente de ideias e pensamentos à cuja sombra pudéssemos florescer como expressões autônomas, e construir a obra que cada um sentimos em nós como decorrência de um outro estado de espírito, que não o vivido pelos nossos antecessores. O sonho modernista caminha para a academia, [...] mas o nosso rumo é outro. O veeiro de nossa atividade não terá por margem um solo já estéril, que desabaria com a flacidez de fantasmas de areia à ação de uma crítica independente e rigorosa, de uma revisão em que, em nome da cultura, colocássemos em plano secundário os compromissos que nos ligam aos que ora seguram o leme do pensamento em nossa terra, compromissos estes desde os de ordem afetiva e estritamente pessoais, até os de ordem intelectual [...] Sabemos que são muitos os empecilhos existentes, e que surgirão à medida que levaremos avante a nossa tarefa. Mas nada nos deterá, como chamas vivas que somos a propagar por uma floresta de árvores que se esterilizam, de cujos frutos precisamos arrancar a falsa ou verdadeira casca, antes de aceitá-los ou pô-los de lado. [...] Não recuaremos. É nosso objetivo desnudar os atuais donos da literatura e da arte em nossa terra, para que depois possamos vesti-los com a roupagem que lhes serve. (ORFEU, verão de 1949, n.6, p.1-2. Negritos nossos)

Deste excerto, como dissemos, Drummond reutilizou as metáforas do “solo estéril”, das “chamas vivas”, do “solo ardente” e das “árvores sem fruto” que “se esterilizam”. Todas na primeira estrofe. Interessa-nos agora, para os fins de interpretação da terceira estância, as imagens dos “fantasmas de areia”, da “casca verdadeira” e das “vestes” confeccionadas sob medida para o poeta mineiro e seus amigos coetâneos. A imagem dos fantasmas (“espectrais”), aqui denominados “fantasmas de areia”, reapareceria,

como vimos, no editorial de outono de Orfeu como os “39 fantasmas” da ABL, todos “já no ocaso da vida”. No poema de Drummond, tais espectros designam, como dissemos, os poetas e prosadores das gerações de 1922 e 1930. Daí o uso dos verbos “morremos”, “desaparecemos”, “nos ungiram”.

No texto do editorial, como podemos perceber, a “falsa ou verdadeira casca” designa o caráter autêntico ou artificial (“falso”) dos poemas e obras legados pelos velhos das duas gerações modernistas. No poema, porém, Drummond nos descreve o “aveludado da casca”, que pode nos remeter (i) à casca aveludada que recobre os frutos verdadeiros, isto é, os poemas autênticos (nesse caso, a expressão manteria a conotação do texto do editorial); (ii) ao aveludado interno de um caixão que acomoda o corpo do morto ou; (iii) à “mortalha” (ou fardão) que recobre o espectro (o fantasma) desses escritores prestes a morrer. O mais plausível é que esse “aveludado” seja uma descrição da textura das vestes dos homens morituros eleitos para ocupar uma vaga na Academia Brasileira de Letras. O ritual de vestição da farda acadêmica, seguido do ritual de posse dos escritores, seria, assim, poeticamente comparado a um ritual de mumificação dos “imortais” às vésperas da morte.

Mas Drummond, como sabemos, não era um acadêmico. Recusava as honrarias e cerimônias oficiais. Sua mumificação ocorria noutro registro. Ele entendia que todo poeta reconhecido em vida já era um homem mumificado pela imagem pública construída por seus críticos e leitores (os aficionados e os ressentidos). O reconhecimento público seria um caminho mortuário de acomodação criativa ao qual o poeta vivo não poderia se deixar levar. A canonização seria uma espécie de extrema-unção dada ao poeta que se via, então, embalsamado pela imagem pétrea e imutável que o público fez dele: poeta irônico-coloquial, poeta do social, poeta

modernista, poeta do verso livre. À medida que o artista se permitisse crer nessa imagem exterior que o público e a crítica dele fizeram, ele se deixaria confundir com um espectro fantasmagórico e artificial alheio a sua pessoa.

O poeta precisa mostrar-se vivo, reinventar-se, renascer, surpreender seu público. Não pode se deixar prender à imagem pétrea que dele fizeram; tampouco deve se acomodar a tal ponto que a “resina fúnebre” da consagração adira à sua pessoa (ou ao seu corpo). Por isso, o bardo entendia que a imagem pública com a qual se fez reconhecido é um “mito”. E morrer poeticamente significava se deixar confundir com esse “mito”, ainda que fosse um mito sem fardão.

Em seguida, temos a imagem das “vestes” replicada pelo poeta mineiro ao assinalar que ainda traz “nas vestes a poeira do carro fúnebre”. Por ser um agouro de morte, e não apenas um laurel, o fardão traria em si a “poeira” do carro funerário que tantos escritores conduziu ao “mausoléu da ABL” (BOR-TOLOTI, 2017; SILVA, 2021)<sup>3</sup>. Não obstante, os editores anônimos de Orfeu empregam a metáfora das “vestes” noutro sentido. A finalidade da metáfora é comparar a atividade crítica com o trabalho de alfaiataria. Segundo eles, as vestes dos velhos modernistas deveriam ser desnudadas pelos novíssimos num rito de reavaliação crítica. Após tal ritual de desnudamento, poderiam os novos paramentar novamente os “velhotes” com uma

3 As vestes desses poetas mumificados estão recobertas pela “poeira” da jactância. A poeira, como nos ensina o Dicionário Caldas Aulete (citado por Drummond na crônica “Aos nascidos em Maio”), designa um “atributo ou atitude de quem se julga superior e faz alarde de suas qualidades e proezas”; “do latim: jactantia”. Esta poeira da jactância, recobriria as “vestes” dos poetas, Murilo, Jorge, Drummond e todos os acadêmicos fardados. Essa é a poeira do carro fúnebre, cuja passagem nos faz lembrar que somos pó e ao pó voltaremos (Gen. 3:19). Era corriqueiro que os novos acusassem publicamente os modernistas de jactância.

indumentária adequada para o respectivo tamanho de cada um deles. Quer dizer, “a roupa que [deveria] servir [aos modernistas]” seria confeccionada na justa medida pelos novos a partir de uma reavaliação crítica rigorosa.

Estas metáforas em sequência resumem bem a agenda política e estética proposta pelos novíssimos para desconstruir os autores e as obras das gerações pioneiras do modernismo no Brasil: incinerar os “antecessores”, fazê-los desabar feito “fantasmas de areia” mediante uma reavaliação crítica de suas obras, rejeitar o “solo já estéril” no qual floresceram suas convicções estéticas, despi-los do tabu que os protege como sumidades literárias intocáveis<sup>4</sup>, vesti-los novamente com a roupa que merecem depois de reavaliados os frutos de suas árvores, arrancar dos frutos (as obras desses autores) a verdadeira casca (os poemas autênticos que eles nos legaram, se os houver).

Para além desses rituais de morte e incineração in vivo, o poema nos fala, também, de um renascimento pessoal e geracional. Os poetas modernistas “morrem” “para renascer” numa “fictícia primavera”, “trazendo na sombra a aderência das resinas fúnebres” com que os “ungiram”. Assim, Drummond, o porta-voz de sua geração, descreve o ritual de mumificação dos “velhos” que foram “ungidos” pelos novíssimos. Afinal, “ungido” é aquele que recebeu a extrema-unção e está prestes a morrer. Nesse ritual de embalsamamento os novos untaram os corpos dos velhos com “resinas fúnebres” como se múmias vivas fossem. Quem unge o “nós” (os velhos), portanto, são os “novíssimos”, responsáveis por pôr em marcha um processo inquisitorial de revisão das obras dos primeiros modernistas. Tal revisão teria por

4 O editorial do verão de 1949 diz que o “Sr. Carlos Drummond de Andrade” foi alçado “à categoria de tabu nacional, à semelhança do que seriam Rui Barbosa e Olavo Bilac há trinta anos atrás” (ORFEU, verão de 1949a, n.6, p.2).

finalidade preparar o sepultamento crítico e simbólico de todos aqueles senhores “já então espectrais”. A “aderência” das “resinas fúnebres” aos corpos mortos-vivos desses vultos evocados por Drummond nos revela, assim, que os modernistas “vestiram a capa”, quer dizer, reconheceram, em alguma medida, a plausibilidade das críticas a que foram submetidos. No caso de Drummond, essa “aderência” nos remete a uma assimilação íntima e pessoal das críticas e acusações feitas pelos novos, quais sejam: poeta limitado ao verso livre, incapaz de fazer um soneto, incapaz de aceder à temas metafísicos, inepto para compreender a poesia dos novos, poeta militante limitado aos temas sociais e engajados impostos pelo Partido Comunista, materialista terra-a-terra, limitado à temas circunstanciais e pitorescos, restrito à expressão poética coloquial, irônica, irreverente, rasa, autor de “tinha uma pedra no meio do caminho”, etc. O trabalho crítico dos novos tinha por propósito fazer com que tais pechas aderissem à imagem pública do poeta de tal maneira que ele “desaparecesse”, fosse “incinerado”, “sem que ninguém, o amor inclusive, pusesse reparo”. O mesmo processo de “desaparecimento” deveria ser imposto a todos os modernistas velhos.

No verso “desaparecemos/ sem que ninguém, o amor inclusive, pusesse reparo”, o verbo “reparar”, como bem notou Sobrinho (2015), designa tanto “notar, observar”, como também “consertar, restaurar”, avigorar. O poeta nos diz então que nem mesmo “o amor” pôde “reparar” o desaparecimento dos modernistas. A imagem do amor cujo poder é tamanho que pode fazer renascer a coisa amada é a imagem de Cristo, o profeta do amor, ressuscitando Lázaro, seu dileto amigo. A morte de Lázaro é a única passagem dos Evangelhos na qual Cristo chora, e chora pela perda do amado amigo. Drummond assim nos diz que a morte imposta pelos novos contra os velhos — mumifica-

dos, conduzidos por um carro fúnebre ao mausoléu e apagados do espaço da aparência — fora obra de um ódio tão encarniçado que nem o amor cristão, tantas vezes louvado por aqueles poetas piedosos, poderia revertê-la. Por fim, esses velhotes deveriam desaparecer, isto é, sair do espaço da aparência, morrer (ARENDRT, 2011)5.

Por fim, Drummond chega à conclusão de que todo esse processo de crítica, auto-crítica e renascimento poético não ocorreu de modo visível (nem compreensível) para espectadores externos. Quem “viu” tal processo “não saberia dizer se era um préstito/lutuoso, arrastado, poeirento, ou um desfile carnavalesco./ Nem houve testemunha”. Quer dizer, tal renascimento não foi testemunhado por ninguém, ainda que tenha sido “visto” por “curiosos”. Ocorreu na intimidade pessoal do poeta, em silêncio e segredo.

O que os espectadores “viram”, sem “testemunhar” o que de fato ocorreu, foi um “préstito” de velhos gagás, um desfile “lutuoso” (cujos partícipes estariam às vésperas da morte), um cortejo fúnebre, “arrastado”, além de poeirento (isto é, ultrapassado, antiquado, extemporâneo). Aos olhos dos espectadores desavisados, esse “préstito lutuoso” poderia ser confundido com um “desfile carnavalesco”, já que o carnaval estaria retratado nas obras de quase todos os modernistas como símbolo máximo da identidade nacional. Nesse desfile estariam Manuel Bandeira (Carnaval, 1919), Jorge Amado (O País do Carnaval, 1931), Mário de Andrade (vide poemas como “Carnaval Carioca”, publicado em 1923), Oswald de Andrade (Memórias Sentimentais de João Miramar, 1924), etc. A própria Semana de Arte Moderna de 1922 fora concebida por seus promotores como um “grito de carnaval” celebrado nos dias

5 Hannah Arendt (2011) nos explica que para os gregos, morrer é o mesmo que sair do espaço público da aparência. Drummond, talvez intuitivamente, bem o sabia.

13, 15 e 17 de fevereiro, uma semana antes da data oficial da folia no Brasil” (PALOMO, 2019). Aos olhos dos espectadores comuns, os leitores, a estética do modernismo nada mais seria senão uma festa popular, um carnaval, celebrado no uso literário da língua coloquial e no apelo a temas nacionais, pitorescos e festivos. Em suma, o carnaval resume tudo o que há de apelo popular na estética do modernismo.

Ao descrever o préstito dos velhos como um desfile carnavalesco e lutuoso Drummond opõe ironicamente a estética universalista, grave e formalista dos novos à estética nacionalista, piadista e coloquial dos velhos. Por fim, vale lembrar que o título *Claro Enigma* foi, provavelmente, extraído de um poema de Antônio Francisco Soares, poeta-militar, arquiteto, construtor de carros alegóricos e precursor dos carnavalescos. O poema de Soares, feito em homenagem ao Vice-Rei de Portugal D. Luiz de Vasconcelos e Souza, foi redigido por ocasião da visita dessa autoridade ao Rio de Janeiro nos dias 2, 3 e 4 de fevereiro de 1786. O próprio título do livro de Drummond é, ao que tudo indica, uma remissão à origem do carnaval no Brasil.

## AS IMPUREZAS DE BARRO E FOLHA

Segundo Drummond, “não há nunca testemunhas” desse rito de morte e renascimento poético, mas apenas “curiosos” instigados pelas polêmicas e hostilidades públicas travadas entre o poeta e os novíssimos. Ao definir esse rito como um “drama”, Drummond está, decerto, a aludir ao “drama da inteligência” segundo a definição dada por Albert Camus n’O Mito de Sísifo. Toda obra de arte, diz o filósofo, contém em si um “drama da inteligência” a partir do qual ela pôde ser pensada e criada; assim, ela “encarna um drama da inteligência” que “só indiretamente apresenta a sua prova” (CAMUS,

ano, p. 71). Tal drama, diz Drummond à luz de Camus, “quando se precipita, sem máscara”, não é reconhecido pelos curiosos que só veem ali o personagem Drummond, pessoa pública, envolvido em animosidades literárias. Porém, o que o poeta vivia naquele contexto, mais do que uma picuinha, era uma crise pessoal e criativa que dele exigia uma decisão e, conseqüentemente, uma ação poética. Daí o uso da expressão “sem máscara”. Com ela, o autor deixa subentendido que quem sofre esse drama não é Drummond, a pessoa pública estampada nos jornais e revistas, o protagonista de uma polêmica literária, mas o homem, pessoa comum, “sem máscara”.

Por isso a pergunta “quem reconhece o drama?” já está implicitamente respondida pelo “nós” que protagoniza a terceira estrofe. Quem reconhece o drama são os poetas e prosadores do modernismo, porque partilham das mesmas dificuldades de Drummond, isto é, são testemunhos e partícipes desse conflito público e íntimo. Já os espectadores “curiosos”, excitados por assistir à intriga literária, nada reconheciam ali senão uma cizânia.

A partir daí, o poeta se põe a falar do amor, já que a secção na qual o poema foi incluso fora intitulada “Notícias Amorasas”. Afinal, a que amor o poeta se refere? Quem seria o objeto desse amor? Uma vez que o poema é uma “notícia amorosa”, a notícia a que o poeta se reporta diz respeito ao contencioso literário cujo objeto era, em última instância, o amor pelo ofício do verso. Ainda que as vaidades pessoais obnubilassem essa verdade, o drama pessoal de Drummond não era uma encenação pública; ocorria porque ele, como artista, amava a poesia. Por isso se queixou dizendo: “se morro de amor, todos o ignoram e negam”.

Devemos ter em mente que, nesta época, Drummond era duplamente hostilizado e perseguido tanto pelos jovens da Geração

de 1945 quanto por seus ex-companheiros de militância política no PCB. Tornara-se frequente para o poeta ler, nas dezenas de revistas literárias e partidárias do país, artigos nos quais intelectuais e militantes políticos o detratavam e o amaldiçoavam. Tanto os periódicos literários editados pelos novíssimos, quanto as revistas editadas pelo Partido Comunista em várias cidades do Brasil, tinham Drummond como *persona non grata* e inimigo público. Diante de tantas hostilidades literárias e políticas, o poeta nos confessa que seu amor pela poesia, assim como seu amor pela utopia socialista, passaram, ambos, a “se desconhecer”, “se maltratar” e “se esconder ao jeito dos bichos caçados”, porque não havia mais certeza se se tratava de amor, vaidade ferida, desilusão ou desgosto (“não está certo de ser amor”).

Por outro lado, se observarmos com cuidado, veremos que nessa passagem Drummond volta a falar apenas de sua própria experiência de amar, não se apresenta como porta-voz de um “nós”. Assim, confessa-nos que se sentia como um “bicho caçado” (pelos novos e pelos comunistas), um bicho perseguido pelo mau-agouro daqueles que desejavam sua morte. Por isso disse, em carta a Domingos Carvalho da Silva (então um amigo, depois um “inimigo”), que a única reação moralmente aceitável diante de tantos ataques e acusações seria “silenciar”: “tenho vivido um bocado, meu caro Domingos, para aprender que em tais casos o completo silêncio — tão difícil de manter, ante os primeiros ataques — é a melhor solução” (DRUMMONG apud CAMARGO, 2021, p.21-22).

A duplicidade dos ataques foi, portanto, replicada na duplicidade do amor. Quando o poeta diz que o amor “não está certo de ser amor, há tanto lavou a memória/ das impurezas de barro e folha em que repousava” ele minimiza a ênfase no amor pela poesia e passa a dar ênfase ao amor pela fé revolucio-

nária. Quer dizer, o amor pela poesia, para ele, era indissociável do amor pela humanidade como grandeza política e moral. Foi assim que a frustração com o ideal revolucionário socialista resultou, por consequência, na frustração com o programa estético da poesia social. O drama da desilusão política resultou no drama da crise poética. Daí que, quando o poeta nos fala do seu “drama sem testemunho” e de seu “amor escondido ao jeito dos bichos caçados”, ele está se referindo à unidade dramática de “tais crises” ocorridas em “outono”: a crise poética e a crise da perda da fé partidária.

Drummond, contudo, nos revela, de modo sutil, que seu amor pela causa comunista não morreu, ainda que todos o “ignorem” e “neguem”. A “dissolução” do enlace matrimonial do poeta se deu com seus ex-companheiros do Partido Comunista, não com a causa do comunismo em si. Ele então confessa que esse amor magoado, que se “desconhece e maltrata”, “se esconde”, “não está certo de ser amor”, porque desde agosto de 1945 esse sentimento ferido “lavou a memória/ das impurezas de barro e folha em que repousava”. Depois de conviver com os colegas comunistas na Tribuna do Povo, no PCB e nos conturbados congressos da Associação Brasileira de Escritores (ABDE) de 1947 e 1949, o amor do poeta pela utopia comunista, marcado pela memória de tantos enteveros, passou a se “maltratar”, se “desconhecer” e se “esconder”. Drummond assim descreve a história de sua ruptura com o partido, ruptura que fez do poeta o maior inimigo público dos comunistas no país. A frustração com os camaradas, contudo, não apagou no coração do poeta o amor pela causa revolucionária; contrariamente, deixou no íntimo do artista essa “dificuldade de esquecer”, como a denominou Vagner Camilo (2005, p.162). Tal dificuldade se agravou porque a perda do “ideal social” implicou na consequente “perda do ideal poéti-

co" alimentado em Sentimento do Mundo, José e A Rosa do Povo (Camilo, 2005, p.163). O apogeu da ruptura de Drummond com o Partido Comunista se deu com a publicação de um texto intitulado Reflexões sobre o Fanatismo, em 19 de dezembro de 1948, no jornal Correio da Manhã. Esse texto nos permite entrever porque o poeta metaforizou suas crenças comunistas de outrora como "memória das impurezas de barro e folha". Afinal, que seriam essas "impurezas"?

Se observarmos bem o símbolo do comunismo, veremos que, além da foice, do martelo e da estrela — símbolos, respectivamente, dos trabalhadores rurais (campe sinato), dos trabalhadores urbanos (proletariado) e do triunfo das ideias comunistas nos cinco continentes do mundo (as cinco pontas da estrela vermelha) —, há uma coroa de louros cujas folhas ou ramos têm o formato de uma guirlanda ou grinalda semicircular; essa coroa envolve a foice e o martelo e põe, no alto, a estrela vermelha. Tal coroa ("kōtinos": κότινος) simboliza, desde os gregos, a vitória marcial e olímpica, e era concedida aos vitoriosos como um laurel. Essa é a alegoria desenhada por Drummond quando menciona a "folha" e o "barro": as folhas da coroa de louro simbolizam a vitória do comunismo, assim como o barro alude à cor vermelha, símbolo máximo do socialismo e cor da fraternidade (SPIERINGS, 2021, p. 68-130)<sup>7</sup>.

6 Os métodos maquiavélicos, persecutórios e violentos usados pelos ex-companheiros do Partido causaram não apenas desilusão política em Drummond, mas também aversão, o que o levou a ser tachado como líder anti-comunista no congresso da ABDE de 1947, além de ter travado uma luta corporal com o escritor paraense Dalcídio Jurandir, na ABDE de 1949.

7 A tese de Sobrinho (2015) é de que "barro e folha" seriam uma "metonímia do mito da criação e da natureza". Muitas interpretações podem ser conjecturadas, como, por exemplo, a tese de que barro e folha designam o vermelho e o verde da tradição lusitana. A tese mais plausível, creio, seja a do símbolo do comunismo e das "impurezas" da poesia social.

Em resumo, o que o poeta nos diz é que "o amor lavou a memória das impurezas de barro e folha", isto é, o amor pela poesia o fez "lavar a memória" das "impurezas" da poesia social. O "impuro" aí se opõe à noção de "poesia pura" esposada por Paul Valéry e Henri Bremond (1926), os primeiros a definir a essência dessa poesia (a despeito das notáveis divergências entre eles). A poesia social drummondiana tinha todos os atributos de impureza mundana rejeitados por Bremond, Valéry e discípulos. O jesuíta pregava a eliminação de todas as máculas estranhas à essência da poesia. Tais impurezas proviriam da preocupação dos poetas com elementos filosóficos e narrativos alheios ao poético, atributos como "a razão, a imaginação e a sensibilidade". Para o esteta purista, "frases que contém sentido" numa "sucessão lógica de ideias" ou numa "progressão narrativa" eivada de descrições de paisagens e emoções íntimas seriam alheias a essência da poesia. Daí que o poeta estaria dispensado de "ensinar, contar, pintar, provocar arrepios ou arrancar lágrimas" (BREMOND [1926] apud MARX, 2022, p. 73). A conspurcada poesia social drummondiana seria, portanto, a negação mais cabal de todos esses preceitos puristas. Em suma, com a metáfora do "barro" e da "folha" Drummond nos confessa que o amor do poeta comunista pela ética universal da humanidade solidária, igualitária e justa não morreu no poeta classicista, formalista e "metafísico". Esse amor ainda subsistia, não fora incinerado pela "chama devastadora" da crise criativa, nem pelas perseguições implacáveis dos "inimigos" políticos e literários.

Já o verso "e resta,/ perdida no ar, uma particular tristeza, para que melhor se conserve" é uma confissão na qual o "perdida no ar" designa o caráter hermético e não decifrado da resposta drummondiana aos novíssimos. A tristeza, consequência das intrigas, das dificuldades de renovação poética e dos

maus agouros lançados contra o poeta, deveria “imprimir seu selo nas nuvens”, isto é, deveria ser registrada na mais alta linguagem poética, “porque assim melhor se conserve”. Essa mais alta linguagem poética só poderia se realizar plenamente num poema que arremedasse o estilo da poesia pura, aquela que “imprime seu selo nas nuvens”, imaculada e etérea, posta sob a égide da dadivosa “tarde de maio”. Ao “imprimir” sua resposta aos novíssimos “nas nuvens”, o poeta triste recusa rebaixar-se ao polemismo hostil e vaidoso de seus antagonistas.

O que mais importa nesses versos, contudo, é o intertexto com o samba-canção “Tarde de Maio”, popularizado na voz de Sílvio Caldas. A letra da canção assinala que Rosa, a protagonista da estória, “não quer os bens do mundo,/ não quer riquezas,/ deseja um amor, mais nada”. Drummond, referindo-se, certamente, ao seu amor pela poesia, lamenta que “se [ele] morr[e] de amor, todos o ignoram e negam”. É evidente que o poeta mineiro se apropria do tom rogatório com o qual o eu-lírico da canção suplica dádivas a uma entidade sagrada (a Santa, no caso da letra do samba; a tarde de maio, no caso do poema). Porém, mais do que reutilizar esse tom de rogo, Drummond se apropria também do tema do “amor” e da metáfora das “nuvens”. Na letra da canção Sílvio Caldas diz: “Tarde de maio, / céu azul, nuvens raras // Tardes de Maio/ São as tardes mais raras”, verso que Drummond reelaborará no poema ao concluí-lo com a imagem de “uma particular tristeza, a imprimir seu selo nas nuvens”. As “nuvens raras” da canção, resignificadas no poema, passam a designar a “tristeza” que “imprime” “seu selo nas nuvens”, já que a tristitia drummondiana foi transformada num poema, isto é, passou a expressar-se poeticamente. A linguagem poética purista, como é a linguagem desse poema, paira entre as nuvens e ali imprime seu “selo” numa linguagem imaculada, ange-

lical, etérea. Afinal, a tristeza, mais do que um estado psicológico, é compreendida aí como um selo ou sinal pessoal de distinção. Basta nos lembramos que a tristitia latina, além de “tristeza”, significava, também, adversidade. A tristeza, diz Drummond, é tudo o que resta do amor pela poesia, pela tradição poética e pela utopia comunista. Certamente, o poeta lembrou-se do que disse Camus: “para um homem, compreender o mundo é reduzi-lo ao humano, marcá-lo com o seu selo” (CAMUS, 1989, p.17). O selo da tristeza e da ironia, acresceria Drummond.

## CONCLUSÃO

Numa entrevista concedida ao jornalista Paulo de Castro (então coeditor do suplemento Tribuna das Letras, do jornal Tribuna da Imprensa, no Rio de Janeiro), publicada na edição dos dias 2 e 3 de fevereiro de 1952 (dois meses depois da publicação de *Claro Enigma*, portanto), Drummond explicou, em poucas palavras, porque não era dado à polêmicas literárias: “há pessoas que por higiene mental não frequentam o beco onde se desenvolvem as intrigas literárias”. Disse então que tais intrigas seriam o “nosso mesquinho e sujo beco literário”. Como podemos perceber, a invectiva dirigia-se aos novos e suas práticas hostis de política literária. Invectivas de igual teor foram também lançadas contra os ex-camaradas do Partido Comunista. Deblaterando nessas duas frentes — na política e na literatura — contra seus implacáveis perseguidores, Drummond explicava ao entrevistador e aos seus leitores que:

quando as novas gerações atacam o modernismo e o declaram morto estão apenas repetindo, para fins de seu interesse literário, os mesmos ataques lançados há 30 anos pelos acadêmicos, então chamados ‘passadistas’. Sem o querer, ou sem o saber, eles estão continuando o modernismo pela sua negação.

E, de resto, copiando servilmente os seus clichês e os seus cacoetes. Na realidade só não são modernistas porque são uns pré-acadêmicos. Deliciam-se com as suas antologias que vivem preparando para si mesmos antes de terem escrito qualquer obra ponderada e ponderável, como esses bobocas do suposto clube de poesia de São Paulo, que se dão ao desfrute de por em votação quais são os [melhores] poetas brasileiros, quando eles mesmos não podem ser identificados. Essa impostura é tão evidente quanto a desses jornalistas da linha justa que conferem diplomas de gênio a todo sub-poeta bisonho em transe de admiração diante dos bigodes, aliás, já meio ralos, de Stalin (ENCONTRO COM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, Tribuna da Imprensa, 1952).

O tom da resposta de Drummond mostra o nível de hostilidade mútua entre o poeta, os novíssimos e os afiliados ao PCB. O poeta desqualifica não apenas as práticas de autopromoção dos novos (“essa impostura”) como a política jdanovista que “conferia diplomas de gênio a todo sub-poeta bisonho” alinhado ao programa estético do Partido, como era o caso do escritor Moacir Werneck de Castro, naquela época, um dos principais detratores de Drummond. Por não se auto-compreender mais como um poeta social engajado, nem como um poeta irônico-colóquial modernista, tampouco como um poeta formalista, adepto da poesia pura, restava ao gauche buscar um difícil caminho pessoal de criação poética. Ao percorrer essa estrada, solitariamente, Drummond teve que se desviar das pedras que poderiam desaminhá-lo da boa poesia. Dos novos, rejeitava a estética da poesia pura, o triunfalismo da erudição, a estesia mística, o fetichismo da tradição, a nostalgia do passado idealizado, o culto das técnicas de versificação, o espírito primitivo de horda tribal, o apelo teatral aos ritos de declamação pública, o desprezo pelo leitor médio. Do receituário estético jdanovista, rejeitava a censura às expressões ar-

tísticas consideradas “pequeno-burguesas”. Era programático que o partido censurasse expressões estéticas subjetivistas, pessimistas (como o existencialismo), abstracionistas e herméticas. Era comum, também, negar sentimentos “burgueses”, como o amor, por exemplo (CAMILO, 2005, p. 74-76). Somente as lutas heroicas da classe operária e camponesa deveriam ser retratadas pelos artistas comunistas. Drummond se cansara desse receituário oficial e das perseguições implacáveis do partido. Os poemas de Claro Enigma retratam, de modo exemplar, essa busca por um caminho pessoal, autêntico. Dentre os poemas do livro, “Tarde de Maio” é um dos que melhor retrata a morte íntima e voluntária do poeta que então almejava renascer poeticamente. Quando o renascimento veio (a primavera pessoal e tardia), Drummond e seus coetâneos já estavam, ironicamente, “espectrais”, cadavéricos, “sob o aveludado da casca” que os recobria (o fardão da Academia, o reconhecimento público). A primavera que os fazia renascer era apenas “fictícia”; não se tratava de uma estação da natureza, mas de uma estação da pessoa e do poeta que se esforçava por renascer e reinventar-se. Era uma renovação inventada pelo próprio poeta para si próprio. Assim, “Tarde de Maio” relata de modo tragicômico os conflitos literários da época, as dificuldades criativas do poeta, as acusações de plágio que lhe foram imputadas, os agouros de morte contra ele imprecados e as decepções políticas pelas quais passou. Trata-se, provavelmente, do mais hermético e nuançado poema de Claro Enigma.

## BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, C. D. de. Poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, C. D. de. Aos Nascidos em Maio. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 09 de maio de 1948a. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_05&pesq=%22Carlos%20Drummond%20de%20Andrade%22&passa=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=41374](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq=%22Carlos%20Drummond%20de%20Andrade%22&passa=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=41374) Acesso em: 28 de fev. 2022.

ANDRADE, C. D. de. Poesia de França. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 20 de junho de 1948b. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_05&Pesq=%22Carlos%20Drummond%20de%20Andrade%22&pagfis=42014](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&Pesq=%22Carlos%20Drummond%20de%20Andrade%22&pagfis=42014) Acesso em: 25 de fev. 2022.

ANDRADE, C. D. de. Reflexões Sobre o Fanatismo. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 1948c. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_05&Pesq=%22Carlos%20Drummond%20de%20Andrade%22&pagfis=44947](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&Pesq=%22Carlos%20Drummond%20de%20Andrade%22&pagfis=44947) Acesso em: 27 de fev. 2022.

ANDRADE, C.D. de. Tarde de Maio. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 13 de novembro de 1949a. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_05&pesq=%22Mas%20os%20primitivos%20imploram%20%C3%A0%20rel%C3%ADquia%20sa%C3%BAde%20e%20chuva,%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=50442](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq=%22Mas%20os%20primitivos%20imploram%20%C3%A0%20rel%C3%ADquia%20sa%C3%BAde%20e%20chuva,%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=50442) Acesso em: 8 de setembro de 2020.

ANDRADE, C.D. de. Música de Gagá: Novíssimos. In: Revista Orfeu, Rio de Janeiro: Orfeu, n. 6, verão de 1949b. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7945> Acesso em: 27 out. 2021.

ANDRADE, C.D. de. Novíssimos. In: Joaquim,

Curitiba: (edição em fac-símile), n. 20, 1948d. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=213222&Pesq=%22Nov%3%adssimos%22&pagfis=381> Acesso em: 27 out. 2021.

ARENDR, H. A Condição Humana. 11ª Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

BÍBLIA — Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2017.

BORTOLOTTI, Marcelo. O Mausoléu da ABL Tem Poucas Vagas – e a Fila Continua Andando. Revista Época. 22/01/2017. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/01/o-mausoleu-da-abl-tem-poucas-vagas-e-fila-continua-andando.html>. Acesso em: 01 abril. 2020

BREMOND, Henri. La Poésie Pure. Paris: Grasset, 1926.

CAMARGO, M. L. de B. (2021). “Prezado poeta”: as cartas de CDA para DCS. Texto Poético, v.17, n. 34, p. 8-30.

CAMILO, V. Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas. Cotia: Ateliê, 2005.

CAMUS, Albert. O Mito de Sísifo. Trad. de Mauro Gama. Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1989. Disponível em: <http://bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books/Albert%20Camus-2.pdf>. Acesso em: 3 set. 2020

DEPOIMENTO DE LÊDO IVO [Entrevista concedida a revista Joaquim]. Joaquim, Curitiba, número 12, agosto de 1947, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=213222&pesq=%22peso-pluma%22&pagfis=228> acesso em: 25 de fev. 2022.

ENCONTRO COM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE [Entrevista concedida a Paulo de Castro]. Tribuna da Imprensa. Tribuna das Letras. Rio de Janeiro, 2-3 fev. 1952. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=213222&pesq=%22pe>

so-pluma%22&pagfis=228 acesso em: 26 de fev. 2022.

LIMA, Jorge de. "Três Sonetos Inéditos de Jorge de Lima". Folha da Manhã, São Paulo, 27 de março de 1949. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=24366&keyword=%22Jorge+de+Lima%22&anchor=218457&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=0bc713c9a9112f90f1633ee4c3e5feba>> Acesso em: 8 de julho de 2022.

MARX, W. (2022). Música e Poesia Pura: O Fim de um Paradigma. Gragoatá, v.27, n. 57), p. 70-85. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/51384>

"O SONETO PRESTA-SE A QUAISQUER EXPRESSÕES POÉTICAS". Folha da Manhã. 3º Caderno, p.2, São Paulo, 27 de março de 1949. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=24366&keyword=%22Jorge+de+Lima%22&anchor=218459&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=e144001e98dddebfe82b42b11b235cf7> acesso em: 22 de novembro de 2022.

PALOMO, Victor Roberto da Cruz. Samba, suor e cerveja: a poética do mascaramento no Carnaval modernista. 2019. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Acesso em: 2 de fev. 2023.

REVISTA ORFEU, Rio de Janeiro: Orfeu, n. 6, verão de 1949a. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7945> Acesso em: 27 out. 2021.

REVISTA ORFEU, Rio de Janeiro: Orfeu, n. 7, outono de 1949b. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7947> Acesso em: 27 out. 2021.

RODRIGUES, Geraldo Pinto. "A Volta do So-

neto ou a Teoria da 'Gaiola'". Folha da Manhã. 3º Caderno, p.2, São Paulo, 20 de março de 1949. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=24360&keyword=%22Carlos+Drummond+de+Andrade%22&anchor=218320&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=6de827ed0b6c29980a6284180a52ab49> acesso em: 22 de novembro de 2022.

SILVA, D. C. Poesia Nova. In: Revista Orfeu, Rio de Janeiro: Orfeu, n. 6, verão de 1949a. p.81-83. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7945> Acesso em: 27 out. 2021.

SILVA, D. C. Um Prefácio e Outros Equívocos. Correio Paulistano. Pensamento e Arte. Coluna: Torre de Vigia, São Paulo, 9 de novembro de 1952. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=764302&pesq=%E2%80%99C%3%80%20Espera%20da%20Filha%20Amada%E2%80%9D&pagfis=388> Acesso em: 3 de setembro de 2020.

SILVA, Damião. A Morte e os Imortais da ABL. Prensa. 18 de nov.2021. Disponível em: <https://prensa.li/@damiao.silva/morte-e-os-imortais-da-abl/> Acesso em: 11 de jul. 2022.

SOARES, Antonio Francisco. "Relação dos magníficos carros, que se fizeram de arquitetura, perspectiva, e fogos; Os quaes se executaram por Ordem D. Illust. E Excel. Senhor Luiz de Vasconcellos, Capitão General de Mar, e Terra, e Vice Rei dos Estados do Brasil, nas Festividades dos Despozorios dos Serenissimos Senhores Infantes de Portugal. Nesta Cidade do Rio de Janeiro. Em 2 de Fevereiro de 1786. Feita na Praça Mais Lustroza e publica do Passeio desta Cidade, Executados e Ideados pelo O mínimo subdito Antonio Francisco Soares, Ajudante agregado" (Manuscrito IHGB/RJ. Publicado em Mello Júnior, D., 1989, p. 353-364).

SOBRINHO, J. B. S. (2015). Sobre a nostalgia, como uma “Tarde de maio”, e a técnica. *Elyra: Revista Da Rede Internacional Lyracompoe-tics*, (6). Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/104>. Acesso em 22 de junho de 2022.

SPIERINGS, Tessa. *The Power of Symbols in Visual Propaganda the Meaning Behind Political Logos and Flags*. 2021. Dissertação de Mestrado ( Master Communication Design) – Escola Superior de Artes e Design (ESAD) – Matosinhos, Portugal. Disponível em: <https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/37056?locale=en#:~:text=Reposit%C3%B3rio%20Comum%3A%20The%20power%20of,behind%20political%20logos%20and%20flags&text=Abstract%3A,a%20logo%20for%20a%20brand>. Acesso em: 23 nov. 2022.

TARDE DE MAIO SÍLVIO CALDAS. *LETRAS*, sem data. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/silvio-caldas/1766802/> >. Acesso em: 7 de jul. 2022.

TRISTITIA. In: Saraiva, F.R. Dos Santos. *Dicionário Latino-Português*. Rio de Janeiro: Editora Garnier, 2000.

1000amigovelho. TARDE DE MAIO ..... Samba canção .... Silvio Caldas. YouTube, 20 de jun. 2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=w27lniL-PoQ&ab\\_channel=1000amigovelho](https://www.youtube.com/watch?v=w27lniL-PoQ&ab_channel=1000amigovelho). Acesso em: 25 de dez. 2021.

Acesso em: 2 de outubro de 2022.

Submissão: outubro de 2023.

Aceite: dezembro de 2023.

