

## CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E VINÍCIUS DE MORAES: UMA COMPARAÇÃO

Vera Lúcia Dietzel\*

---

**Resumo:** Com base em pesquisa bibliográfica e observação empírica, o presente estudo pretende destacar, em termos da obra poética, algumas das diferenças e semelhanças entre Drummond e Vinícius. Os seguintes itens servem de orientação: Modernismo e Concretismo (ruptura ou continuidade; comunicação rápida através do plano sintático-visual); aspectos da trajetória, destacando algumas das preocupações temáticas recorrentes (lírica, o eu e o comprometimento social). Conclui-se com reflexões sobre a vida e a morte, com base em dois poemas dedicados a Mário de Andrade.

**Abstract:** By means of bibliographical research and empirical observation, the present study tries to point out some of the similarities and differences in the poetical works of Carlos Drummond de Andrade and Vinícius de Moraes. The following items guide the discussion: Modernism and Concretism (rupture or continuity; rapid communication on the synthetic-visual level); the long and winding road, along which recurrent thematic categories are stressed starting from the threefold relationship (lyricism, the "I" and social commitment). The study concludes with an analysis of two poems dedicated to Mário de Andrade which allows for reflections on life and death.

**Palavras-chave:** Carlos Drummond de Andrade; Vinícius de Moraes; Modernismo; Concretismo

**Key words:** Carlos Drummond de Andrade; Vinícius de Moraes; Modernism; Concretism

---

*Caminante, no hay camino,  
Se hace camino al andar.*

Antonio Machado

*no meio do caminho tinha uma pedra.*

Carlos Drummond de Andrade

*A alegria é a melhor coisa que existe.*

Vinícius de Moraes

---

\*Ludwig-Maximilians-Universität, Munique, Alemanha

## 1. Introdução

A Música Popular Brasileira propiciou a Vinícius de Moraes (1913-1980) não só enorme popularidade como cantor-intérprete, como também o reconhecimento nacional e internacional de suas qualidades de poeta. A projeção de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) no cenário da MPB, sendo esporádico e menos retumbante, não faz por desmerecer versos e poemas que, igualmente, povoaram e continuam povoando estudos literários e os mundos de muitos brasileiros e estrangeiros. O tempo, porém, vai deixando cair no esquecimento páginas que enriqueceram histórias de muitas vidas espalhadas pelo planeta. Não se pode viver da nostalgia, mas da fé na importância de manter viva uma tradição, ainda que parte de um passado recente. Uma análise das semelhanças e diferenças entre Vinícius e Drummond, com base nos movimentos literários do Modernismo e do Concretismo, pode contribuir não só para ampliar algumas possibilidades de comparação, como também uma maior compreensão da obra como um todo e seu significado.

Vinícius e Drummond combinam as tendências do “localismo” e do “cosmopolitismo”, explicitadas por Antonio Cândido no capítulo “Literatura e Cultura” (in: *Literatura e Sociedade*, 1985, p. 109-138). Assim, a evolução da vida espiritual no Brasil poderia ser vista como sendo regida pela “dialética do localismo e do cosmopolitismo”, adquirindo as mais diversas manifestações. Ora observa-se uma “afirmação premeditada e violenta do nacionalismo literário [...] com pretensões de criar uma nova língua; ora se nota um declarado conformismo através da “imitação consciente de padrões europeus”. Para Antonio Cândido, esta clara separação só ocorre no plano de programas, pois no plano psicológico profundo, “que rege com maior eficácia a produção das obras, vemos quase sempre um âmbito menor de oscilação, definindo afastamento mais reduzido entre os dois extremos” (p. 109). Como exemplos de perfeição, do momento de equilíbrio de ambas tendências, cita Gonçalves Dias, Machado de Assis, Joaquim Nabuco e Mário de Andrade.

Um dos acontecimentos-chave da literatura brasileira foi, indubitavelmente, a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, de 13 a 17 de fevereiro de 1922. Mário de Andrade (1890-1954), músico e escritor, é considerado, ao lado de Oswald de Andrade (1890-1954) e Manuel Bandeira (1896-1968), um dos seus maiores representantes. Sem deixar a pátria, soube inteirar-se do que estava acontecendo na Europa, e viajando por todo o Brasil, realizou trabalhos de pesquisa, procurando, ao mesmo tempo, manter contato com os diversos grupos literários. Drummond fazia, então, parte do grupo de Belo Horizonte. Vinícius, no decisivo ano de 1922, completou 9 anos no dia 19 de outubro.

Vinícius e Drummond publicam suas primeiras obras no início da década de 30. Enquanto Drummond com *Alguma Poesia* (1930) traduz o resultado de um processo de maturidade, Vinícius revela com *Caminho para a Distância* (1933) uma forte influência da poesia católica francesa, o que vem a colocá-lo ao lado de Augusto Schmidt (1906-1965). Aqui já se pode polemizar o conceito de “geração”, que cronologicamente pode ser um fato, mas literariamente discutível.

Enquanto Vinícius, depois de sua fase religiosa de longos versos, passa a ser sobretudo o poeta do amor, da mulher, da praia e do mar, Drummond destaca-se pelo diálogo consigo mesmo, a sociedade e o mundo. “No Meio do Caminho” (in: *Alguma Poesia* 1930) é considerada precursora do Concretismo. Diz-se que este poema provocou uma clara divisão na intelectualidade brasileira: de um lado, aqueles escandalizados, do outro, os grandes admiradores.

Com base em pesquisa bibliográfica e observação empírica, o presente estudo pretende destacar algumas das diferenças e semelhanças entre Drummond e Vinícius, limitando-se à obra poética, e fazendo-se orientar pelos seguintes itens: Modernismo e Concretismo (ruptura ou continuidade; o lúdico na poesia; comunicação rápida através do plano sintático-visual); aspectos do início e da trajetória posterior apontam para a metáfora do caminho, ao longo do qual se destacam algumas das preocupações temáticas (infância; o eu-lírico entre o lirismo e o engajamento social; experiência com a ditadura). Conclui-se com reflexões sobre a morte, com base em poemas dedicados a Mário de Andrade, quando o autor de *Macunaíma* deixou, para sempre, a sua Paulicéia Desvairada.

## 2. Modernismo e Concretismo: movimentos de ruptura ou de continuidade?

O lema do Modernismo rezava “Abaixo da Torre de Marfim do Parnasianismo”. Théophile Gautier (1811-1872) dera início ao Parnasianismo, sob o conceito da *l'art pour l'art*, onde o poético é sinônimo de belo. Palavras freqüentemente utilizadas como *diamants*, *emaux*, *camées* mostram a proximidade da obra poética com a pintura e a escultura. Nas manifestações contra o passadismo, passou-se a priorizar o uso do substantivo ao adjetivo, dando-se, ao mesmo tempo, preferência ao lúdico, à piada, à improvisação. Harmonia, ritmo e som adquirem maior significado. Enquanto o Modernismo é reconhecido como movimento de ruptura, discute-se até que ponto a “geração de 45” e o Concretismo podem ser tidos como outro corte ou uma continuidade.

Péricles Eugênio da Silva Ramos Ramos (1967) divide o Modernismo em quatro fases: 1. fase heróica, começando na semana de 1922, indo até 1924; 2. fase primitivista, de 1924 (movimento *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade) até 1929 (publicação da “segunda dentição” da *Revista Antropofágica*); 3. fase da autodeterminação, de 1929 até 1945, quando perspectivas universalistas e nacionalistas coexistem ao lado de questionamentos tanto de ordem subjetiva como política. Os poetas seguem um caminho próprio em busca da auto-realização; 4. com a fase construtivista, que entende o poema como artefato e não como resultado puro e simples da inspiração, começa a geração de 1945. Ramos (1967, p. 21) ressalta que o novo no Concretismo não residia nos meios – de tradição antiquíssima, ou, pelo menos, já presentes no cubismo e no futurismo – mas sim na sistematização da utilização de tais processos com a clara intenção de criar algo novo.

Ramos (1967), no seu artigo sobre “A geração de 1945”, defende o Modernismo, destacando o autor de *Macunaíma*. Ressalta que o movimento não é anarquia, e que verso livre não é verso sem ritmo, nem sinônimo de um amontoamento de frases sem nexos. Cita, ainda, Sérgio Milliet, que igualmente registrara a morte do Modernismo em 1945, introduzindo o termo ‘Neomodernismo’. Após uma série de depoimentos contra e a favor do movimento, são sugeridos os termos ‘Neomodernismo’ e ‘Posmodernismo’, pronunciando-se mais fortemente pelo último.

Ferreira de Loanda, no prefácio de sua *Antologia da Moderna Poesia Brasileira* (1967), expressa claramente sua posição frente ao Modernismo, ao categorizar o grupo de “geração malograda”. A antologia contém poemas de Vinícius e Drummond, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Cassiano Ricardo, Cecília Meireles e Murilo Mendes. Seriam tais autores não-modernistas e, portanto, não-malogrados? Crítica o posicionamento radical, a negação das experiências líricas passadas, que privilegia o novo de uma maneira escandalosa, primitiva e sensacionalista. Elogio especial recebe Lêdo Ivo que em *Ode e Elegia* (1945) incluíra o soneto, forma ridicularizada e condenada pelos modernistas. Lêdo Ivo escreve o prefácio da obra com o sugestivo título de “Epitáfio do Modernismo”.

Com a revista *Orfeu*, publicada no Rio de 1948 a 1953, e a *Revista Brasileira de Poesia*, editada em São Paulo, no final de 1947, nasce a “nova poesia” que, segundo Loanda (1967), salvou do Modernismo, o que não era nem efêmero nem coincidência, e do Passadismo, o que não era nem formalismo nem preconceito.

Os principais representantes do Concretismo, Haroldo de Campos (1929), Augusto de Campos (1931) e Décio Pignatari (1927), encontram-se em 1952, vindo a publicar a revista *Noigrandes*. Oficialmente, o início do movimento tem lugar em

1956, em São Paulo, com a Exposição Nacional de Arte Concreta. A poesia perde seu valor sacral. Surge o “poema-produto: objeto útil” que une o acústico e o visual. No poema concreto, a realidade gráfica dos vocábulos distribuídos tipograficamente, adquirem per se um conteúdo semântico. O leitor, de quem não se espera conhecimentos prévios, torna-se co-autor.

Cassiano Ricardo, por exemplo, vê a Poesia Concreta como a continuidade da pesquisa estética da Semana de 22, em especial com Oswald de Andrade e seu “poema-minuto”, escrito com um “mínimo de palavras”. Ressalta a importância do simultaneísmo, que “agora é revalidado em ‘função de expressão-objetual’ ou concreta. A ‘velocidade’ só mudou de nome, não sendo outra coisa senão a ‘comunicação mais rápida no plano sintático-visual de hoje’” (in: Monteiro, 1972, p. 196).

Casais Monteiro (1972, p. 81), em oposição a Lêdo Ivo, não vê 1930 e 1945 como dois movimentos diferentes, mas como duas fases do mesmo movimento. Concorda com Cassiano Ricardo no sentido de que “o espírito de 22 e a Poesia Concreta constituem um ciclo não-fechado (Monteiro 1972, p. 191). Para Monteiro, a Semana de 22 não possui um significado simbólico ou chave, pois isto implicaria que o Modernismo restringir-se-ia a um fenômeno local, reduzindo-se a um reflexo do movimento de vanguarda europeu (Monteiro 1972, p. 192-193). Adverte, ainda, quanto à simplificação do Modernismo em duas linhas distintas: ou como a importação do que é feito em outros lugares, ou como um movimento nacionalista. Sugere que se substitua o termo “importação” por “Modernismo brasileiro”, paralelo a outros Modernismos. Interpreta o “nacionalismo” como a tentativa de um processo de conscientização da realidade brasileira, isto é, um conteúdo brasileiro dirigido à desejada renovação (1972, p. 195).

Cabe adiantar que a linguagem constitui uma das principais diferenças entre Vinícius e Drummond. Antonio Houaiss no Prefácio de *Reunião: 10 Livros de Poesia* (1973) destaca a propriedade da linguagem do poeta mineiro:

o escritor é de uma “correção” gramatical sem jaça (é o termo), de tal arte que, nas fraturas – coloquiais, regionais: mais frequentes em *Alguns Poemas*, para desaparecerem quase totalmente a partir do meio da Obra: um dos mais tardios exemplos exemplos de alta elaboração é o “Caso do vestido” (RP), com rusticismos regionais coloquiais – há deliberado uso do “êrro” como categoria ou recurso artístico. [...] Daí o erroneamente apontado “aristocracismo” de Carlos Drummond de Andrade – e erroneamente neste sentido: não existe uma como subnorma pan-brasileira de baixo nível de escolaridade que possa ser veículo de expressão de uma mentação poética com a riqueza e a matização de

Carlos Drummond de Andrade: ou este faria outro tipo de poesia, ou não faria a que fez. (p. xxxiii-xxxiv)

Vinícius, após ter demonstrado dominar o vernáculo, sentia-se muito à vontade para se comunicar, chegando ao coração. Quem decide se as linhas estão mal traçadas ou não?

### 3. Início e trajetória posterior

#### 3.1. Um intervalo lúdico ou reflexões psicanalistas sobre ilha, pai e mãe, corpo de mulher

Geraldo Carneiro (sem data), ao comparar Vinícius e Drummond, adota uma atitude crítica e irônica, parodiando métodos de análise literária. Assim, segundo uma abordagem pseudo-psicanalítica, utiliza a infância dos dois grandes poetas para explicar seus caminhos diferentes dentro do cenário da literatura brasileira. Argumenta que enquanto “ilha” se traduz em um conceito concreto para Vinícius (“A Ilha do Governador”, in: *Antologia Poética*, 1954: 6), para Drummond, adquire um significado puramente simbólico (“Infância”, in: *Alguma Poesia*, 1930: “[...] Eu sozinho menino entre mangueiras / lia a história de Robinson Crusóé. [...] E eu não sabia que minha história / era mais bonita que que a de Robinson Crusóé.”).

Depois de acrescentar o fato de que ao contrário do que seria de se esperar, ocupa a figura paterna, e não a mãe, o centro das reflexões, Carneiro afirma jocosamente: “Diante de tamanhas diferenças, não admira que o impulso de Vinícius em direção à literatura tomasse outro caminho, quase ao inverso de Drummond” (Carneiro, p. 18). Infelizmente, o autor não descreve exatamente os dois mencionados caminhos. Será que a possibilidade do “nosso herói” vagabundear livremente pela ilha propriamente dita (Carneiro, p. 18) dera ao poeta da Bossa Nova mais liberdade de risco, ajudando-o a enveredar pelas estradas incertas da música popular, enquanto Drummond buscava segurança no funcionalismo público?

De qualquer modo, Carneiro, presta especial contribuição ao categorizar a linguagem de Vinícius antes da Bossa Nova como sendo do tipo “Eu Te Direi as Grandes Coisas”. Com a música, surge a “fala da paixão”, a erótica, da qual se faz alarde na orelha do livro: “Entre a biblioteca e as bolinações, Vinícius descobre o prazer no corpo e a sublimação da vida nas palavras grandiosas – que destroem

todas as outras palavras – e o dia-a-dia dos homens. O poeta opta pelas obscenidades do cotidiano, pela fala dos amantes e das paixões”. “A Serenata do Adeus”, segundo Carneiro, revela uma recidiva.

Munido de renomada seriedade, Antonio Cândido, na introdução de *Saravá* (1982), publicação de Kay-Michael Schreiner de alguns textos de Vinícius em português (com as respectivas traduções ao alemão), resume a principal contribuição do poeta na “combinação sintagmática amor e corpo de mulher”. “Inquietudes na Obra de Drummond”, em comparação, fala da inquietude pessoal (da expressão do eu) e da inquietude social (o “sentimento do mundo”). Cândido (1982) considera extremamente curioso o fato de que justamente o poeta obsecado pelo social, seja, ao mesmo tempo, o cantor da família como grupo e tradição. A figura do pai e a paisagem natal, presentes em “Infância”, serão retomadas em “Viagem na Família” (in: *José*, 1941-1942): “No deserto de Itabira / a sombra de meu pai / tomou-me pela mão [...]”.

Não só por questões cronológicas, mas também por Vinícius ter optado pela Bossa Nova, discute-se se seus textos mereceriam ser incluídos em uma antologia, ao lado de “verdadeiros” poetas como Drummond, Bandeira ou Mário. Paralelamente, levanta-se a questão do porquê tão poucos textos de Drummond tenham sido musicalizados, e porque teriam recebido, em comparação com Vinícius, menor ressonância do grande público. Perguntas para as quais não há respostas fáceis, e mais indicadas, talvez, aos pesquisadores de mercado.

Helvius Villela compôs um tema musical sobre “Infância” (in: *Alguma Poesia*, 1930); Milton Nascimento, “Canção Amiga” (in: *Novos Poemas*, 1948). O LP intitulou-se *Carlos Drummond de Andrade: Antologia Poética*. Francisco Mignone, em 1938, musicalizou o poema “Quadrilha”, também de *Novos Poemas*, que Oswald Lacerda, em 1967, adaptou para coro misto. Em fevereiro de 2000, a *Estória de João-Joana* (cordel musical de Drummond e Sérgio Ricardo) é gravada e mixada no estúdio Alceo Bocchino da Rádio MEC, Rio de Janeiro. Além de Sérgio Ricardo, responsável pelos arranjos, participam vozes famosas como Alceu Valença, Chico Buarque, Elba Ramalho, Geraldo Azevedo, João Bosco e Telma Tavares. Conta a estória de uma criança que nasce de pais pobres: “ficou sendo João, pois esse / é nome de qualquer um”. Órfão, é educado pelos irmãos. Trabalha duro na lavoura, “e seu muque, sem mentira, / era o de três muçulmanos.” Tímido, afastava-se dos outros na hora de tomar banho, portanto, nunca ninguém percebera que, na verdade, se tratava de uma mulher. A gravidez é interpretada como inchaço. Após ingerir purgantes, entra em trabalho de parto, dando à luz a um menino

(Joãozinho): “João vira Joana”. Conhecidamente, não se trata de um caso isolado, principalmente em lugares longínquos. A explicação parece simples: “A mãe, sem saber ao certo, / o nome de João lhe deu, / dizendo: Vai vestir calça / e não saia como eu”. Além disso, “ser homem não é vantagem / mas ser mulher é pior”. Um tema inserido no regionalismo nordestino da literatura de cordel, trabalhado por Drummond, e que não se encontra na obra de Vinícius.

### 3.2. Entre lirismo e comprometimento social

O aspecto religioso, tão presente nas primeiras obras de Vinícius, já não domina em *Exege* (1935) e, *Ariana, a Mulher* (1936), demonstra a intensificação de elementos erótico-líricos e surrealistas. Em *Cinco Elegias* (1943), observa-se o experienciar de uma crise espiritualista. O lirismo e o erótico retornam com mais força em 1946, com *Poemas, Sonetos e Baladas*, originando comparações com Manuel Bandeira do qual se diferencia em termos de uma linguagem erótica mais realista.

O fato de que Drummond seja considerado o poeta preocupado sobretudo com questões de ordem social não significa que Vinícius se limite ao lírico-erótico. A viagem que Vinícius realizou com o escritor americano Waldo Frank em 1942 pelo nordeste brasileiro parece tê-lo levado a adotar uma posição comprometidamente anti-fascista, que se manifesta claramente em “Operário em Construção”, que fecha a *Antologia Poética* (1954). Em *Novos Poemas II* (1959), surgem temas como dramas coletivos, injustiça social, exploração do homem pelo homem, sem que a lírica amorosa seja negligenciada. Nesta época Vinícius, tendo como parceiro musical Antonio Carlos Jobim, debuta no cenário da MPB com o LP *Canção do Amor Demais*. João Gilberto, marcando o início da Bossa-Nova, acompanha Eliseth Cardoso na sua interpretação de “Chega de Saudade”.

Drummond, no entanto, permanece o “poeta da sociedade”. Já em *Alguma Poesia*, com modernista indisciplina formal, humor e aguda ironia, o foco se dirige para o campo e a cidade, o trivial e o cósmico, assim como para a própria infância. Há auto-ironia e uma sutil associação ao jogo avantgardista vida-arte, quando declara que quer escrever um poema sobre a “Bahia”, mas nunca esteve lá. Consola-se com o seu verso, que ao mesmo tempo é seu consolo e sua cachaça. Otto Maria Carpeaux (1960) descreve da seguinte forma o humor do poeta:

Modernista, Drummond foi. Modernista Drummond é, também em sua última fase de poesia cada vez mais purificada. [...] O modernismo de 1922 usou como arma eficiente contra seus adversários a piada. Temos



visto que em idade provectora ainda soltam piadas de estudantes. Em Drummond, porém, a expressão jocosa sublimou-se até tornar-se espirit amargo, cáustico. [...] Ninguém negará que Drummond sempre fala com propriedade; e que suas palavras, às vezes, mordem. Essa atitude de “su alma” já foi confundida com o humorismo. Mas é um equívoco. O riso do humorista liberta. Drummond não procura libertações ilusórias: seu riso corrói, dissolve aquelas dissonâncias que são a regra da vida. (p. 194)

*Brejo das Almas* (1934) é conhecido como o livro do fracasso, no qual o poeta, intensificando o diálogo eu-mundo, expressa sua sensação de mal-estar. Em *Sentimento do Mundo* (1940), confessa sua perplexidade ao reconhecer suas limitações frente ao “Mundo Grande”: “Tenho apenas duas mãos / E o sentimento do mundo”. A consciência da dolorosa realidade social une-se ao desejo de provocar mudanças, o que é possível só através da solidariedade, de “Mãos Dadas”: “Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas”. Com *José* (1942) intensifica-se o conflito existencial eu-mundo, a palavra continua sendo instrumento de luta e surge a figura tão presente na obra: o boi.

Em *A Rosa do Povo* (1945), considerada obra-chave de Drummond, unem-se à realidade social, os aspectos técnicos formais, além do metapoético. Minas e a família integram-se no contexto social do cotidiano e aos problemas daí surgidos. *Novos poemas* (1948) mostra o poeta comprometido mais cético e mais introspectivo. Como no Vinícius da Bossa Nova do fim da década de 1950, o poema torna-se cada vez mais puro objeto de criação.

Uma nova fase no trabalho de Drummond onde tudo o que foi feito anteriormente, inclusive o Modernismo, é questionado, observa-se em *Claro Enigma* (1948-1951), *Fazendeiro do Ar* (1952-1953) e *A Vida Passada a Limpo* (1954-1958). Formas anteriormente ridicularizadas, como o soneto, ressurgem para dar novamente lugar à anti-lira de *Lição de Coisas* (1962), onde a origem do ser e as contradições entre o amor e os questionamentos sociais recebem enfoque especial: “A rima, final ou interna, a assonância, a aliteração, o simples eco, no fundo a repetição compulsiva do som-coisa, é a operação técnica que persiste depois de abolidos os liames com a sintaxe poética tradicional” (Bosi 1986, p. 499).

“A Bomba” exemplifica essa repetição compulsiva do som-coisa: “A bomba / amanhã promete ser melhorzinha mas esquece / A bomba não está no fundo do cofre, está principalmente onde não está / A bomba / mente e sorri sem dente.” Em uma anti-litania, a bomba é personificada, representando, *pars pro toto*, os políticos

que, na realidade, fazem promessas para não serem cumpridas. Intercalam-se versos longos e curtos, onde a lógica se contradiz (está - não está - está) em um jogo de esconde-esconde, onde o sério da situação se contrapõe ao uso bagatelizante da linguagem popular (“melhorzinha”). Uma rima-eco perfeita (“mente”, verbo - “dente”, adjetivo) mostra uma imagem macabra, na qual o sorriso, com carga semântica positiva, deforma-se em macabro e horripilante sorriso sem dente.

Também Vinícius inspirou-se nesta temática, escrevendo “A Bomba Atômica” (in: *Antologia Poética* (1954, p. 146-149), musicalizada por Gerson Conrad. Compara-a a uma mulher, uma vênus, um anjo, uma “coisa branca”, que caindo do céu, lembra, na evidência conturbada resultante da associação antitética dos fonemas explosivos “b” e “p” – diabólica e absurdamente – uma pomba: “Bomba atômica que aterra! / Pomba atônita da paz!”. A bomba que não gosta de matar, mas que conseguiu matar até a guerra, pondo fim à Segunda Guerra Mundial. Quisera fazê-la dormir no seu regaço de bardo, talvez impedindo-a de alcançar o solo. Como todo texto irônico, os versos correm o risco de serem interpretados como uma apologia à bomba. Na realidade, as palavras de elogio se dirigem para a glória tecnológica e não para as fatídicas conseqüências do emprego do novo invento: “Anjo meu, fora preciso / Matar, com tua graça e teu sorriso / Para vencer?”. Ninguém – nem vencedores nem vencedores – saem vitoriosos de uma guerra. Todos perdem.

“A rosa de Hiroxima”, combinando, igualmente, terror e lirismo, fala, em tom claro de denúncia e perplexidade, de uma flor “sem cor sem perfume / sem rosa sem nada”, ressaltando, como em Drummond, um tom esperpêntico da tragédia humana. Lembra as crianças “mudas telepáticas”, as meninas “cegas inexatas”, as mulheres “rotas alteradas”. O plano visual se une ao tátil, e a sensação de batata podre e de calor penetrando no ar e nos ossos, descrita pelas vítimas da “rosa radioativa”, se transforma em “rosas cálidas”. A bomba perde o caráter simbólico de mensageira da paz, de sedutora brancura descendo do céu, para chegar à terra, “estúpida e inválida”. O visual de Monet dá lugar a um quadro de Goya. A rainha das flores, quando em associação com a bomba, se reduz a uma “rosa com cirrose”, a “anti-rosa atômica”.

Os livros seguintes de Drummond tomam um caráter mais biográfico, sem perder o humor e o tom reflexivo. Pergunta-se se seria uma reação à crítica cáustica das obras anteriores ou um sinal dos anos 70.

### 3.3. Os poetas e a ditadura militar

Parece absurdo e paradoxal pensar que os textos de Drummond e Vinícius

pudessem atuar de forma estabilizadora para o sistema. De qualquer forma, a ditadura militar podia dar-se ao luxo de permitir, até certo ponto, poetas e músicos comprometidos. À guisa de provocação, poder-se-ia argumentar que um ex-diplomata de família tradicional do Rio e um funcionário público de Minas Gerais gozassem, talvez, de certos privilégios, inalcançáveis aos tropicalistas baianos. O exemplo de Chico Buarque, filho de família importante, com os seus textos musicais e teatrais censurados, no entanto, deixa claro que a paciência dos orgulhosos militares tem limites. Deonísio Silva ilustrou nos *Bastidores da Censura* (1989) a incompreensível censura às obras de Rubem Fonseca. A MPB, contudo, é fonte de maiores perigos para o sistema, não só por alcançar um maior público. Os mistérios da vida são, muitas vezes, mais inescrutáveis que os da morte.

Enquanto os textos comprometidos de Vinícius se concentram, sobretudo, nos anos 60, Drummond revela uma contínua preocupação com os oprimidos, condenando os opressores. Crítica à repressão política já se concretizara em “A Flor e a Náusea”: “Uma flor ainda desbotada / ilude a polícia, rompe o asfalto. [...] É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.” Em “Tempo de Ipê” (in: *Amar se Aprende Amando*, 1985), faz, inicialmente, um jogo de palavras entre “ipê”, árvore símbolo do Brasil, e “I.P.M.”, “Inquérito Policial Militar”:

Não quero saber de IPM, quero saber de IP.

O M que se acrescentar não será militar,

será de Maravilha [...]

Não me façam voltar ao chão, [...]

Este é tempo de ipê. Tempo de glória.

O paralelismo da construção sintática no primeiro verso só é quebrado pelo “não” inicial. Há uma desconstrução do IPM na clara separação do IP (agora, foneticamente, “ipê”) ao qual, programaticamente, nega-se claramente o militar: “não será militar”), propondo como alternativa o M de “maravilha”. O signo adquire um significado de valor: não ao militar, ao IPM, ao Brasil horrível, inquisitório da violência e um sim ao ipê, à maravilha, ao Brasil não só de belezas naturais, como também da liberdade. Ainda que busque o refúgio, o escapismo da dura realidade através da poesia, os versos não perdem o caráter de denúncia. O “ipê” deixa entrever (cuidadosamente) um raio de esperança em direção à amplidão, à abertura, em oposição à entropia dos tempos ditatoriais.

Vinícius já pregava no “Samba da Benção” o credo de que “é melhor ser alegre que ser triste”. Contudo, repetidas vezes, confirmou a dificuldade de colocar em prática esta arte, especialmente quando diz que a tristeza é fundamental para o processo criativo: “Mas pra fazer um samba com beleza / É preciso um bocado de tristeza / Se não, não se faz um samba não”. Em “A felicidade”, em parceria com Tom Jobim, chega à triste constatação de que “tristeza não tem fim, felicidade sim”. Este aforismo, de universal verdade, é concretizado nos exemplos do pobre e do carnaval: “A felicidade do pobre parece / A grande ilusão do carnaval / A gente trabalha o ano inteiro / Por um momento de sonho / Pra fazer a fantasia / De rei, ou de pirata, ou jardineira / E tudo se acabar na quarta-feira”. A idéia de que a felicidade não é duradoura, mas limitada a poucos momentos, estende-se do plano social ao amoroso, onde o efêmero de “uma gota de orvalho numa pétala de flor” lembra não só o *carpe diem*, como também o caráter transitório da beleza e da juventude.

Na “Marcha da Quarta-Feira de Cinzas”, com música de Carlos Lyra, o sentimento de alegria e de tristeza, da nostálgica sensação de passado feliz frente ao presente triste, se confundem, e o coletivo extrapola o individual. Imagens perfeitamente compreensíveis no cenário do golpe militar de primeiro de abril - transferido por “razões folclóricas” para o 31 de março (Silva, 1989, p. 15) -: “Acabou nosso carnaval / Ninguém ouve cantar canções / Ninguém passa mais brincando feliz / E nos corações / Saudades e cinzas foi o que restou [...]”. Um quadro macabro que hiperboliza a tristeza do fim do carnaval, de caráter temporário, pois no ano seguinte, tem mais. A ditadura, no entanto, ninguém sabe quanto tempo vai durar, portanto a esperança é de que, pelo menos, acabe enquanto o poeta ainda esteja vivo: “Quem me dera viver pra ver / E brincar outros carnavais / Que marchas tão lindas / E o povo cantando seu canto de paz”.

A possibilidade de alegria coletiva, onde a gente se vê, se beija e se abraça, “e sai caminhando, dançando e cantando cantigas de amor” não esconde o problema da solidão do indivíduo na cidade grande. *José* (1941-1942) contém o famoso “E agora, José”, título dado pelo escritor português José Cardoso Pires a uma série de ensaios por ele organizado três anos depois da Revolução dos Cravos. “E agora, José? / A festa acabou”. As crianças, porém, têm direito à festas. Outro direito, freqüentemente, espezinhado pelos adultos, simplesmente ignorado por políticas econômicas mundiais.

As crianças mereceram de Vinícius uma homenagem especial com *A Arca de Noé*, transformado em exitoso musical. A fábula, celebrando a natureza, a alegria de viver (sem esquecer a seriedade da morte), cheia de uma retórica de humor e amor, transporta uma moral sócio-crítica:

Os maiores vêm à frente  
 Trazendo a cabeça erguida  
 E os fracos, humildemente  
 Vêm atrás, como na vida. (1991: 10)

### 3.4. Comunicação rápida através do plano sintático-visual

#### 3.4.1. “O roofs of Chelsea”

Exemplos da utilização de elementos visuais na construção do “poema-objeto: produto útil” com material semântico passível de interpretação encontram-se em duas passagens da “Última Elegia” (in: *Antologia Poética*, 1954: 65-69): “O roofs of Chelsea” (‘oh telhados de Chelsea’) e em “water pipes” (‘canos de água’).

As letras de “O roofs of Chelsea” seguem-se umas às outras de tal forma a reproduzir visualmente telhados, telhados de Chelsea. O significado da imagem só se cristaliza se o leitor, primeiro, sabe inglês, e segundo, se tem tempo suficiente para, atenciosamente, ir decifrando as linhas geométricas, que sobem e descem. Parece ser intenção do poeta reproduzir, também, o processo de procura. Há um convite à participação ativa na busca da amada, em uma lúdica transcrição fonética em do “where are you” (‘onde está você’) em português: “uer ar iú”.

O caminho à amada é construído com um telhado estilizado onde as letras de “water pipes” reproduzem os canos de água subindo verticalmente ao longo da parede. Horizontalmente, à esquerda e à direita, distinguem-se três perguntas: “Am I a Spider?” (‘sou uma aranha?’); “Am I a Mirror?” (‘sou um espelho?’); “Am I an X Ray?” (‘sou um raio X?’). Três possibilidades que proporcionariam chegar à amada, comunicar-se com ela, ou vê-la através das paredes. O poeta conclui que, na realidade ele é ‘os três mosqueteiros’ (“No, I’m the Three Musketeers”) ‘entubado em um Romeu’ (“rolled in a Romeo”), isto é, um apaixonado decidido a lutar por seu amor. A “amiga” inacessível das cantigas de gesta transforma-se na “Darling, darkling” (‘querida, escurinha’) dos sonetos shakespearianos. A antropofagia oswaldiana permite a associação da misteriosa “Dark Lady”, a quem o poeta de Stratford-on-Avon dedicou seus sonetos à tão brasileira escurinha. Uma associação intensificada no verso ‘dá-me teus olhos castanhos ou, mais literalmente, de castanhas (“give me thy eyes of brown”).

O amor não toma o trágico final de Romeu e Julieta, pois, nada está perdido,

e o amante deixa a promessa de voltar novamente, na semana seguinte (“Nothing is lost, I’ll come again next week, I promise thee”), além de prometer amá-la “até que a morte nos separe”. Aqui torna-se quase compulsória a evocação do “Soneto da Fidelidade” (in: *Poemas, Sonetos e Baladas*, 1939) que reza que o amor “Que não seja imortal, posto que é chama / Mas que seja infinito enquanto dure”.

O lúdico manifesta-se não só no livre uso do inglês (aqui em um jogo intertextualizante com Shakespeare, já que Chelsea encontra-se na Inglaterra), do português (talvez porque certas expressões eróticas e de carinho saiam mais espontaneamente na língua materna), e até do latim (uma dose de erudição pode impressionar positivamente). A visualização arquitetônica que descreve os telhados e o caminho até a amada somada ao conteúdo dos versos desvela a liberdade não só do amor, mas da construção lírica. Irreverente às convenções, conta-se com o fator surpresa nas inovações, que no contraste quase paródico contribuem a intensificar o humor, assim como a criar aquela atmosfera despreocupada e alegre dos seres que amam e são amados – o que não necessariamente se aplica ao suado, desesperante trabalho poético.

Cabe, ainda, destacar alguns exemplos de combinações inusitadas deste “mix” de Vinícius. “Immortal landscape” (‘paisagem imortal’), onde o inglês *immortal* é substituído pelo vocábulo português correspondente. Posto que o amante compara seus passos com os de um gato em “meus passos são gatos”, evidencia-se na metáfora a idéia do amante proibido, que toma cuidados especiais para não ser descoberto. Surge o neologismo “miaugente” como um determinante direto do caráter da aventura felina nos telhados.

Quebrando a seriedade e a solenidade do inglês de “thou” (“dost thou remember”; “art thou in love” e “thy” surge, repentinamente, a pergunta “dost thou / Believe in pregnancy, kindly tell me?” (‘acreditas em gravidez, gentilmente, diga-me?’). Uma elegante forma de mostrar a relatividade da embriaguez de certas paixões. Na era das medidas anticonceptivas ampliavam-se as possibilidades de liberdade nos jogos eróticos. Também a linguagem de sedução tem seus limites e sua retórica particular. A questão da mulher como objeto-sexual, no caso, atenua-se, uma vez que a cumplicidade tanto do lado da “garota” como do poeta mosqueteiro-Romeu-gato parece ser total. Ressalve-se que, pragmaticamente, só a voz masculina se faz ouvir.

A efemeridade do amor estende-se à efemeridade da beleza, um conhecido topos em Shakespeare, em especial no seu Sonett XV: “Then the conceit of this inconstant stay / Sets you most rich in your youth before my sight, / Where wasteful Time debateth with Decay, / To change your day of youth to sullied night”. Vinícius, em “Receita de mulher” (in: *Antologia Poética*, 1954: 65-69) louva o ingrediente da

beleza na famosa frase, utilizada nos anos setenta como propaganda para meias de nylon: “As muito feias que me perdoem / Mas beleza é fundamental”. O atenuante “muito feias” permite entrever a relatividade de tais categorizações. Seria, porém, injusto afirmar que Vinícius só valoriza o exterior. No “Samba da Benção” demonstrou o contrário: “Se não é como amar uma mulher só linda / E daí? Uma mulher tem que ter / Qualquer coisa além da beleza [...]”.

Na medida em que, no poema de Vinícius, componentes arquitetônicos londinenses dificultam o acesso direto à amada, Drummond descreve o obstáculo como uma pedra no meio do caminho. Nos dois casos, pode-se interpretar o processo como o processo de criação literária que em Vinícius toma proporções eróticas: para o poeta a palavra é como a mulher amada, desejada, mas, nem sempre fácil de seduzir. A este jogo libidinoso, para o qual Vinícius parece ter nascido, opõe-se o suor da longa caminhada e a dureza da construção do poema-artefato em Drummond. Isto não significa que para Vinícius escrever poemas seja um dom dos deuses, nem que em Drummond o erotismo não exista.

### 3.4.2. As pedras do caminho

A interpretação mais conhecida de “Meio do Caminho”, presente em inúmeras postilas de preparação de vestibular (infelizmente sem indicações autorais), é a da comparação dos versos a golpes de martelo. Assim, o acento (ou martelada) no primeiro verso recai sobre “pedra”, formada de uma plosiva e duas vogais abertas, que, por sua vez, é cercada de labiais e nasais, assim como de vogais fechadas. O golpe de martelo recai sobre a pedra. A inesperada dureza do obstáculo provoca uma reação contrária com um movimento mais rápido no segundo verso. O terceiro verso, mais curto, traduz um movimento mais concentrado em direção ao obstáculo, que resulta em um verso, repetição do primeiro. Na segunda estrofe o poeta, em sua modéstia, confessa que este acontecimento marcou tanto a sua vida, e gravou-se tão fortemente em sua memória que jamais o esquecerá. Tornou-se uma obsessão. O crescendo da primeira estrofe contrasta com o decrescendo da segunda. Os últimos três versos da segunda estrofe são um eco da primeira estrofe, sugerindo a lembrança e a obsessiva presença do difícil ato de escrever: a palavra em estado bruto necessita todo o esforço para ser polida.

Uma outra interpretação do obstáculo no trabalho do poeta é de fundo político. Em “Aporia” (in: *A Rosa do Povo* 1943-1945), por exemplo, o trabalho do poeta é comparado aos esforços de um inseto que, calmo e tranqüilo, tenta revolver a terra.

Encontra raízes e pedras, vê-se perdido no labirinto de uma “terra bloqueada”, uma associação à ditadura getuliana. No entanto, o resultado da oposição contra os próprios esforços é uma valiosa, maravilhosa orquídea. O aspecto formal merece algumas considerações. Segue-se a tradição petrarquista do soneto com dois quartetos e dois tercetos. As rimas não são perfeitas, mas assonâncias repetem-se com certa regularidade (a-a, a-e, e-a, a-e; a-o, oi-i, é-io; i-o, é-io; a-a; i-a; ia-a, a-e), mas ao invés dos esperados decassílabos ou dodecassílabos, encontram-se pentassílabos. O poema-artefato se concretiza.

#### 4. Morte e vida, ruptura de gêneros e a eternidade da palavra

Com “Viagem na Família” (in: *José*, 1941-1942), Drummond dera início a um ciclo, que paralelamente à inquietude social, cada vez mais tomará dimensões obscuras: o da inquietude da busca do passado através do sonho, o que permite associações com Manuel Bandeira, cujo tratamento das lembranças dos avós, pais e parentes mortos ocorre através do mito do sonho e da morte, aspecto também presente em Vinícius com a “Poética do Ausente” e o tema de Orfeu (1956). Tanto Vinícius como Drummond eram grandes amigos de Mário de Andrade, morto no dia 25 de fevereiro de 1945. Ambos dedicam poemas a Mário, onde a expressão do sofrimento da perda recebe diferentes tratamentos líricos. Vinícius escreveu “A Manhã do Morto” (in: *Poemas, Sonetos e Baladas*, 1946) e Drummond, “Mário de Andrade desce aos infernos” (in: *Gedichte*, 1982, p. 148-157).

Mircea Eliade em *Mito e Realidade* (1972) destaca o parentesco entre a mitologia grega, nos hebreus e nos cristãos:

Na mitologia grega, Sono e Morte, Hipnos e Tanatos, são dois irmãos gêmeos. Lembremos que também para os hebreus, ao menos a partir dos tempos pós-exílicos, a morte era comparável ao sono. [...] Os cristãos aceitaram e elaboraram a homologia morte-sono: *in pace bene dormit, dormit in somno pacis, in pace somni, in pace Domini dormias*, figuram entre as fórmulas mais populares na epigrafia funerária (p. 112-113).

Nos poemas de Vinícius e Drummond, entrelaçam-se as idéias de sono e de morte, vividas pelos poetas, perplexos diante da perda do amigo. O âmbito terapêutico da literatura choca com as limitações do ser humano diante do irreversível, do irremediavelmente triste.



#### 4.1. “A manhã do Morto”

Vinícius rompe, uma vez mais, barreiras, ao unir o gênero lírico ao jornalístico. Procura, através de outras transgressões à construção poética, superar a linha de separação entre a vida e a morte. O poema pode ser analisado, o mistério permanece hermeticamente fechado. O título surpreende, pois, embora Mário tenha falecido pela manhã, o poema vai desde a noite ou madrugada do pesadelo até o enterro às cinco da tarde. Uma leitura fonética, no entanto, resulta em “Amanhã do Morto” que, na verdade, é a mensagem lírica: o poeta não morre, vive, através da palavra, no futuro, na eternidade (“Vivo na imortalidade”). Tal pensamento é resumido no final, na estrofe 16, onde se sublinha que só a carne é enterrada e desaparece: “Mas sofri na minha carne / O grande enterro da carne / Do poeta Mário de Andrade”. A idéia da encarnação, mencionada no começo, é retomada literalmente neste verso.

O resumo do acontecimento é dado em ordem cronológica: o pesadelo premonitório de um avião, no qual se encontram amigos, em perigo de acidente; a mulher do poeta o acorda com a notícia telefônica; o poeta morto se incorpora ao poeta vivo; o dia segue seu curso invadido pela presença de Mário até o horário de seu enterro às cinco da tarde.

À direita do poema, aparece, de forma não convencional, a notícia jornalística. As “manchetes” destacam-se dos textos complementares, em maiúsculas: NOITE DE ANGÚSTIA; FOI UM DESASTRE MEDONHO. O contraste entre vida e arte prepara o caminho para o climax de terror, maior no mundo real que no mundo dos sonhos. Os três pontos no começo e no fim visualiza o caráter do sofrimento sem fim, pois com a publicação da tragédia não se dá fim à tristeza, não se tem uma resposta para o porquê do sofrer humano.

Os dois tipos discursivos se opõem: a notícia, em estilo telegráfico, traz do lado esquerdo a data da morte, seguidos do destaque tipográfico dos personagens (no sonho), em distante terceira pessoa do singular (“O poeta...”; “A mulher do poeta”, etc.), e nesta introdução, o leitor está diante de fatos supostamente objetivos, ao visível, palpável; o poema, na primeira pessoa do singular, destaca o emocional, a dor, as lembranças, o “se gostar”, o “se conhecer”, o “se amar”, o consolo da eternidade, enfim, o subjetivo, o abstrato, tudo aquilo que os olhos não podem ver.

No pesadelo, fragmentos de notícia e de poema se confundem. O eu-lírico surge, ao princípio, indiretamente (“NOITE DE ANGÚSTIA: que sonho / Que debater-se, que treva”) para, então, revelar-se através dos “amigos meus”.

Em 17 estrofes de quatro até cinco versos, não há o uso sistemático da rima. Na última estrofe, por exemplo, aparecem “vontade”, “cidade”, e “realidade” em distâncias irregulares, aproximando-se de rimas internas. Na estrofe sétima, de heptassílabos, cada um dos versos termina em “ele”, indicando a eterna volta do outro. Enquanto as estrofes sexta e sétima apresentam cinco pentassílabos em rimas cruzadas, cada uma das outras apresenta um modelo próprio de rimas, assonâncias ou versos brancos. O domínio do ritmo visualiza-se claramente na estrofe nove na tentativa de imitar a intensificação (pleonasticamente enfática) da palavra, como ocorre na linguagem oral, através do destaque de cada uma de suas sílabas: “Depois me fala: Vinícius / Que ma-ra-vi-lha é viver”. A “fermata” sublinha o significado que, dentro do contexto, não pode ser mais que profundos soluços frente à irreversibilidade da morte.

A linguagem, prática programática do modernismo, revela o uso preferencial – não exclusivo – do “português brasileiro” em detrimento do lusitano. A comunicação supera a gramaticalidade: próclise em lugar de ênclise (“me acordam”; “me olhando”). O ritmo, porém, pediu “chamo-o” e não o popular “chamo ele”. Há também liberdade quanto aos sinais de pontuação, que, em determinados momentos acentua a pausa, o ritmo, como o ponto e vírgula (ao invés da comumente usada vírgula antes da adversativa: “Ouço-o; mas na realidade [...]”).

Na terceira estrofe, há um certo humor na humilde constatação de que o “grande” Mário não cabe no seu corpo: “Ergo-me com dificuldade / Sentindo a presença dele / Do morto Mário de Andrade / Que muito maior que eu / Mal cabe na minha pele”. A presença do morto é tão forte que ao olhar-se no espelho, o que o poeta vê, é a figura de Mário: “Olho o espelho: não sou eu / É o morto Mário de Andrade / Me olhando daquele espelho”. Até o café que o poeta bebe é “Café, de Mário de Andrade”. O processo de indagação do sentido da vida e da morte não termina com o enterro. O ritual, no entanto, adquire dimensões libertadoras, posto que o peso da morte da carne dá lugar à leveza do espírito, que não morre. O além do poeta é de um sincretismo, onde a teologia cristã só ocupa uma parte.

#### 4.2. “Mário de Andrade desce aos infernos”

O poema “Mário de Andrade desce aos infernos”, de Drummond, registra o fato da morte em estilo telegráfico, cortante, visualizado pelos *enjambements*, os quais refletem o repentino do acontecimento, o frágil da vida, o inconcebível na morte. A subversão do significado do tempo manifesta-se no “Súbito a barba deixou de

crescer”. Em um esforço de manter a consciência do lugar, já que o conceito temporal encontra-se ameaçado, o poeta registra o endereço de Mário, que tem sua história, que já não é a mesma: “Aqui tudo se acumulou, / esta é a Rua Lopes Chaves, 546, / outrora 108”.

Constatando-se o não-monopólio de Vinícius, há uma clara evocação a Orfeu, que consegue, através de sua música e de sua poesia, hipnotizar as divindades infernais e chegar à sua amada Eurídice. A construção do poema evoca, simultaneamente, uma sinfonia em quatro movimentos: o segundo e o quarto são mais lentos, mais carregados de sentimento (daí os longos, pesados versos), e o quarto, mais longo; o terceiro é um scherzo, em um ritmo mais rápido, mais vivo, ritmico – uma homenagem especial à alegria e ao entusiasmo de Mário.

No primeiro movimento / estrofe o tema da dor do eu-lírico é introduzido, utilizando o topos da modéstia, retórica perfeitamente compreensível no caso. Contrapondo-se à “impureza do minuto” coloca-se o “daqui a vinte anos farei teu poema”: duas grandezas igualmente imensuráveis. O caráter consolador da criação literária é destacado: “É preciso tirar da boca urgente / o canto rápido”. O sofrimento alucinante manifesta-se, ainda, pela “voz rouca”, pela “viola desatinada”, pela impossibilidade de, juntos, fazerem música. O esforço de estabelecer contato com o morto não ocorre através da encarnação como em “A Manhã do Morto”, mas sim através da imagem do ser sofredor que se lança ao chão, linha demarcatória entre o mundo real e o invisível, o mundo órfico. A ligação entre os dois mundos ocorre através da mágica da lírica, na união de música e de poesia. Assim, através de lúdicas associações e improvisações, um motivo introduzido em um movimento / estrofe é retomado no seguinte. “Chão” aparece no final da primeira estrofe para aparecer no começo da segunda; “palavra” termina a segunda, surgindo na terceira em forma de “rosa do povo”.

Repetições respondem a necessidades rítmicas, acentuando ao mesmo tempo, o significado. O final da primeira estrofe com “no chão, no chão” dá o tom patético da seguinte através do “mas preciso, preciso, preciso”. Catárticas imagens de tragédias gregas são evocadas. A constatação dos efeitos aniquilantes da morte sobre o corpo do amigo vai, paulatinamente, convencendo o poeta de uma nova realidade, para a qual não há outra alternativa senão a da aceitação: “é um outro amigo. São outros dentes, é um outro sorriso”. Cresce a distância entre o vivo e o morto. No entanto, nem toda esperança está perdida e a “rosa do povo”, no final da terceira estrofe, que se “despetala” na quarta, virá a “abrir-se” na sexta.

O mito da morte remete para o mito da volta às origens, ao “pranto infantil

no berço”. O perpétuo móbil da vida e da morte, onde música e poesia, mito e realidade, inseparáveis, magicamente asseguram a eternidade da criação literária. Este aspecto, que fecha o poema de Vinícius, é também aqui evocado claramente: “e ficam tuas palavras / (superamos a morte e a palma triunfa)”. Palavras que em Mário adquirem dimensões dicotômicas. Por um lado, “tuas palavras carbúnculo”, uma metáfora que no modernismo ganha valor de rebelião contra os puristas, sendo desagradáveis, nojentas, purulentas. Por outro lado, aparentemente um paradoxo, “carinhosos diamantes”. Diamantes, um dos termos chaves do preciosismo parnasiano, é outorgado a Mário, pela beleza, elevado valor e eternidade de sua obra.

Em linhas gerais, pode-se falar do caráter mais experimentador de Vinícius, que mesmo no tratamento de um tema de tanto sofrimento, faz incursões concretistas, rompendo gêneros. Ao unir música e poesia, Drummond resgata o antigo conceito de lírica, onde a lira acompanha o poeta, que escreve poemas para serem cantados ao público. O mito órfico, aplicado por ambos ao músico-poeta Mário, recebe tratamentos distintos. Vinícius destaca o aspecto da encarnação, que em Drummond aparece na “impureza do minuto”. O ciclo de reencarnações deverão, finalmente, levar à purificação definitiva. Ambos ressaltam características de Mário: o tamanho (em Vinícius), o sorriso largo (Drummond), e sobretudo a alegria, um enigma enorme diante do adeus à vida. Resta a eternidade da criação literária, que faz com que o poeta viva para sempre.

## 5. Comentários finais

Segundo perspectivas históricas, Drummond pode ser considerado modernista, pois fez parte do movimento em Belo Horizonte. Vinícius era ainda criança na época e sua primeira fase mostra influências espiritualistas, católicas. Embora ambos não apareçam em antologias de poesia concretistas, sim realizaram algumas incursões na área. Ambos romperam fronteiras, no sentido modernista do termo. Vinícius, mais arrojado e mais cosmopolita, procurou experimentar ao máximo o binômio vida-arte. Relevando possíveis gradações, Vinícius é o poeta que a gente gosta de ouvir; Drummond, o poeta que a gente gosta de ler. Os dois fazem parte de um patrimônio cultural brasileiro muito querido. O que parece tão óbvio para alguns já deixou de ser para outros: alguns jovens não conhecem nem os nomes, nem a obra. Como explicá-lo?

Certo é que o artista / escritor que quer popularizar sua obra tem de viajar, dar concertos, entrevistas, ser instrumento de propaganda, atividades dificilmente conciliáveis com o funcionalismo público. Em um país onde o analfabetismo ainda é

uma triste realidade e onde a compra de um livro é um luxo desmesurado, é fácil compreender por quê a literatura oral – particularmente através da música – se constituiu em uma das poucas esperanças.

Drummond, um mês antes de sua morte, diz em uma entrevista ao *Jornal do Brasil* que sente muito que o consumo de livros no Brasil seja tão baixo, mas lembra que o verdadeiro problema está na pobreza, na deficiência nos campos da educação e da saúde. Antes que um escritor se queixe de não ser lido como autores europeus e americanos, deve sentir pertencer a um país onde existe tanta miséria e tanta injustiça social.

Afinal, a criação literária nunca deixará de ser eterna. Drummond, dentro do seu humor cáustico e amargo, parece ter antevisto esta realidade no seu “Legado”, pleno de auto-ironia:

Que lembrança darei ao país que me deu  
tudo que lembro e sei, tudo quanto senti? [...]  
De tudo quanto foi meu passo caprichoso  
na vida, restará, pois [...],  
uma pedra que havia no meio do caminho.

Vinícius saberia, quem sabe, passar uma tarde em Itapoã, mandar tudo pra tonga da mironga do cabuletê, ou esquecer tudo numa boemia sem razão de ser, na rotina dos bares com uma cachaça de rolha ou um copo de whisky. Vinícius, “Onde anda você?” Baden Powell, em estreita união com o seu Saravá diria em uma sala de concertos, em Paris: “Vinícius, eu sei que você está aqui”. Quem sabe, está fazendo falta cantar “Se todos fossem iguais a você(s)!”

## Referências

Obras de Carlos Drummond de Andrade em ordem cronológica de publicação

*Alguma poesia*. Belo Horizonte : Pindorama, 1930.

*Brejo das almas*. Belo Horizonte : Os amigos do livro, 1934.

*Sentimento do mundo*. Rio de Janeiro : Irmãos Pongetti, 1940.

*José*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1942.

*A rosa do povo*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1945.

- Poesia até agora*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1948.
- Claro enigma*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1951.
- Fazendeiro do ar*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1953.
- Viola de bolso novamente encordada*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1955.
- A vida passada a limpo* (in: *Poemas*). Rio de Janeiro : José Olympio, 1959.
- Lições de coisas*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1962.
- Boitempo e a falta que ama*. Rio de Janeiro : Sabiá, 1968.
- Reunião – 10 livros de poesia*. Rio de Janeiro : José Olympio / INL, 1973.
- Versiprosa II* (in: *Poesia completa e prosa*, 3.ed. Rio de Janeiro : Aguilar, 1973).
- Menino antigo – Boitempo II* (in: José e outros. Rio de Janeiro : Record, 1977).
- A visita*. São Paulo. Edição José Mindlin, 1977.
- O marginal Clorindo Gato*. Rio de Janeiro : Avenir, 1978.
- Esquecer para lembrar – Boitempo III*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1979.
- A paixão medida*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1980.
- Corpo*. Rio de Janeiro : Record, 1984.
- Amar se aprende amando*. Rio de Janeiro : Record, 1985.
- O amor natural*. Rio de Janeiro : Record, 1988.

#### Obras de Vinícius de Moraes em ordem cronológica de publicação

- O caminho para a distância*. Rio de Janeiro : Schmidt Editora, 1933.
- Forma e exegese*. Rio de Janeiro : Pongetti, 1935.
- Ariana, a mulher*. Rio de Janeiro : Pongetti, 1936.
- Novos Poemas*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1938.
- Cinco elegias*. Rio de Janeiro : Pongetti, 1943.
- Poemas, sonetos e baladas*. São Paulo : Gaveta, 1946.
- Pátria minha*. Barcelona : O Livro Inconsútil, 1949.
- Antologia poética*. Rio de Janeiro : A Noite, 1954.
- Orfeu da Conceição*. Rio de Janeiro : São José, 1956.
- Livro de sonetos*. Rio de Janeiro : Livros de Portugal, 1957.

- Novos Poemas II*. Rio de Janeiro : São José, 1960.
- Para viver um grande amor* (crônicas e poemas). Rio de Janeiro : Editora do Autor, 1962.
- Cordélia e o peregrino*. Rio de Janeiro : Serviço de Documentação do MEC, 1965.
- Poesia completa & prosa*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1986.
- A arca de Noé*. São Paulo : Companhia de Letras, 1991.
- Livro de Letras*. São Paulo : Companhia de Letras, 1991.
- Saravá*. Gedichte und Lieder. (trad. al. Kay-Michel Schreiner). München / Zürich : Piper, 1982.

#### Bibliografia secundária

- BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo : Cultrix, 1986.
- CÂNDIDO, Antonio. “Inquietudes na obra de Drummond”. In: *Vários escritos*. 2.ed., São Paulo : Livraria Duas Cidades, 1977. p. 93-122.
- \_\_\_\_\_, “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade: estudo de teoria e história e literatura*. 7.ed., São Paulo : Companhia Editora Nacional, 1985. p. 109-138.
- CARNEIRO, Geraldo. Vinícius de Moraes. São Paulo : Brasilienses, sem data.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade* (trad. Pola Civelli). São Paulo : Perspectiva, 1972.
- GOMRINGER, Eugen. *Konkrete Poesie*. Stuttgart : Reclam, 1960.
- HOUAISS, Antonio. “Introdução”. In: ANDRADE, Carlos Drummond. *Reunião – 10 livros de poesia*. Rio de Janeiro : José Olympio / INL, 1973. p. I-XXXVI.
- IVO, Lêdo. “Epitáfio do Modernismo”. In: LOANDA, Fernando Ferreira de. *Antologia da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro : Orfeu, 1967. p. 11-16.
- LOANDA, Fernando Ferreira de. *Antologia da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro : Orfeu, 1967.
- MEYER-CLASON, Curt. “Nachwort”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Gedichte*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1982. p. 385-408.
- MILLIET, Sérgio. *Panorama da moderna poesia brasileira*. Ministério da Educação e Cultura – Serviço de Documentação, 1952.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *Figuras e problemas da literatura brasileira contemporânea*. São Paulo : Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “A Geração de 1945”. In: LOANDA, Fernando Ferreira de. *Antologia da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro : Orfeu, 1967. p. 17-23.
- SCHREINER, Kay-Michael. “Vorwort”. In: MORAES, Vinícius. *Saravá*. München / Zürich:

UNILETRAS 24, DEZEMBRO 2002

Piper, 1982.

SILVA, Deonísio. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo : Estação Liberdade, 1989.

SHAKESPEARE, William. *The Complete Works of William Shakespeare*. CRAIG, W. J. (editor) / London : Henry Pordes, 1990.