

## DRUMMOND E OS AGOUROS DE MORTE: UMA INTERPRETAÇÃO TRAGICÔMICA DE “TARDE DE MAIO”

Cleber Ranieri Ribas de Almeida\*

**RESUMO:** Este estudo é uma tentativa de identificar a origem intertextual das metáforas utilizadas por Carlos Drummond de Andrade no poema “Tarde de Maio”. Depois de investigarmos os debates publicísticos nos quais o poeta esteve envolvido no fim da década de 1940, descobrimos que as metáforas do poema foram extraídas dos editoriais da revista *Orfeu*, especificamente das edições do verão e do outono de 1949. Drummond reutilizou metáforas que, originalmente, foram elaboradas pelos editores de *Orfeu* no intuito de amaldiçoá-lo. Tal apropriação do discurso do “inimigo” tinha, decerto, uma intenção cômica, uma que vez era costumeiro que os jovens poetas da geração de 45 acusassem o bardo mineiro de plagiá-los. As imagens da “chama devastadora” (que consome o poeta e sua sementeira), do “solo estéril”, da nobreza “sem fruto”, do “solo ardente” e da morte por incineração foram todas extraídas do editorial de *Orfeu* do verão de 1949. Ali os editores respondem às irônicas provocações de Drummond investidas no artigo intitulado “Novíssimos”, publicado na revista *Joaquim*, em outubro de 1948. Além de examinarmos a origem dessas metáforas, observamos como Drummond repudiava, com ironia, o gosto dos “novíssimos” pela realização de saraus literários e recitais de poesia performática em teatros e auditórios. Ao juízo do poeta *gauche*, aqueles eram rituais tribais e totêmicos que se degeneravam em rituais de vodu nos quais os “primitivos” rogavam à “tarde de maio” o “fim do inimigo”. Naquela época, Drummond era considerado o maior inimigo público dos líderes da Geração de 45. Em razão de tal inimizade pública, era comum que os “novos” lançassem agouros de morte contra o poeta de *Claro Enigma*. Tais agouros foram usados por Drummond como inspiração para a elaboração de “Tarde de Maio”.

**Palavras-chave:** Drummond. Tarde de Maio. Geração de 45. Revista Orfeu.

### Introdução

O poema “Tarde de Maio”, de Carlos Drummond de Andrade, foi publicado pela primeira vez no dia 13 de novembro de 1949, no jornal *Correio da Manhã* (RJ). Dois anos depois, em dezembro de 1951, o poema seria posto a lume na segunda seção do livro *Claro Enigma*, então intitulada “Notícias Amorosas”. Desde a década de 1970, muitas foram as tentativas de elucidar os enigmas e alegorias implícitos nessa peça. Os intérpretes têm se debruçado sobre os elementos sugestivos, míticos e filosóficos do texto, como é o caso de José Guilherme Merquior, para quem “Tarde de Maio” seria uma “ode epidítica”, isto é, um “poema filosófico em estilo ‘puro’” cujo propósito seria nos oferecer uma “interpretação filosófica de Eros” (MERQUIOR, 1976, p. 128-129). Nesse mesmo viés hermenêutico, John Gledson assinala que, em “Tarde de Maio”, “o poeta lança mão de imagens e motivos que criam um ambiente mítico” (GLEDSON, 1981, p. 233). Também Affonso Romano de Sant’Anna, ao examinar tais elementos míticos, como a chuva, por exemplo, afirma que “a imagem” da água “se relaciona não só com a destruição, mas com a vida”, de modo que essa “ambivalência” “entre vida & morte” estaria sugerida, sobretudo, na segunda estrofe do poema (SANT’ANNA, 1992, p. 158-159). Vagner Camilo reforça esses elementos mítico-panteístas ao assinalar que o “repertório de imagens [naturais] descreve a vivência amorosa, identificada, por exemplo, no ciclo das estações”. Segundo o crítico, o poema descreve “a experiência amorosa em associação com o outono, com tudo o que a estação sugere em termos de *declínio*, de *esterilidade*, de *melancolia* e de *morte*” (CAMILO, 2005, p. 235-236). Tais sugestões trágicas e simbólicas são

---

\* Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), Mestre em Ciência Política pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ). Atua como Professor Associado na Universidade Federal do Piauí (UFPI). Autor dos livros de poemas *Fenda* (Penalux) e *Aos Renovos da Erva* (Edição do autor). E-mail: ranieriribas@yahoo.com.br

endossadas ainda pela leitura de João Batista Sobrinho (2015), para quem “Tarde de Maio” é uma “película melancólica” que retrata a “nostalgia” como “um estado de abertura trágico”. A “nostalgia do afastamento da terra natal” e a crítica da técnica moderna seriam, segundo o crítico, os temas do poema. Já o estudo de Mirella Vieira Lima diz que “Em ‘Tarde de Maio’, o poeta encarna tragicamente o herói em sua passagem pelo dilaceramento e pela queda”. A subjetividade desse herói é “atingida pela intensidade do sofrimento causado pelo amor”, por isso, tal subjetividade “faz do instante doloroso uma permanência, atingindo assim os limites mais arcaicos da humanidade” (LIMA, 1995, p. 106).

Em suma, essas interpretações compõem o estado da arte do poema, geralmente lido a partir de um viés trágico, mítico, metafísico e sublime. Seguindo parcialmente tal viés interpretativo, nosso propósito aqui é compreender contextualmente o sentido que Drummond pretendia dar às duas primeiras estrofes do poema. Tentaremos decifrar os enigmáticos intertextos engastados nas duas estâncias iniciais, sobretudo porque nelas estariam concentrados os principais indícios de paralelismo entre o poema e as invectivas dos editores da revista *Orfeu* contra o poeta mineiro. É provável que Drummond tenha reutilizado diversas imagens metafóricas extraídas dos editoriais desse periódico. Um exemplo é a metáfora da “chama devastadora” que consome o poeta e sua sementeira. Tal imagem provém, originalmente, do editorial de *Orfeu* do verão de 1949, então intitulado “As Pedras do Caminho”. Ali, os editores responderam às irônicas provocações de Drummond declinadas no artigo “Novíssimos”, publicado na revista *Joaquim*, em outubro de 1948 e republicado nessa mesma edição de *Orfeu*, do verão de 1949. O mesmo se aplica às imagens do “solo estéril” e “sem fruto”, do “solo ardente” e da morte por incineração, todas decupadas desse editorial. Os editores assinalaram, então, que os novíssimos eram “chamas vivas” que se “propaga[va]m” inexoravelmente por uma “floresta de árvores” que, aos poucos, se “esteriliza[va]m” (AS PEDRAS DO CAMINHO, 1949a).

Tal apropriação do discurso do “inimigo”, reiterado propositalmente no poema, nos soa, à primeira vista, como uma contrafação escarnecedora de Drummond contra seus opositores, os “novos”. Nenhum indício biobibliográfico ou histórico nos autoriza a afirmar que Drummond, nesta peça, aderiu aos ditames estéticos e filosóficos da poesia pura. Tudo indica que o gesto de imitar os cacoetes puristas dos novíssimos — como as alusões míticas aos simbolismos pírico, aquático, telúrico e aéreo — nada mais seria senão uma encenação cômica. Um indício decisivo dessa comicidade pode ser constatado ao compararmos os versos de “Tarde de Maio” com a letra do samba-canção homônimo gravado por Sílvio Caldas e lançado nas rádios do Brasil entre março e abril de 1949. O tom de súplica do eu-lírico a uma entidade sagrada, como podemos ler no poema de Drummond, é uma paródia do tom de súplica da personagem Rosa a uma santa não identificada. Na letra do samba-canção, a protagonista, Rosa, vai à novena rogar à santa que lhe dê um amor. É como se Drummond, com esse intertexto irônico, dissesse aos novos que, para escrever poemas como um poeta puro e místico, bastava parodiar as letras de certas canções populares cujo tom é piedoso, tal como “Tarde de Maio”, de autoria de Alberto Ribeiro e Osvaldo Sá. Malgrado esses indícios de comicidade, o eu-lírico do poema, tragicamente, se imagina sendo incinerado pelas “chamas vivas” e “devastadoras” que seriam, a rigor, os próprios “inimigos” do poeta, os novos. São esses elementos trágicos do poema que serão aqui examinados.

Depois de esquadriarmos a origem dos intertextos imagéticos engastados na primeira estrofe, investigaremos quem são os sujeitos ocultos a quem o poeta denomina “primitivos”, os idólatras que suplicam dádivas à “tarde de maio”. Desde a crônica “Aos Nascidos em Maio”, publicada em 9 maio de 1948, no jornal *Correio da Manhã*, Drummond deixara subentendido a seus leitores que maio seria uma alegoria da tradição poética ocidental, “meio-pagã, meio-cristã” (ANDRADE, 1948a). A crônica nos sugeria, ironicamente, que os “nascidos em maio”, os “bem-aventurados” e “eleitos”, eram os jovens poetas da Geração de 1945. O caráter velado

e sugestivo dessa ironia, contudo, tornou-se explícito quando o poeta passou a criticar abertamente os novos no artigo intitulado “Novíssimos”, de outubro de 1948. Os automeados “novíssimos”, afirma Drummond nesse texto provocativo, costumavam ritualizar a adoração dos autores do passado; tal ritualização se consumava na realização de saraus declamatórios e performáticos promovidos em teatros e auditórios. Ao juízo do mestre mineiro, aqueles eram rituais tribais e totêmicos que se degeneraram em rituais de vodu nos quais os primitivistas rogavam à entidade sagrada o “fim do inimigo”. Naquela época, Drummond era considerado o maior inimigo público dos líderes da Geração de 1945. Tais sugestões de “fim do inimigo” foram publicamente expressas pelos novos na resposta oficial dada a Drummond no editorial da revista *Orfeu* do outono de 1949, intitulado então “Às Pedras do Caminho”<sup>1</sup> e parcialmente assinado pelos poetas Fernando Ferreira de Loanda e Afonso Félix de Sousa. Ali, os jovens “prodígios” desejam abertamente a morte do poeta *gauche* a fim de dedicar-lhe o “epitáfio”. É verdade que tais agouros de morte já eram sugeridos no editorial do verão de 1949, quando os editores anônimos qualificaram os escritores modernistas de “fantasmas de areia”. Contudo, as imprecações passaram a ser cada vez mais explícitas e agressivas, dando nomes aos bois, sem qualquer constrangimento. Era como se os jovens poetas pretendessem varrer da face da terra todos os “velhotes gagás” que, “alçados à categoria de tabu nacional”, apresentavam-se como “os atuais donos da literatura e da arte em nossa terra” (AS PEDRAS DO CAMINHO, 1949a, p. 2). No caso particular de Drummond, o exemplo metafórico mais evidente de agouro de morte estaria numa charge exposta em *Orfeu* do verão de 1949. Depois de republicarem o artigo “Novíssimos” com um novo título (“Música de Gagá”), os editores da revista carioca remataram o texto com uma caricatura do poeta mineiro sendo rondado por uma borboleta, símbolo da transformação da alma e da brevidade da vida. Em suma, diante de todas essas evidências, nosso argumento é que o uso do termo “primitivos” em “Tarde de Maio” seria, provavelmente, uma alusão irônica ao cognome “novíssimos”.

Além da prática de rogar praga contra os “velhotes gagás”, era comum que os novos acusassem Drummond de plágio, tal como fizeram Lêdo Ivo (DEPOIMENTO, 1947), Domingos Carvalho da Silva (SILVA, 1952) e Péricles Eugênio da Silva Ramos (SILVA, 1952). Como não poderia levar a sério as reiteradas acusações de plágio e os agouros de morte enunciados pelos “inimigos” “nascidos em maio”, Drummond decidiu então arremedá-los. “Tarde de Maio” foi, assim, um poema pensado e elaborado como uma imitação parodística discreta do estilo purista dos poetas novos. Por isso Drummond se apropriou das imagens e metáforas dos editoriais de *Orfeu*. Os elementos cômicos e parodísticos, porém, foram mesclados aos elementos autocríticos que então atormentavam o poeta. O epílogo desse drama público e íntimo (observado por muitos “curiosos” e “desatentos”, mas sem nenhuma “testemunha”, disse Drummond no início da quarta estrofe) pode ser resumido no caráter tragicômico do poema.

Resta-nos, por fim, saber que elemento da narrativa do poema define seu caráter trágico. Como podemos deduzir dos intertextos com os editoriais de *Orfeu*, no poema, o poeta imagina como seria a consumação dos voduns contra ele rogados pelos novíssimos. É como se o vate fizesse cumprir o destino que lhe fora reservado por seus algozes. E nesse exercício de imaginação fúnebre é que reside o caráter trágico da narrativa do texto. Como todo herói trágico, o eu-lírico da narrativa “não teme a morte, mas reconhece nesta um sofrimento, uma passagem pesada e dura” (JASPERS, 2012, p. i) que deve ser atravessada dignamente. Por isso o poeta nos narra como “porções de sua alma” foram incineradas ainda vivas, ou como as chamas esterilizaram sua “nobreza sem fruto”, ou ainda, como seu corpo e dos seus companheiros de geração foram mumificados *in vivo* pelos jovens da Geração de 1945 (na terceira estrofe). Drummond vislumbra a tragédia da própria morte precoce agourada por seus “inimigos”, tal como fizera na crônica “Aos Nascidos em Maio”, quando cita um verso

epigramático de Virgílio (*tu Marcellus eris*). O vislumbre da tragédia praguejada pelos oponentes foi, decerto, o modo pelo qual o poeta encontrou sua própria redenção poética.

Por outro lado, mais do que a consumação dos agouros de morte praguejados pelos inimigos, o poema nos mostra o poeta “abandonado a si mesmo” (JASPERS, 2012), tentando sustentar o peso de ser artífice de si e de seu ofício, ainda que reconheça a derrota como desfecho inevitável da vida e da arte. O vate então performa poética e tragicamente seu drama pessoal. Para tanto, contrafaz os cacoetes poéticos de seus oponentes numa atuação cômica; tal comicidade, contudo, narra o padecimento trágico de um artista que tenta se renovar em meio a uma crise autocrítica. Drummond busca a tragicidade na transcendência de maio, mas só encontra o fracasso pessoal e poético. Sabe que “não existe tragicidade sem transcendência” (JASPERS, 2012) e que no fracasso está o conhecimento de si mesmo. Afinal, “o trágico é a grandeza do homem no fracasso” (JASPERS, 2012). A tragicidade do poeta se consoma, assim, “na luta, na vitória e na derrota”, de tal maneira que “a vitória está no derrotado”, porque “ele vence na derrota”. Daí que “a posição do poeta trágico determina-se pelo conteúdo que ele faz brotar da vitória e da derrota e de sua solução” (JASPERS, 2012). Esses seriam os elementos trágicos implícitos no poema.

Nosso propósito aqui, portanto, é examinar, verso a verso, tais elementos dramáticos, trágicos e contextuais que mobilizaram o poeta a escrever esta formidável peça da poesia brasileira. Para tanto, analisaremos as duas primeiras estrofes em dois tópicos separados, tendo em vista a plethora de intertextos implícitos que nos demandam uma lenta e paciente reconstrução de seus motivos.

## **Estrofe I: A Chama Devastadora dos Primitivos**

### **Tarde de Maio**

Como esses primitivos que carregam por toda parte o maxilar inferior de seus mortos, assim te levo comigo, tarde de maio, quando, ao rubor dos incêndios que consumiam a terra, outra chama, não perceptível, e tão mais devastadora, surdamente lavrava sob meus traços cômicos, e uma a uma, *disjecta membra*, deixava ainda palpitantes e condenadas, no solo ardente, porções de minh'alma nunca antes nem nunca mais aferidas em sua nobreza sem fruto (ANDRADE, 2002, p. 264-265).

Depois de compreendermos que maio representa uma alegoria da tradição poética ocidental, ou seja, que não se trata apenas de um mês, mas de um símbolo, podemos então passar às estrofes iniciais do poema. Ao longo do texto, a tarde de maio é evocada pelo poeta, em tom de súplica, como intercessora do renascimento espiritual e poético de um artista que se esforça por recriar a tradição e dar a ela vivacidade e continuidade. Notemos, desde o primeiro verso, que o eu-lírio se compara aos “primitivos que carregam por toda parte o maxilar inferior de seus mortos”. Mas, quem seriam esses primitivos? O que representam esses maxilares por eles carregados por toda a parte? O termo “primitivos”, como dissemos, é uma ironia com a antonomásia “novíssimos”, costumeiramente empregada para cognominar os poetas da geração de 1945. Os “novíssimos” foram cognominados “primitivos” por três prováveis motivos: i) porque eram adeptos da poesia pura-mística bremondiana, vertente estética que negava o caráter prosaico e racional do verso em favor de uma poética do “inefável” e do puramente sinestésico, de tal maneira que os puristas, salvo exceções, entendiam que o papel primordial dos poetas seria fazer magia verbal com as palavras no intuito de “enfeitiçar” seus leitores; ii) porque costumavam reverenciar a si próprios, assim como aos poetas do cânone europeu e suas “reliquias”, sobretudo quando promoviam saraus e tertúlias literárias; tais rituais cênicos de

culto às obras dos mortos assemelhavam-se a certos ritos tribais aborígenes de adoração a totens; não raro, esses ritos literários degradingolavam em rituais de vodu contra os “velhotes gagás”; iii) porque compreendiam a tradição poética ocidental de modo tão sacralizado e “feérico” que jamais sentiam o peso e a responsabilidade pessoal de renová-la. Para eles, bastava exercitar as técnicas de versificação legadas pelos poetas do cânone. Tais exercícios por si só faziam deles “portentosos” artistas <sup>2</sup>.

Já a metáfora do “maxilar inferior dos seus mortos” é, provavelmente, uma figura retórica que designa o membro articulador da fala, do verbo, do discurso. O poeta então nos revela que traz consigo a tradição discursiva dos mortos que o antecederam no ofício da criação poética; ele carrega essa tradição tal como os “primitivos” da Geração de 1945 a carregam, porém, não o faz com as mesmas intenções e motivos daqueles jovens, cegamente enfeitados pelo legado que lhes chegou às mãos. Ao usar a expressão “seus mortos”, Drummond nos sugere que cada poeta tem seus próprios mortos, isto é, seus próprios referenciais e influências escolhidos em meio a uma vastíssima galeria de possibilidades. Além disso, os “mortos” podem ser os próprios “inimigos” dos “primitivos”, os “velhos” das duas primeiras gerações modernistas; nesse último caso, Drummond estaria se queixando de que os novos, obsessivamente, “carregam por toda parte” o legado literário dos modernistas, não por reverência, mas para lhes dedicarem agouros de morte e para desmerecê-los.

Como sabemos, alguns intérpretes entendem que há na expressão “seus mortos” uma alusão aos familiares já falecidos do poeta (WISNIK, 2018) <sup>3</sup>. Contudo, é perceptível, desde a segunda estrofe, que esses “mortos” costumam (verbo no presente) “implora[r] à relíquia saúde e chuva,/ colheita, fim do inimigo, não sei que portentos.” O verbo no presente imputa aos mortos uma capacidade de ação *post mortem* inverossímil. Portanto, quem “implora portentos à relíquia” (isto é, às obras canônicas dos mortos), são os poetas “novíssimos”, os “primitivos”, não os familiares já falecidos do poeta mineiro.

Por isso, no verso seguinte o eu-lírico nos diz: “Assim te levo comigo, tarde de maio”. A frase soa como um *vade mecum* (“vai comigo”); o poeta se autocompreende como um portador do legado da tradição, toma para si a tarefa de renovar esta herança. Revela-nos então que carrega a “tarde de maio” consigo desde quando o “rubor dos incêndios” se lançou a devastar e consumir a terra (terra com inicial minúscula: chão, solo). Esses “incêndios”, como bem enfatizou Vieira Lima (1995, p.95), aludem ao excídio causado pela Segunda Guerra Mundial. Drummond assim compara a destruição do mundo pelo fogo da Grande Guerra com a destruição de suas convicções poéticas — o programa irônico-nacionalista de *Alguma Poesia* e o programa da poesia social de *A Rosa do Povo* —, denegadas, em grande medida, desde o segundo semestre de 1945, quando o poeta se desiludiu com o Partido Comunista e, progressivamente, rompeu suas relações com os companheiros do jornal *Tribuna Popular*.

A partir do quarto verso o poeta passa então a projetar a imagem de uma “outra chama, não perceptível, e tão mais devastadora” quanto a chama do excídio do mundo. Tal “chama” se assemelha a uma coivara ou queimada da terra que prepara o terreno para a lavoura e o plantio posteriores. Para melhor compreendermos a origem e o sentido dessa “chama devastadora” que consome o poeta e sua sementeira é necessário volvermos ao editorial da revista *Orfeu* do verão de 1949. Naquela ocasião, os novíssimos invectivaram contra Drummond em resposta ao irônico artigo intitulado “Novíssimos”, publicado pelo poeta mineiro na revista *Joaquim* (ano III, número 20, outubro de 1948). Nesse editorial apócrifo, o grupo de *Orfeu* queixa-se dos “empecilhos” criados pelos modernistas de 1922 e 1930; tais empecilhos teriam o propósito de impedir a atividade crítica independente e impessoal dos novos. À certa altura do texto, os editores, porta-vozes dos novíssimos, se autodescrevem como “chamas vivas” que se “propagam por uma floresta de árvores que se esterilizam”. Vejamos o excerto:

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 levarmos avante a nossa tarefa. Mas nada nos deterá, **como chammas 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**. (AS PEDRAS DO CAMINHO, 1949a, n. 6, p. 1-2. Negritos acrescidos)

Essa “outra chama” que incendiou o poeta mineiro nada mais seria senão uma evocação da atividade crítica dos jovens da Geração de 1945 que se automeavam “chamas vivas”. É esta a chama que se propaga sobre o “solo ardente” da sementeira poética do mestre mineiro. Com esse intertexto oculto, Drummond confessa que, por intermédio daqueles jovens incendiários (responsáveis por “aferir”, “uma a uma”, toda a obra do poeta, “*dissecta membra*”), ele se viu impelido a renovar suas convicções poéticas. A chama da avaliação crítica lançada pelos novos impeliu o poeta a uma autoavaliação, por isso, ele passou a questionar seus “traços cômicos” e pôs em xeque o humor jocoso de seus poemas; por fim, tomou para si a tarefa de renovar o legado da tradição.

Como podemos depreender do editorial supracitado, os novíssimos se autocompreendiam como “chamas vivas” cuja propagação não poderia ser detida por ninguém; estas implacáveis línguas de fogo continuariam a incendiar a “floresta de árvores que se esterilizam”. Podemos perceber de imediato que essas árvores seriam os próprios poetas modernistas, os “velhotes gagás” cuja “nobreza” seria “sem fruto”. Portanto, os modernistas foram retratados como árvores velhas, e por serem velhas, estariam em processo de esterilização e defunção. Eram artistas ultrapassados, “condenados”. Caberia aos jovens incendiários a tarefa de, antes de incinerar toda a floresta, extrair os bons frutos legados por essas árvores. Portanto, caberia aos novos não apenas escolher os melhores frutos — eleger as boas obras, apontar os bons poemas —, mas também “arrancar” desses frutos “a falsa ou verdadeira casca, antes de aceitá-los ou pô-los de lado”, isto é, caberia a eles “descascar” esses frutos para deles extrair o sumo “verdadeiro”, autêntico, assim como descartar tudo o que fosse falso e artificial<sup>4</sup>.

Temos nesse excerto supracitado, condensadas, as imagens da “chama devastadora”, do “solo estéril” e “sem fruto”, do “solo ardente” e da morte por incineração. Todas essas imagens foram redesenhadas por Drummond em “Tarde de Maio”. E tal redesenho parece ser mais um arremedo do poeta contra seus adversários. As imagens dos “fantasmas de areia” (os “espectrais” do poema), da “casca aveludada” e da “roupagem” (as “vestes”) serão reutilizadas apenas na terceira estrofe da composição. De todo modo, a leitura comparada de “Tarde de Maio” com o editorial de *Orfeu* nos ajuda a explicar a origem do poema, porém, não esgota seu sentido autônomo, soberano. Em última instância, o diálogo de Drummond é com a tarde de maio, um símbolo do amor do poeta pela poesia e pela tradição multissecular dessa arte. Os novíssimos, ou “primitivos”, são apenas intermediários desse diálogo. E a diferença entre Drummond e os novos no que diz respeito ao modo de recriar a tradição será o *leitmotiv* da segunda estrofe.

Como o sentido soberano do poema transcende esse intertexto, cabe-nos aqui explicar o poema segundo seus próprios termos. Essa “outra chama, tão mais devastadora” pode designar, também, a chama da destruição e da renovação criativa pela qual passava o poeta depois da ruptura com os imperativos estéticos do programa jdanovista. Mais do que a Grande Guerra, essa chama “surda” de novas influências — Albert Camus d’*O Mito de Sísifo*, W.H. Auden de *Another Time*, o último Jorge de Lima, George Orwell de *Animal Farm* e a ensaística de Stephen Spender — foi devastadora para o poeta, porque o pôs num estado de crise criativa e de busca pessoal por renovação. Por isso Drummond nos diz que essa “outra chama surdamente lavrava” suas convicções poéticas. Lavar, quer dizer, trabalhar com o arado, mas também escrever, exarar.

Os atos de queimar a superfície da terra e sulcá-la para o cultivo de novas sementes são aí comparados à atividade de leitura da tradição poética e posterior renovação criativa do artista. Ele quer que sua lavoura poética dê novos frutos numa nova colheita. Mas a queimada da terra está aí associada, também, à imagem de uma chama interior, sobretudo porque o emprego da preposição “sob” nos sugere a imagem de um fogo subterrâneo semelhante à câmara magmática de um vulcão cujas lavas estão prestes a jorrar sobre a superfície da terra. Segundo essa descrição, essa “outra chama” queima o que está por dentro, mas ainda mantém a salvo o que está visível sobre a superfície. Tal como ocorre numa queimada, a ação do fogo não consome todos os nutrientes da terra; nem tudo é reduzido às cinzas; o que de fato importa para o semeador, o poeta, é preservado para a semeadura vindoura. E o que se mantém “ainda palpitante” sobre esse “solo ardente” são os “traços cômicos” do poeta, já que ele entende que a comicidade e a ironia são “traços” humorais da sua personalidade poética. Drummond assim nos diz que não abrirá mão da sua ironia e comicidade, o que se prova com o próprio poema. Daí o uso do termo “traço”. O traço é uma característica distintiva e primordial da personalidade e, como tal, ele define uma identidade parcial do eu idealizado. Resumidamente, o traço é o elemento primordial que compõe o estilo individual do artista, estilo esse que é reconhecido por quem o lê e aprecia sua obra. Assim, a comicidade é um traço do estilo drummondiano, como uma assinatura sem nome que o identifica perante seus leitores.

Daí surgem duas questões correlatas: por que Drummond qualificou de “cômicos” os traços de sua personalidade poética? Por que não os qualificou de “irônicos”? De imediato, podemos dizer que o cômico designa, na obra poética drummondiana, o caráter *gauche* da personalidade do autor (SANT’ANNA, 1992, p. 57-63), isto é, seu desajustamento social, sua timidez e excentricidade. Porém, nesse contexto do poema, o cômico deve ser entendido como uma sugestão do eu-lírico que se dispõe a imitar os cacoetes poéticos dos novos, ainda que o poeta jamais adira aos ditames da poesia pura. Como sabemos, qualquer pessoa pode tornar-se cômica ou risível quando imita os trejeitos corporais e os modos de falar de outrem. O ato de imitar o estilo de escrita de um grupo de poetas, os novíssimos, torna evidentes, exagerados e caricaturais os traços estilísticos, os cacoetes de escrita e os vícios temáticos dos autores imitados.

Mas a “deixa” de Drummond ao usar a expressão “meus traços cômicos” pode designar, ainda, o esgotamento das convicções estéticas do autor. O temor do poeta, nesse contexto, é tornar-se cômico pela enfadonha imitação de si mesmo. Imitando a si mesmo o poeta “irônico” torna-se apenas “cômico”, uma caricatura dos seus próprios vícios de estilo. Afinal, é próprio do cômico fazer de si mesmo objeto de zombaria, como frequentemente fazia o poeta mineiro quando se autodepreciava. Àquela altura, tudo o que Drummond não queria era recair no vício da autoimitação de si mesmo e de seu estilo de escrita, porque esse estilo estaria esgotado e precisava ser reinventado. A lavra de fogo inscrevia, sob os “traços cômicos” do poeta, novas convicções estéticas que punham em xeque as convicções já consolidadas. Restava então ao poeta não se entregar ao vício da repetição de si mesmo.

Por outro lado, não podemos nos esquecer que essa “outra chama” pode também designar um *chamado*, uma evocação. O poeta nos relataria então, metaforicamente, como se deu esse chamado da tradição à certa altura de sua trajetória poética e pessoal: como um batismo de fogo. Daí o uso do termo “condenadas” para se referir às “porções” da alma do poeta. Condenados ao fogo da ira de Deus, segundo o Novo Testamento, serão os ímpios no dia do Juízo (Mt 3:10-12). Depois desse dia, a árvore condenada não mais dará frutos. Estar “condenado” é uma maldição que torna o semeador infecundo. O poeta assim nos sugere o esgotamento de um ciclo criativo em sua obra e o nascimento de outro, quiçá, fértil, fecundo, frutuoso. Portanto, o verso “deixava ainda palpitações e condenadas” refere-se, certamente, à obra pretérita do poeta. Essa obra, ainda viva, “palpitante”, mas também “condenada” pela chama da autocrítica e do autoquestionamento, estaria sendo reavaliada, “aferida” por novas convicções e experiências poéticas agora assimiladas.

Ao empregar a expressão “porções de minh’alma”, cujo sentido parece não ter peso algum no poema, Drummond alude, ao que tudo indica, aos Salmos de David (Sl. 16:5; 73:26) e ao livro das *Lamentações*. No versículo 3:24 das *Lamentações* o profeta nos diz: “a minha porção é o Senhor, diz a minha alma; portanto, esperarei Nele”. Por isso o poeta nos diz que há porções de sua alma (dilacerada) que estão “palpitações e condenadas”, porque ele entende que sua obra poética se desdobra no tempo como se fosse, cada livro (“uma a uma”), um quinhão de sua alma.

Daí o emprego da expressão latina *disjecta membra* que significa “membros despedaçados”. A alma do poeta está em sua obra e essa obra teve seus membros despedaçados pela chama da autocrítica e pela leitura da tradição. Drummond usa a expressão no sentido originário horaciano. Nas *Sátiras*, (I, iv, 62), Horácio se refere aos “disiecti membra poetae”, isto é, “os membros do poeta despedaçado”, referindo-se aos fragmentos remanescentes e dispersos da poesia antiga de um autor. Drummond assim põe em juízo toda a sua obra pretérita e nos diz que esse é um momento catártico sem igual em sua história pessoal, um momento de reavaliação de tudo o que ele produziu como poeta e escritor. Por isso enfatiza que “nunca antes nem nunca mais” esta “aferição” ocorreu. As convicções do poeta são então “aferidas”, comparadas com sua própria poesia pretérita e com a poesia do cânone. Aferir significa se autoquestionar, reavaliar sua obra e suas convicções poéticas, impor sobre essas convicções uma severa autocrítica.

Os dois últimos versos da primeira estrofe — “nunca antes nem nunca mais aferidas em sua nobreza/ sem fruto” — fecham a estância para indicar que a chama devastadora que lavrava e aferia porções da alma do poeta, incidia sobre a “nobreza/ sem fruto” dessa alma. Drummond então nos revela que a chama que consumia e aferia essas porções anímicas atingiu primordialmente as partes da alma dotadas de *nobreza*, ainda que uma nobreza sem fruto. O poder da autocrítica e a necessidade de reavaliação poética foram tamanhos que atingiram a convicção do poeta acerca da validade e utilidade da poesia enquanto gênero. Noutras palavras, o fogo que lavrou e aferiu os escritos pretéritos do poeta atingiu a própria nobreza do ofício, de sorte que o poeta passou a se indagar: para que serve a poesia que eu escrevo? Para que serve a própria poesia em si e seu legado milenar? Essas perguntas, de matiz absurdista, como sabemos, foram posteriormente feitas de modo explícito no poema “Remissão”.

Mas o que define a nobreza de um poeta? Para Drummond, o homem e o poeta, a nobreza de sua alma não provinha do fato dele pertencer a uma aristocracia agrária mineira, nem do fato de ser descendente de uma genealogia de sangue azul e, ainda menos, do fato de ser um homem de posses. Nem a riqueza material, nem a origem de sangue, definiam a nobreza do poeta, porque os poetas têm sua própria nobreza de estirpe, pertencem a uma aristocracia do espírito. Ser poeta é ser verdadeiramente nobre; não a nobreza material, mamoniasta, mas a nobreza da alma<sup>5</sup>. E apesar dessa mais alta dignidade espiritual, Drummond nega a soberba dos homens de letras, porque se identifica com a humildade de “José”, o brasileiro comum,

como era o irmão dele, inspirador do poema. Portanto, via-se como um porta-voz da alma do brasileiro médio, não como um poeta erudito encastelado em sua torre de marfim, como se viam os novíssimos.

A expressão “nobreza/ sem fruto”, nesse aspecto, dá mais ênfase ao “sem fruto”, que é o verso mais curto do poema. Refere-se ao fato de que a lavra de fogo da autocrítica, num primeiro momento, não deu fruto algum, porque incinerou o “solo ardente” da sementeira poética. Mas a expressão pode designar, também, a esterilidade dos velhos que eram árvores infrutíferas. E a mais estéril dessas árvores, segundo os novos, seria o próprio Drummond, o “velhote gagá”.

## Estrofe II – Os Agouros de Morte e os Rituais de Adoração Totêmica

Mas os primitivos imploram à relíquia saúde e chuva,  
colheita, fim do inimigo, não sei que portentos.  
Eu nada te peço a ti, tarde de maio,  
senão que continues, no tempo e fora dele, irreversível,  
sinal de derrota que se vai consumindo a ponto de  
converter-se em sinal de beleza no rosto de alguém  
que, precisamente, volve o rosto, e passa...  
Outono é a estação em que ocorrem tais crises,  
E em maio, tantas vezes, morremos (ANDRADE, 2002, p. 264-265).

Se na primeira estrofe o poeta 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” (a herança poética da tradição) é diferente da relação que os “primitivos” com ela estabelecem. “Os primitivos”, ironiza o poeta, “imploram à relíquia saúde e chuva./ colheita, fim do inimigo, não sei que portentos.” Já ele, “nada pede” à musa, a “tarde de maio”, senão que ela “continue”, “no tempo e fora” do tempo, “irreversível”. Com essa comparação, Drummond nos sugere que os “primitivos” são adoradores de uma entidade mágica; essa entidade tem o poder sobre-humano de atender a todos os pedidos feitos por seus ídólatras. Assim, o poeta nos desenha a imagem dos “primitivos” como membros de uma tribo de aborígenes que costumam praticar um conhecido ritual de súplica no qual pedem dádivas aos seus deuses. Se considerarmos que essa entidade mágica ou totem é a tradição da literatura ocidental, encarnada aí na metonímica “tarde de maio”, então começamos a desvelar o sentido dessa estância.

Subentende-se então que, para o poeta mineiro, o primitivismo é um tipo de reverência totêmica à tradição e suas relíquias (nesse caso, as obras dos autores mortos). Os primitivos, segundo essa imagem caricatural, são poetas que ritualizam a adoração dos autores do passado à espera de que tal idolatria nostálgica permita a eles reviver o ambiente espiritual de um pretérito idealizado. Eles esperam que a tradição lhes dê “saúde e chuva”, ou lhes conceda “não sei que portentos”, “colheita” poética farta, além de rogar à entidade o “fim do inimigo”, no caso, ele próprio, Drummond, eleito o inimigo-mor daqueles jovens escritores. O equívoco desses “primitivistas”, portanto, é presumir que a assimilação das formas tradicionais, legadas como relíquias, por si só asseguraria a eles, poetas do presente, a produção de boa poesia, a feitura de “portentos” (isto é, a feitura de obras magníficas e a formação de artistas de talento extraordinário). Os “primitivos” ou “novíssimos” são jovens poetas que creem piamente no efeito mágico da tradição sobre suas criações poéticas. Por isso eles não apenas “pedem”, mas “imploram” à tradição (“à relíquia”, portanto) todas as dádivas que possam ser concedidas a um jovem poeta: fecundidade criativa, fertilidade poética, superação dos inimigos.

Nos versos iniciais dessa estrofe, contudo, a frase mais marcante é aquela que nos revela que os “primitivos” têm por costume suplicar à “tarde de maio” o “fim do inimigo”. Como dissemos, naquela época Drummond era considerado o maior inimigo público dos líderes da

Geração de 1945, sobremaneira, do poeta Domingos Carvalho da Silva. Era notório, nos jornais da época, como os “novíssimos”, liderados pelo poeta português, almejavam destruir o prestígio literário de Drummond<sup>6</sup>. As conversações epistolares entre Drummond e Domingos foram magistralmente investigadas pela pesquisadora Maria Lúcia de Barros Camargo (2021)<sup>7</sup>, porém, a inimizade pública ainda precisa ser melhor examinada e documentada. Para os fins de explicação desse fragmento do poema, bastam-nos alguns textos dos jornais e revistas da época. Um exemplo significativo pode ser encontrado no suplemento “Letras e Artes” de *A Manhã*, numa nota intitulada “Ataques a um poeta”. Nessa breve chamada, datada de 10 de outubro de 1948, o articulista anônimo relatava que:

Casou espécie, nos círculos literários, a maneira como certa revista de novos, ao recomendar “O Túnel”, livro de estreia do poeta Afonso Felix de Souza, atacou desabridamente o poeta Carlos Drummond de Andrade<sup>8</sup>. Ainda não se vira praticar, entre nós, semelhante forma de publicidade comercial, pois o texto era um anúncio, estampado em página de anúncios. E o mais curioso é que o livro recomendado refletia, precisamente, a influência de Carlos Drummond, que o reclame combate, como combate, aliás, a das “gerações anêmicas de 22 e 30”. Numa roda da José Olympio, em que se comentava o fato, Drummond sorriu e disse:  
— Achei no anúncio uma certa falta de gramática. Evidentemente não foi redigido por um escritor, pois este teria evitado um trecho como “realizar algo mais perdurável do que fizeram”, onde falta um termo essencial à oração. No mais, dou razão aos rapazes, por não quererem minha influência. Sempre padeci muito com imitadores (ATAQUES A UM POETA, 1948).

Como sabemos, a personalidade tímida e conciliadora do poeta mineiro não era dada a controvérsias literárias. Porém, diante do enxame de ataques orquestrados, perpetrados em unísono por editores e autores de diversos periódicos da época<sup>9</sup>, Drummond se viu acossado e obrigado a responder seus detratores. Assim é que, em outubro de 1948, a Revista *Joaquim* trouxe a lume o irônico artigo intitulado “Novíssimos”. Drummond inicia o texto, em tom sarcástico, assinalando que a cultura da declamação poética em espaços públicos voltara à baila: “É esta a primeira conquista séria da poesia dos novíssimos” (ANDRADE, 1948c, p. 5). Daí em diante o artigo reproduz, com mordaz ironia, o discurso triunfal (e institucional) do grupo dos novos. E para expor ao ridículo o radicalismo de tal discurso, Drummond chega a afirmar, com desdém, que a poesia dos modernistas não era de fato poesia: apenas recebera (desmerecidamente) o “rótulo de poesia”. Vale a pena reproduzirmos a íntegra desse brevíssimo texto:

Está aí uma declamadora internacional, histórica e ilustre, que muito êxtase espalhou nas primeiras décadas do século — oh, las campanas de plata e las campanas de oro!<sup>10</sup> Outras declamadoras nacionais voltam ao cartaz, aqui e nos Estados. E se voltam, é porque, indubitavelmente, há de novo um público para as declamadoras, como há outra vez um público para os romances sentimentais, em folhetins, que os grandes diários voltaram a publicar com emoção. Cansada do que havia por aí sob o rótulo de poesia, e ansiosa por ocupar os ‘cargos’ de poeta que eram detidos há tanto tempo já por meia dúzia de velhotes, a nova geração, pelas suas muitas revistas<sup>11</sup>, reinou o bom soneto de chave de ouro, com suas boas rimas e seu bom jogo de palavras, e, mais do que isso, restabeleceu o estado de ânimo e a paisagem espiritual do Rio de Janeiro do tempo de Guimarães Passos. Este é o ‘novo’ que se oferece hoje em substituição ao ‘antigo’, também chamado ‘Modernista’. Corolário inevitável desse regresso ao autêntico lirismo é o reinício promissor da declamação nos teatros, que logo será seguido pela declamação nos salões. Teremos daqui a pouco a ventura de escutar, num *living* de Copacabana, ao lado de um whisky e diante do prato de salgadinhos (porque destes modernismos ninguém abre mão), o caso memorável das pombas, que à tarde voltam aos pombais, enquanto que as ilusões, etc.; o das três irmãs; o nunca morrer assim, num dia assim; tudo isso, e claro, de permeio com baladas, rondós, vilancicos, triolés, salamaleques e acrósticos da nova geração. Pouco

falta para este epílogo da revolução modernista. As saias já varrem de novo o chão, e Coelho Neto é autor muito cotado. Quanto a nós, remanescentes da ‘escola’ vencida, os párias do verso livre, jamais declamáveis — tempo é de reconhecer a derrota. Eia, pois, irmãos! Amarremos a trouxa e, à sorrelfa, piremos. (ANDRADE, 1948c, p. 5)

Termos como “reinaugurou”, “reestabeleceu”, “regresso” e “reinício promissor”, reiterados aqui ironicamente como se Drummond fosse um adepto do programa estético dos novíssimos, são índices da fé triunfal daqueles jovens no poder mágico da tradição; criam eles que a repetição das formas poéticas legadas pelos mortos seria suficiente para a realização de “portentos”. É a crença nesse poder feérico do cânone, compreendido como um panteão de mortos que ungem seus adoradores, que explica o gosto dos “novos” pela ritualística das declamações públicas. Tratava-se, aos olhos de Drummond, de uma predileção tribal, partilhada por todos os membros do grupo e cimentada por uma unidade de convicções mecânicas. Os recorrentes rituais declamatórios e performáticos, realizados em teatros e auditórios<sup>12</sup>, deixavam evidente o quanto os novos eram, em verdade, “primitivos”, parnasianos anacrônicos, jovens nostálgicos da estética de salão da *belle époque*. Daí que os versos “Mas os primitivos imploram à relíquia saúde e chuva,/ colheita, fim do inimigo, não sei que portentos” devam ser lidos como uma projeção da imagem dos poetas da Geração de 1945 reunidos num teatro enquanto declamam, performaticamente, em voz alta, poemas de Rilke e Valéry (seguidos, é claro, de poemas autorais), à espera de que tais altissonantes evocações concedessem a eles, dadivosamente, “não sei que portentos”.

As sugestões de “fim do inimigo” podem ser documentalmente flagradas em duas ocasiões, pelo menos. A primeira e mais expressiva está na resposta oficial dos novíssimos a Drummond. Tal resposta, assinada com as iniciais A.F.S e F.F.L (Afonso Félix de Sousa e Fernando Ferreira de Loanda), veio a lume no editorial da Revista Orfeu do outono de 1949 (ORFEU, 1949, n. 7, p. 2-5), então intitulado, sugestivamente, “Às Pedras do Caminho”. Os signatários do texto, sem nenhum escrúpulo, desejam explicitamente a morte de Drummond para que eles pudessem dedicar-lhe “o epitáfio”. Vejamos:

Há quem diga que o soneto não atende às exigências da nossa época. Essa observação é sempre feita por poetas que, à semelhança do Sr. Drummond de Andrade, jamais conseguiram fazer um soneto, o que invalida em definitivo a asserção. [...] Em suas páginas, ORFEU vem veiculando sonetos dos poetas novos. Essa exposição, porém, não ambiciona ser nenhum programa de trabalho. O que advogamos aqui é a liberdade do poeta de fazer o que lhe pareça certo – seja um soneto, seja o epitáfio (até o epitáfio do Sr. Carlos Drummond de Andrade seria tolerável). (ÀS PEDRAS DO CAMINHO, 1949b, n. 7, p. 3)

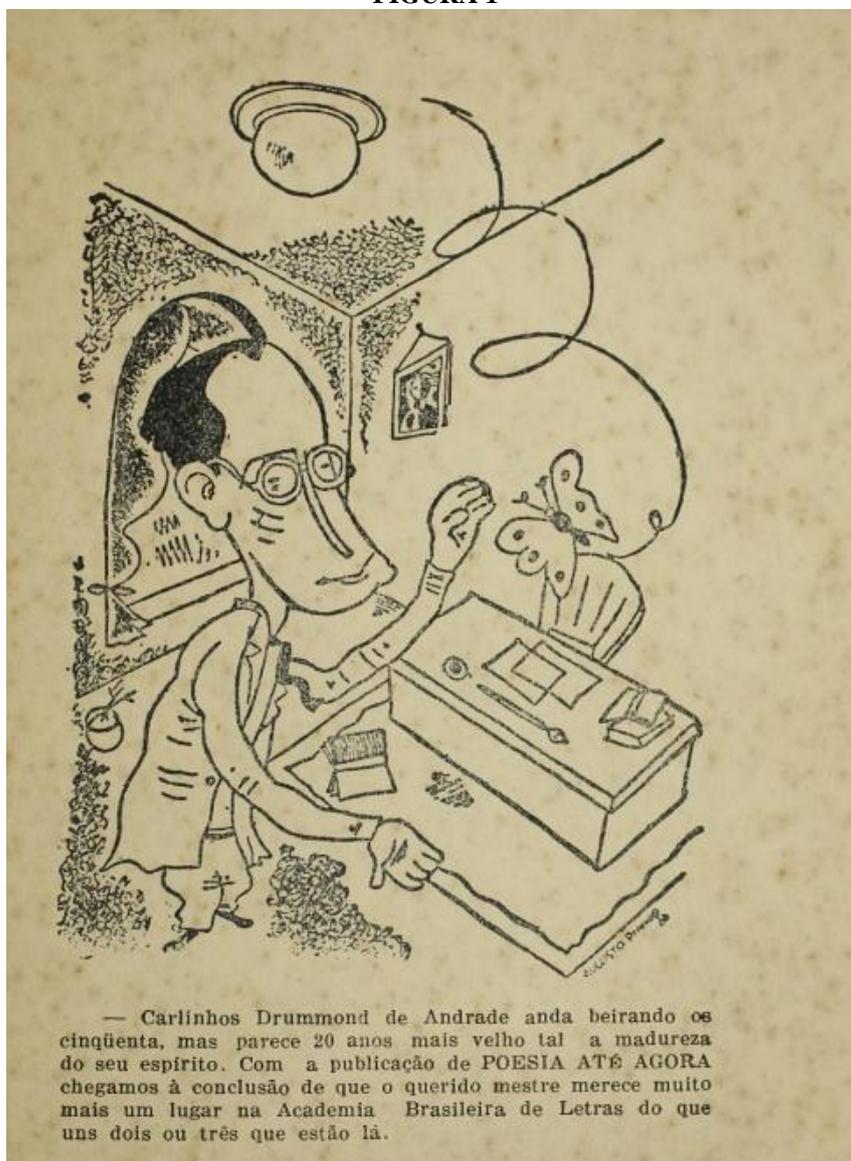
Eis aí o ritual primitivo de uma tribo de poetas que abertamente desejavam “o fim do inimigo”. Uma vez morto, seria “tolerável”, mas não apazível, que um dos novíssimos lhe fizesse “o epitáfio”. O artigo definido “o” está aí posto em substituição ao artigo indefinido “um”, no intuito de não deixar dúvidas sobre o morituro a ser homenageado.

A segunda ocasião, na qual os “novos” sugerem, sutilmente, o quanto desejavam a morte de Drummond, está na charge que sucede a republicação do artigo “Novíssimos”, na revista Orfeu (verão de 1949, n. 6, p. 81). A charge, assinada por Augusto Rodrigues e, certamente, feita sob encomenda dos editores de *Orfeu*, contém uma legenda onde está escrita uma provocação irônica:

Carlinhos Drummond de Andrade anda beirando os cinquenta anos, mas parece 20 anos mais velho, tal a madureza do seu espírito. Com a publicação de POESIA ATÉ AGORA chegamos à conclusão de que o querido mestre merece muito mais um lugar na Academia Brasileira de Letras do que uns dois ou três que estão lá.” (ORFEU, 1949a, n. 6, p. 81).

No desenho, Drummond está em pé, em seu escritório pessoal; ao lado do poeta, o chargista pôs uma borboleta cujo voo, descendente e espiral, parece partir da lâmpada do teto, situada logo acima da cabeça do poeta caricaturado; com a mão direita Drummond tenta tocar a borboleta a fim de conduzi-la à palma aberta de sua mão esquerda, decerto, numa alusão à duplicidade política do poeta, comunista filiado ao PCB, mas também apadrinhado de Gustavo Capanema, homem de confiança de Getúlio Vargas. A sugestão de morte do poeta está claramente figurada na imagem da borboleta (*psyche*), um símbolo da transformação da alma, da metamorfose espiritual, mas também da fragilidade da vida, da brevidade e da não permanência. Os gregos e romanos acreditavam que, quando uma pessoa morria, seu espírito saía do corpo em forma de borboleta: ela representava a alma dos mortos (BLANCO, 2013). É óbvio que a presença simbólica dessa borboleta foi plenamente compreendida por Drummond. Vejamos a imagem logo abaixo:

FIGURA 1



FONTE: Charge de Augusto Rodrigues publicada na revista Orfeu do verão de 1949 (n. 6, p. 81).  
Texto de autoria anônima.

Acossado por esse linchamento literário coletivo, a resposta de Drummond aos seus algozes se deu de modo cifrado com a publicação de “Tarde de Maio”. É provável que nenhum dos poetas da Geração de 1945 tenha compreendido a mensagem hermética do poema. O texto, sob certos aspectos, é uma tréplica cifrada em forma de enigma. Drummond presumia as dificuldades de compreensão do poema, por isso se referiu aos leitores que “precisamente, volve o rosto e passam”, isto é, leem o poema e, sem compreendê-lo, “volve o rosto” e seguem adiante.

Por outro lado, há diferenças entre as mensagens do artigo “Novíssimos” e do poema de 1949. No texto da revista *Joaquim*, Drummond desenhou a imagem desses jovens como idiotas festeiros<sup>13</sup>, neoparnasianos declamadores de salão; já em “A Tarde de Maio”, os desenhou como membros de uma tribo de aborígenes, praticantes de um ritual mágico de adoração totêmica<sup>14</sup>, fazedores de vodu. Drummond não só ridicularizou tal fetichismo da tradição — encenado e reencenado nos rituais de declamação pública —, como nos explicou o modo como ele próprio lidava com os clássicos:

Eu nada te peço a ti, tarde de maio,  
senão que continues, no tempo e fora dele, irreversível,  
sinal de derrota que se vai consumindo a ponto de  
converter-se em sinal de beleza no rosto de alguém  
que, precisamente, volve o rosto, e passa... (ANDRADE, 2002, p. 264-265).

Se os novíssimos “imploram” dádivas e “portentos” à tradição, o poeta em crise, contrariamente, nada pede, senão que ela “continue” “no tempo e fora dele, irreversível”. Assim sendo, o poeta “pede” (sem “implorar”) à “tarde de maio” que o legado dos mortos continue tanto no tempo mundano, que é o tempo dos homens, quanto na eternidade, tempo de Deus. Repassando as reflexões postas a lume no artigo “Aos Nascidos em Maio”, o poeta refere-se aí tanto à tradição da poesia cristã que se volta para o Eterno (o tempo fora do tempo), quanto à tradição da poesia pagã (cujo tempo é secular, histórico, kairológico ou linear) (LOWITH, 1991). Ademais, se os poetas da poesia pura e mística desejavam libertar-se do tempo para criar seus poemas absolutos, Drummond, contrariamente, jamais almejou libertar-se dele; desejava apenas que o tempo “continu[asse]” “irreversível”, inexorável como uma força da natureza, alheio às súplicas dos poetas.

Por outro lado, o eu-lírico também pede à tradição que ela permaneça como uma herança do passado, porque o passado é o tempo ao qual a tradição pertence. Daí o uso do termo “irreversível”, uma provocação endereçada aos defensores do programa estético dos novos. Com “irreversível” Drummond nos diz que as relíquias das tradições cristã e pagã não podem ser temporalmente “revertidas”. Subentende-se então que, para o poeta, a história jamais poderá ser repetida ou reeditada por imposição de um programa estético fundado numa concepção nostálgica do tempo. São os poetas do tempo presente quem devem dar vida aos autores mortos, não o contrário. Noutras palavras, não são os poetas do presente que devem estar a serviço das obras do passado, mas as obras do passado que devem servir às demandas dos poetas do presente. Assim, Drummond ironiza os novíssimos porque eles têm uma compreensão mumificada, feérica e passadista da tradição. Por isso nos descreve, às avessas e ironicamente, o modo como lida com a tradição canônica da poesia: não como um “primitivista” neoparnasiano preocupado em repetir as lições dos mestres e suas relíquias, mas como um recriador; não como um cerimonialista triunfal declamando versos sobre o proscênio, mas como um lutador silente que aprende a lidar com as derrotas da criação poética. Não por acaso, Merquior nos adverte que o estro drummondiano ““não é poesia para ser cantada”; a rigor, não é sequer poesia para ser falada — é antes um texto para ser lido” (1976, p. 9), afirmação que é endossada por Jessé de Almeida Primo, quando enfatiza que a poesia de Drummond é marcada

por “um grau de dificuldade elocutória que exige tanta atenção a pormenores rítmicos [...] que é mais preferível e mais cômodo fazer uma leitura em silêncio” (PRIMO, 2022, p. 57).

Daí a pergunta: por que a “tarde de maio” é descrita como um “sinal de derrota que se vai consumindo a ponto de/ converter-se em sinal de beleza no rosto de alguém”? Duas respostas são cabíveis e complementares: (i) a primeira é que a “tarde de maio”, alegoria da tradição, é um “sinal de derrota” posto em Drummond pelos jovens que tanto o acusavam de plágio e de não dominar as formas poéticas tradicionais. Por isso, no fim do artigo “Novíssimos”, o poeta se reconhece entre aquela “meia dúzia de velhotes”, ocupantes dos “cargos” de poeta e “remanescentes da ‘escola vencida’”. E logo conclui que é hora de “reconhecer a derrota” (ANDRADE, 1948c). Eis aí o “sinal de derrota” com o qual fora marcado, semelhante a um sinal de Caim. Se os novíssimos eram os campeões da tradição, os azes da difícil arte do soneto, os “velhotes gagás” do modernismo eram os “derrotados”. Ao reconhecer ironicamente a própria derrota, Drummond estaria a endossar as acusações que lhe foram feitas no Editorial de Orfeu, segundo as quais ele não passaria de velho vencido, de um poeta limitado à arte do já superado “verso livre”, de um falso versejador que “jamais conseguiu fazer um soneto”, artista marcado pelo “cansaço” e pelo vício do “academicismo”, um homem a quem “falta uma concepção mais elevada da arte”, porque seu “objetivo único” sempre foi “agradar a um público habituado à sub-arte”. Em suma, Drummond seria um artista que não passaria de um “vassalo gemebundo” de uma “fôrma” poética (ORFEU, ÀS PEDRAS DO CAMINHO, 1949b).

Todos esses “sinais de derrota”, uma vez assimilados (não sem uma dose cavalgar de ironia), conduziram o poeta a rever suas convicções poéticas, como ele próprio descrevera na primeira estrofe, quando nos relatou sua luta com a lavra de fogo da tradição. Daí que a “tarde de maio” fora concebida como um “sinal de derrota”, também, porque (ii) esse sentimento de falhanço seria uma consequência inevitável da difícil experiência de recriação do novo a partir do tradicional. A responsabilidade de renovar a tradição a partir do uso das formas fixas e da reelaboração criativa das obras canônicas não permitia ao poeta se deixar levar pelo sentimento triunfal que acometia os eufóricos e autoconfiantes “novíssimos”. O peso de renovar a tradição canônica inscrevia no rosto do poeta um “sinal de derrota” e uma necessidade de autossuperação.

Não por acaso, Drummond identifica a sensação de derrota como um “sinal”, certamente, porque a vê como um símile do sinal de Caim. Como sabemos, o sinal de Caim é a marca da infertilidade, da impotência criativa e da errância improdutiva<sup>15</sup>. Basta nos lembrarmos que o ano de 1948 foi um período sabático e improdutivo para o poeta. Publicou apenas um poema inédito nos jornais (“Confissão”, impresso no *Correio da Manhã* do dia 5 de dezembro de 1948). Comparativamente, ao longo do ano de 1949, Drummond estampou quinze novos (15) poemas em diversos periódicos.

Assim, o poeta pede a tarde de maio que ela continue sendo esse sinal de derrota que se consome a si próprio a ponto de converter-se “em sinal de beleza no rosto de alguém/ que, precisamente, volve o rosto, e passa...”. Eis aí a consciência criativa do artista. Ele sabe que os poetas são juízes em causa própria, por isso, tendem a ver beleza em todas as suas criações. São narcisistas por natureza. Drummond então ensina aos novíssimos que a derrota só se converte em beleza no rosto de quem lê, não no rosto de quem cria os poemas. O ato de celebrar os próprios poemas em espetáculos públicos não os torna belos. Logo, todo poeta está marcado pela derrota até que seus leitores reconheçam a beleza daqueles versos. A certificação de que a beleza está de fato encarnada nos poemas só pode ser dada por uma comunidade de leitores, não pelo próprio autor. Ademais, o ato “volver o rosto” e “passar” é próprio do ato de ler, sobretudo quando se trata de poesia, gênero no qual a percepção da beleza, concentrada em poucas palavras, se dá de modo fugaz, talvez, do modo mais fugaz dentre todas as artes.

Drummond, contudo, entende que o “sinal de derrota” não é uma marca indelével; contrariamente, é um sinal que se consome a si próprio “a ponto de converter-se em sinal de beleza no rosto de alguém”. A conversão do sinal de derrota em sinal de beleza indica uma *metanoia* mediada pela recepção do poema<sup>16</sup>. Afinal, o que define uma conversão é a “renúncia da autossuficiência” do convertido (HOFFMANN, 1974, p. 307). Se na primeira estrofe o poeta nos revela sua crise de autoavaliação e autoquestionamento, nessa segunda estância ele se volta para fora de si e passa a reconhecer a *soberania do leitor* como último juiz a sentenciar a beleza (ou derrota) de seus poemas<sup>17</sup>. Essa lição é endereçada, particularmente, aos novíssimos, tendo em vista que eles desconheciam tal “sinal de derrota”; eram iludidos pela certeza triunfal segundo a qual o domínio técnico do verso seria condição suficiente para a formação de um bom poeta. Além disso, aqueles jovens criam cegamente na eficiência da autopromoção literária, por isso, organizavam frequentes rituais de declamação pública. Numa palavra, para os novíssimos o público leitor era concebido como uma leva de aprendizes incapazes de compreender plenamente as sublimes mensagens dos poetas encastelados em suas torres de marfim. Levavam a sério o princípio simbolista da “renúncia ao sufrágio do número” (VALÉRY, 1999, p.66), cujo corolário imediato é a crença cega na autossuficiência do autor ante um público ignaro.

Drummond nega veementemente tais presunções e reconhece o quanto depende do juízo de seu público. Rejeita o fetichismo da tradição, o culto das técnicas de versificação, o desprezo pelo leitor médio, o apelo teatral aos ritos de declamação pública, a estética da poesia pura, o triunfalismo da erudição, a estesia mística, a “plástica vã” que “não comove”, a nostalgia do passado idealizado, o espírito primitivo de horda tribal. Ainda assim, reconhece que o enfrentamento da tradição o levou a um outono pessoal, já que “outono é mais estação da alma que da natureza” (ANDRADE, 2012, p. I). Por isso descreve sua crise de fertilidade poética, que o conduziu à morte poética e posterior renascimento criativo. E não podemos nos esquecer que o outono de 1949 foi a estação em que os editores de *Orfeu* responderam frontal e agressivamente ao artigo “Novíssimos”. Por isso o poeta encerra a estrofe dizendo:

Outono é a estação em que ocorrem tais crises,  
E em maio, tantas vezes, morremos (ANDRADE, 2002, p. 264-265).

A primavera fictícia viria em setembro daquele ano, mês em que Drummond provavelmente leu *Le Mythe de Sisyphe*, de Albert Camus, o *Livro de Sonetos*, de Jorge de Lima, *Another Time*, de W.H. Auden e *Poetry Since 1939*, de Stephen Spender. Tais leituras inspiraram o poeta a escrever “A Máquina do Mundo”, poema que era uma resposta camusiana às teses místicas e visionárias de Jorge de Lima. E foi sob inspiração dessa cosmologia camonianiana que o poeta decidiu dividir “Tarde de Maio” em quatro estrofes de nove versos cada, já que o cosmos, regido pela máquina do mundo, estaria dividido entre a ordem elementar (composta pelos quatro elementos: terra, água, fogo e ar) e a ordem celestial (subdividida, por sua vez, em nove esferas: Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno, Estrelas e o Céu) (AGUIAR E SILVA, 2011, p. 555-558).

## Conclusão

Nosso propósito, nesse breve estudo, foi compreender contextualmente o sentido do poema segundo as presumíveis intenções do autor. Para tanto, foi necessário analisar as duas primeiras estrofes do poema de modo heurístico e abduutivo. Só assim pudemos decifrar os enigmas implícitos em cada verso tendo por referência os supostos intertextos sugeridos pelo poeta. Mais do que flagrar tais sutis intertextos, nosso objetivo foi tornar explícito o gesto retórico do poeta ao parodiar o estilo poético dos “novíssimos”. A crítica parodística dos cacoetes da poesia pura, contudo, não aboliu os elementos trágicos do poema. Nele, o poeta

desvela sua interioridade criativa, torna visível seu drama secreto, descreve sua luta com o cânone e com os jovens “primitivos” que o hostilizavam. Seria esse o drama da luta mimética com a tradição que o poeta emula. Se a luta com o cânone é dramática, marcada pela dúvida e pela autocrítica, a luta com os novíssimos é tragicômica, marcada por agouros de morte e acusações de plágio. Assim, o poeta narrou sua crise criativa mediante a apropriação tragicômica das metáforas do inimigo. Tal apropriação, mais do que uma paródia, é o reconhecimento parcial da crítica a que foi submetida toda a obra do poeta. Drummond não se via mais como um poeta coloquial-nacionalista, nem como um poeta social engajado. Estava em busca de uma solução que o permitisse reavivar sua poesia. É esse o drama criativo que o poeta retrata em “Tarde de Maio”.

## DRUMMOND AND THE DEATH OMENS: A TRAGICOMIC INTERPRETATION OF “AFTERNOON OF MAY”

**ABSTRACT:** In this study I tried to identify the intertextual origin of the metaphors poet Carlos Drummond de Andrade used when he wrote the poem “May Afternoon.” After investigating the public debates in which the poet was involved in the late 1940s, I discovered that the poem's metaphors were drawn from the editorials of *Orfeu* magazine, specifically the summer and autumn 1949 issues. Drummond reused metaphors that, originally, were elaborated by *Orfeu*'s editors in order to curse him. Such appropriation of the “enemy” discourse certainly had a comic intention, since it was customary for young poets of the Generation of 45 to accuse the poet from Minas Gerais of plagiarizing them. The images of the “devastating flame” (which consumes the poet and his sowing), the “barren soil,” the “fruitless” nobility, the “burning soil,” and death by incineration were all taken from the *Orfeu* editorial of the summer 1949 issue. There, the editors respond to Drummond's ironic provocations from the article entitled “Novíssimos,” published in *Joaquim* magazine, in October 1948. In addition to examining the origin of these metaphors, I observed how Drummond repudiated, with irony, the taste of the “novíssimos” for achieving only the organization of literary soirées and performance poetry recitals in theaters and auditoriums. In the judgment of the *gauche* poet, those were tribal and totemic rituals that degenerated into voodoo rituals in which the “primitives” prayed to the “Tarde de Maio” for the “end of the enemy.” At that time, Drummond was considered the greatest public enemy of the leaders of the Generation of 45. Due to such public enmity, it was common for the “novos” to cast death omens against the *Claro Enigma*'s author. Such omens were used by Drummond as inspiration for the elaboration of “Tarde de Maio.”

**Keywords:** Drummond. May Afternoon. Generation of 45. Orfeu Magazine.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, V. *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011.

ALIGHIERI, Dante. *Convívio*. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2019.

ANDRADE, C. D. de. Aos Nascidos em Maio. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 09 mai. 1948a. Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_05&pesq=%22Carlos%20Drummond%20de%20Andrade%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=41374](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq=%22Carlos%20Drummond%20de%20Andrade%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=41374).

Acesso em: 28 fev. 2022.

ANDRADE, C. D. de. Para Quem Goste de Cão. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 09 nov. 1947. 2ª seção. Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842\\_05&pasta=ano%20194&pesq=%22Nota%20sobre%20outro%20assunto%22&pagfis=38828](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_05&pasta=ano%20194&pesq=%22Nota%20sobre%20outro%20assunto%22&pagfis=38828). Acesso em: 25 de fev. 2022.

ANDRADE, C. D. de. Poesia de França. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 jun. 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 fev. 2022.

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

ANDRADE, C.D. de. Música de Gagá: Novíssimos. *Revista Orfeu*, Rio de Janeiro, n. 6, verão de 1949a, p. 80-81. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7945>. Acesso em: 27 out. 2022.

ANDRADE, C.D. de. Novíssimos. *Joaquim. Revista Mensal de Arte*, Curitiba: edição em fac-símile, n. 20, p. 5, 1948c. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=213222&Pesq=%22Nov%20adssimos%22&pagfis=381>. Acesso em: 27 out. 2022.

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

ANDRADE, C. D. de. *Fala, Amendoeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

AS PEDRAS DO CAMINHO. *Revista Orfeu*, Rio de Janeiro, n. 6, verão de 1949a, p. 1-2. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7945>. Acesso em: 27 out. 2021.

ÀS PEDRAS DO CAMINHO. *Revista Orfeu*, Rio de Janeiro: Orfeu, n. 7, outono de 1949b, p. 1-5. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7947>. Acesso em: 7 nov. 2022.

ATAQUES a um poeta. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 10 out. 1948. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114774&pesq=%22Carlos%20Drummond%20de%20Andrade%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=1236>. Acesso em: 8 maio 2022.

AUERBACH, Eric. *Dante como Poeta do Mundo Terreno*. São Paulo: 34, 2022.

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

BLANCO, Chiara. *The Soul as a Butterfly in Greek and Roman Thought*. 2013. 113 f. Dissertação (Master of Arts by Research) - Durham University, Department of Classics and Ancient History, Durham, 2013. Disponível em: <http://etheses.dur.ac.uk/9419/1/THESIS-BLANCO.pdf?DDD3>. Acesso em: 5 jan. 2022.

GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. Drummond e a luta com as palavras. In: BRAYNER, Sônia. *Carlos Drummond de Andrade: Coleção Fortuna Crítica 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CAMARGO, M. L. de B. “Prezado poeta”: as cartas de CDA para DCS. *Texto Poético*, Goiânia, v. 17, n. 34, p. 8-30, set. 2021. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/814>. Acesso em: 13 jan. 2022.

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

CANÇADO, J.M. *Os Sapatos de Orfeu. Biografia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Globo, 2006.

DA COSTA, Édison José. A Geração de 45. *Revista Letras*, Curitiba, v. 49, p. 53-60, jun. 1998. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/18988>. Acesso em: 13 jan. 2022.

DEPOIMENTO DE LEDO IVO [Entrevista concedida a revista Joaquim]. Joaquim - *Revista Mensal de Arte*, Curitiba, número 12, p.10, agosto de 1947. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=213222&pesq=%22peso-pluma%22&pagfis=228>. Acesso em: 25 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=154083\\_01&pasta=ano%20195&pesq=%22Encontro%20com%20Carlos%20Drummond%20de%20Andrade%22&pagfis=7628](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_01&pasta=ano%20195&pesq=%22Encontro%20com%20Carlos%20Drummond%20de%20Andrade%22&pagfis=7628). Acesso em: 26 fev. 2022.

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

GLEDSON, John. *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

HOFMANN, P. Conversão. In: FRIES, Heirich (ed.). *Dicionário de Teologia: conceitos fundamentais da Teologia atual*. São Paulo: Loyola, 1987. v. 1, p. 307.

HORÁCIO. *Odes e Epodos*. Tradução Bento Prado de Almeida Ferraz. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

IVO, Lêdo. O Argumento no Muro. In: \_\_\_\_\_. *Província de São Pedro*. Porto Alegre: Globo, n. 9, 1947.

JASPERS, K. *O trágico*. São Paulo: Nephelibata, 2012. [Edição Eletrônica]

LIMA, Mirella Vieira. *Confidência Mineira: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: EDUSP, 1995.

LÖWITH, Karl. *O Sentido da História*. Lisboa: 70, 1991.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

O TÚNEL, de Afonso Félix de Souza. *Revista Orfeu*, Rio de Janeiro, n.4, inverno de 1948, p. 82. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/8036>. Acesso em: 7 set. 2022.

PRIMO, Jessé de Almeida. Alguns Personagens de 22. Quaresma, Peixoto & Cia. In: ROBSON, Ronald (org.). *O Que Restou de 22. Uma Semana da Contramão da História*. Campinas: Sétimo Selo, 2022.

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. 2022.

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. 2022.

RIBEIRO, Fábio Alves. Gerações Brasileiras das Duas Guerras. Joaquim - *Revista Mensal de Arte*, Curitiba: Ed. Fac-símile, n.8, p. 7, 1947. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=213222&pesq=Drummond&pagfis=145>. Acesso em: 26 set. 2022.

RODRIGUES, Augusto. [Carlinhos Drummond de Andrade – Charge]. *Revista Orfeu*, Rio de Janeiro, n.6, p. 81, verão de 1949. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7945>. Acesso em: 27 out. 2022.

SANT'ANNA, A. R. *Drummond. O gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

SILVA, D. C. da. A Propósito da Crítica de Poesia. *Correio Paulistano*, Pensamento e Arte, 8 jun. 1952 (número 3), p. 8-9;11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=764302&pesq=%22A%20Prop%C3%B3sito%20da%20Cr%C3%ADtica%20de%20Poesia%22&pagfis=40>  
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=764302&pesq=%22A%20Prop%C3%B3sito%20da%20Cr%C3%ADtica%20de%20Poesia%22&pagfis=41>  
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=764302&pesq=%22A%20Prop%C3%B3sito%20da%20Cr%C3%ADtica%20de%20Poesia%22&pagfis=46>. Acesso em: 22 nov. 2021.

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

SOBRINHO, J. B. S. Sobre a nostalgia, como uma “Tarde de maio”, e a técnica. *ELyra: Revista Da Rede Internacional Lyra*compoetics, São Paulo, n. 6, 30 out. 2015. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/104>: Acesso em: 22 jun. 2022.

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

TARDE DE MAIO. Samba canção de Silvio Caldas. YouTube, 1000amigovelho, 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 dez. 2021.

VICENTINI, Marzia Terenzi. O Conceito de Nobreza em Dante. *Revista Letras*, Curitiba, v. 53, p. 97-108, jun. 2000. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/18865>. Acesso em: 13 jan. 2023.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WISNIK, J.M. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

**Data de Submissão: 19/01/2023**

**Data de Aceite: 02/10/2023**

---

<sup>1</sup> O editorial de *Orfeu* do verão de 1949 (n. 6), intitulado “As Pedras do Caminho”, foi mantido apócrifo. Já o editorial da edição do outono de 1949 (n. 7) recebeu o título de “Às Pedras do Caminho” (com crase no “às”, como se fosse uma dedicatória), e foi parcialmente assinado pelos poetas Fernando Ferreira de Loanda e Afonso Felix de Sousa. A autoria do texto é apenas parcialmente assinada pelos poetas porque, além da assinatura constar ao fim da página 3, a partir da página 4 o editorial prossegue e é concluído na página 5 sem que ninguém assine o texto após a conclusão.

<sup>2</sup> Essa necessidade de renovar as formas poéticas da tradição, e não simplesmente reproduzi-las, fora objeto de reflexão de Drummond em 1948. É o que lemos no artigo intitulado “Poesia de França”, publicado no *Correio da Manhã* no dia 20 de junho de 1948 (ANDRADE, 1948b). Trata-se de uma recensão crítica dedicada à antologia *Poetes d'aujourd'hui* (1947), organizada por Dominique Aury e prefaciada por Jean Paulhan. Vejamos o que nos diz o poeta mineiro: “Há uma indigência formal na poesia de hoje, que o prefaciador [Jean Paulhan] se dispõe a denunciar, na tentativa que faz para reabilitar as regras [da versificação tradicional]. É a regra, diz ele, mais que

um sinal de miséria, um sinal de escolha, de riqueza, de entusiasmo transbordante. Muito já se falou contra as regras, e isso que se falou é como um outro estado delas, uma comprovação pela negativa. O desdém do poeta pela regra — sugere Paulhan — é parecido ao desdém de uma janela pela parede. Acusar a poesia contemporânea de repúdio às regras que não foram elaboradas para ela, nem correspondem às suas necessidades — aí está o erro crítico do prefaciador. Sem dúvida, não se poderia conceber uma arte alheia a toda regra, mas o que as tentativas e experiências dos últimos anos atestam não será a procura de uma nova regra, com a rejeição preliminar das regras preempas? Ao admitirmos um conjunto de regras estáveis e de validade perene, únicas a merecerem esse nome prestigioso, teremos reduzido a arte à aplicação mecânica de um certo número de fórmulas, contra quaisquer veleidades de invenção e criação. A poesia moderna carece de forma — afirma-se por aí. Mas a afirmação baseia-se na dificuldade em admitir a forma nova que, por insólita, se nos afigura informe”.

<sup>3</sup> José Miguel Wisnik associa os versos iniciais de “Tarde de Maio” com o sentimento de pertença familiar e cidadina quando diz que “o mais abrangente e poderoso dos poetas brasileiros arrasta consigo o *espírito do lugar*, à maneira dos “primitivos que carregam por toda parte o maxilar inferior de seus mortos” (“Tarde de maio”, *Claro Enigma*). E, com ele, a origem oligárquica permeada de culpa, o atavismo familiar que mergulha nas sombras do mando e da escravidão, o colosso de ferro congênito, a dureza mineral das ruas e das gentes[...]” (2018, p.i.). O mesmo viés de leitura é endossado por José Maria Cançado (2006, p.33).

<sup>4</sup> Esse editorial apócrifo de *Orfeu* foi redigido, provavelmente, com o auxílio de Domingos Carvalho da Silva, já que o poeta português, três anos depois, não só escreveu sobre o problema da autenticidade na poesia brasileira, como usou a poesia de Drummond como exemplo máximo de inautenticidade. Refiro-me ao ensaio intitulado “A Propósito da Crítica de Poesia”, publicado no suplemento *Pensamento e Arte*, do *Correio Paulistano*, no dia 8 de junho de 1952 (número 3). Silva acusou Drummond de “simular” uma poesia “mística” em *Claro Enigma*, livro então recém-lançado. O crítico afirmou o seguinte: “A simulação hábil, a mistificação inteligente, constitui mesmo um dos recursos da poesia... Há no momento, no Brasil, entre os maiores poetas vivos, alguns que — além de poetas — são mistificadores inteligentíssimos [...] É possível que para muita gente a *falsa* e fácil poesia — que provém do artifício ou da habilidade — seja a verdadeira. É possível que, para muita gente, [...] a poesia esteja presente, na verdade, nesta maravilha de impotência lírica, que circula em antologias: “Boca, amarga porque impossível, boca doce que não provarei, ri sem beijo para mim, Beija outro, com seriedade.” (itálico acrescido em “falsa”). Carvalho da Silva cita aí o poema “Boca”, extraído do livro *Brejo das Almas*. Ao que tudo indica, a crítica de Domingos foi assimilada por Drummond, já que o poema (como demonstrou o poeta Alphonsus de Guimaraens Filho em seu artigo “Drummond e a Luta com as Palavras”, publicado no *Jornal do Brasil* em 11 de novembro de 1972 e republicado por Sônia Brayner, em 1978), foi o que mais sofreu alterações dentre todos os poemas editados pelo poeta mineiro ao longo de sua trajetória poética. Guimaraens Filho (1978, p.200) diz que o poema “merece um registro à parte” por ter sofrido as mais significativas mudanças dentre todas os poemas examinados nesse ensaio. Fato é que, nesse breve estudo, Guimaraens não se refere à crítica de Domingos (certamente a desconhecia), feita vinte anos antes e esquecida ao longo dos anos. O fato de Drummond ter feito tantas alterações no poema, após as críticas feitas por Domingos, evidencia o quanto o poeta mineiro levou em consideração as ácidas observações do líder da Geração de 45. Trata-se de um gesto silente de assentimento.

<sup>5</sup> Como sabemos, desde o advento da lírica provençal do amor cortês, passando pela estética do *Dolce Stil Novo* de Dante (ALIGHIERI, 2019), os poetas se autocompreendem como porta-vozes do amor gentil. Segundo esse inovador código de virtudes morais e estéticas então nascente, ser nobre era o mesmo que ser capaz de amar (VICENTINI, 2000). Ao identificar a nobreza com a capacidade de amar, os poetas provençais e renascentistas criaram um novo “valor” moral e social que promovia a prática de um “amor fino, o amor que se alimenta da espera demorada, dolorida e paciente, mais que da sua completa realização” (VICENTINI, 2000). A instituição da nobreza como capacidade de amar e retratar o amor cortês em versos criou a “comunidade do coração gentil”, uma verdadeira “aristocracia do espírito” (AUERBACH, 2022) que exigia dos seus artistas a ascese espiritual do amor, o mérito, a autodisciplina e a educação dos sentidos.

<sup>6</sup> Um exemplo de ataque à honra de Drummond é o artigo publicado no suplemento *Pensamento e Arte* do jornal *Correio Paulistano* do dia 8 de junho de 1952, intitulado então “A Propósito da Crítica de Poesia”. Nesse texto, Domingos acusa Drummond de ser o poeta protegido por uma “poderosa cumpincharia” chefiada por Sérgio Buarque de Holanda e composta por poetas e prosadores de 1922 e 1930. Nas palavras do próprio Domingos, Sérgio, “ao escrever sobre um livro destituído de importância [*Claro Enigma*...], e que não obteve qualquer repercussão fora das rodas da poderosa cumpincharia do seu ilustre autor”, o fez apenas por compadrio.

<sup>7</sup> A amizade epistolar entre os dois poetas rompeu-se, segundo as fontes, em 1945 (CAMARGO, 2021). Drummond, após ler o datiloscrito do livro *Rosa Extinta*, ainda inédito, tentou convencer Domingos a não usar a palavra “rosa” no título, alegando que o termo já estaria desgastado pelo recorrente uso por outros poetas coetâneos. Meses depois, Drummond publicou *A Rosa do Povo*, o que certamente enfureceu Domingos.

<sup>8</sup> O polêmico anúncio — cujo título é “O Túnel, de Afonso Félix de Souza” — consta na quarta capa da Revista *Orfeu* (n.4, inverno de 1948) e diz o seguinte: “Livro de estreia marcado quase todo por essa nova sensibilidade, mais rica e depurada, própria dos poetas da nova geração que não querem permanecer como simples caudas do Movimento Modernista ou toscas reproduções dos **velhotes gagás**, e que libertos da prejudicial influência de

---

Carlos Drummond de Andrade, responsável pela existência de alguns poetastros, rumam por um caminho melhor, na esperança de conseguirem realizar algo mais perdurável do que fizeram as gerações anêmicas de 22 e 30” [negrito no original].

<sup>9</sup> Dentre os ataques, um dos mais lembrados é o de Lêdo Ivo, que em 1947 conclamou os poetas novíssimos a jogar “uma pedra na vidraça da janela onde o sr. Drummond fita o mar”. O caráter orquestrado desses ataques, que beiravam o estímulo à violência, pode ser testemunhado nas palavras do crítico Fábio Alves Ribeiro, que ao comparar a geração de Drummond com a geração de 1945 disse: “De minha parte eu preferia que os moços de 1939 [a Geração de 45] fossem menos reverentes, menos cortesões para com certos mestres da geração passada e para com os homens de prestígio do momento” (RIBEIRO, 1947).

<sup>10</sup> Decerto, Drummond refere-se aí à canção “Campanas de prata y oro” (de autoria de Antonio Quintero Ramirez e Rafael de León), interpretada por Manolo Caracol (vocal), Paco Aguilera (violão) e pela declamadora e bailarina Lola Flores, que recitou, ao fim da gravação dessa composição, um poema. Ainda que a canção (e o poema nela declamado) tenha sido gravada apenas em 1950, como uma parte do espetáculo “La Maravilla Errante”, as canções e declamações de Caracol e Flores eram razoavelmente conhecidas pelo público brasileiro da década de 1940. Drummond ironicamente compara as declamações de Lola Flores às declamações do novíssimos.

<sup>11</sup> Um breve inventário das revistas editadas pelos jovens da Geração de 1945: Revista Orfeu, (RJ), Revista Edifício (BH), Magog (RJ), Fonte (RJ), Paralelos (SP), Agora (Goiás ou Mato Grosso?), Joaquim (PR), Revista Brasileira de Poesia (SP), Nenhum, Clima (SP), Clã (CE), José, Região, Nordeste, Caderno de Letras Meridiano (PI). Não conseguimos identificar a localidade de alguns desses periódicos.

<sup>12</sup> Segundo Édison José da Costa (1998, p. 54) “entre 29 de abril e 2 de maio de 1948, ocupando sucessivamente, para suas sessões, o auditório da Biblioteca Municipal de São Paulo, o Museu de Arte, o bar do Teatro Municipal, o auditório da Escola Normal Caetano de Campos e o auditório de *A Gazeta*, realiz[ou]-se, idealizado e organizado por Domingos Carvalho da Silva, o I Congresso Paulista de Poesia”. Esses encontros, quase ritualísticos, se repetiram no Rio de Janeiro.

<sup>13</sup> Na entrevista concedida ao jornal *Tribuna da Imprensa*, feita pelo jornalista Paulo de Castro, em fevereiro de 1952 (portanto sete anos depois da morte de Mário de Andrade), Drummond afirmou que Mário “estaria muito mais vivo do que muitos dos atuais *festeiros* do modernismo” (ENCONTRO COM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE).

<sup>14</sup> É revelador como a resposta dos editores não menciona, em momento algum, a ironia do poeta mineiro no que diz respeito à revivescência das récitas por iniciativa daqueles jovens. Se Drummond ajuíza que a primeira conquista daquela geração foi resgatar as práticas de declamação poética nos espaços públicos, os editores de Orfeu, para tergiversar sobre o assunto, fingiram que o poeta vira tal “seriíssima primeira conquista” na “restauração da paisagem cultural e humana dos tempos de Guimarães Passos”. Essa tergiversação e omissão de resposta a uma acusação irônica — segundo a qual a prática de promover recitais declamatórios não é própria de poetas “sérios” — evidencia que Drummond tocou num ponto vulnerável das convicções estéticas daqueles jovens. Não é difícil conjecturar o constrangimento causado por tal ironia. Afinal, o programa poético daquela geração postulava virtudes estéticas tais como rigor formal, estudo das técnicas de versificação, disciplina, pesquisa, exploração de temas metafísicos e filosóficos, etc. Tais virtudes apolíneas (“sérias”) não pareciam passíveis de ser conciliadas com a excitação festiva e dionisíaca das récitas e tertúlias teatrais. Além disso, aos olhos de Drummond, a cultura da declamação pública seria própria de uma poesia subjetiva, sentimental, eloquente e emotiva, não de uma poesia objetiva, erudita, introspectiva e racional, como era proposta pelos novíssimos. Ao ironizar tais contradições performáticas, Drummond, argutamente, parece ter tocado no que havia de mais artificial e dissimulado no *modus operandi* daqueles jovens. Como se os constrangesse com a pergunta: “você são poetas ou mestres de cerimônias?”. E a resposta a essa pergunta implícita foi uma sutil tergiversação da parte indagada.

<sup>15</sup> A punição imposta por Deus sobre Caim é narrada pelo Javista no seguinte passo: “Iahweh disse a Caim: [...] Agora és maldito e expulso do solo fértil que abriu a boca para receber de tua mão o sangue de teu irmão. Quando lavares a terra, não te dará mais a sua força; fugitivo e vagabundo serás na terra” (Gênesis 4:11-12) (BÍBLIA, 2017).

<sup>16</sup> A primeira versão de “Tarde de Maio”, publicada no *Correio da Manhã* de 13 de novembro de 1949, registrou o verso “sinal de derrota que se vai *consumindo* a ponto de” como “sinal de derrota que se vai *reduzindo* a ponto de”. Vê-se que Drummond mudou o verbo, provavelmente, porque pretendia enfatizar que o sinal de derrota se consome a si próprio, isto é, se desgasta até que se converta em sinal de beleza por intermédio de outrem.

<sup>17</sup> Essa conversão pode ser entendida também como uma catarse da audiência (ARISTÓTELES, 2008) a qual define a própria essência da tragédia enquanto gênero. Drummond traduzirá essa catarse, ao seu modo, como o “sinal de derrota” que se “converte” em “sinal de beleza” nos olhos dos leitores.

\*