

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

**CRISTINA THUYLYA PATRIOTA VALENÇA PÓVOA**

**LIRISMO SOCIAL: A ESTÉTICA DO VAZIO EM VINICIUS DE MORAES**

Belo Horizonte

2025

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

**CRISTINA THUYLYA PATRIOTA VALENÇA PÓVOA**

**LIRISMO SOCIAL: A ESTÉTICA DO VAZIO EM VINICIUS DE MORAES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques

Belo Horizonte

2025

M827.Yp-I Póvoa, Cristina Thuylya Patriota Valença.  
Lirismo social [manuscrito] : a estética do vazio em Vinicius de Moraes / Cristina Thuylya Patriota Valença Póvoa. – 2025.

1 recurso online (202 f.) : pdf.

Orientador: Reinaldo Martiniano Marques.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 188-102.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Moraes, Vinicius de, 1913-1980 – Crítica e interpretação – Teses.  
2. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 3. Silêncio na literatura – Teses. 4. Literatura e sociedade – Teses. 5. Melancolia na literatura – Teses. 6. Estética – Teses. I. Marques, Reinaldo Martiniano. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.13



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

#### FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *LIRISMO SOCIAL: A ESTÉTICA DO VAZIO EM VINICIUS DE MORAES*, de autoria da Doutoranda CRISTINA THUYLYA PATRIOTA VALENÇA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques - POSLIT/FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen - POSLIT/FALE/UFMG

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said - POSLIT/FALE/UFMG

Prof. Dr. Otávio Gomes Cabral Filho - UFAL

Prof. Dr. Roniere Silva Menezes - CEFET/MG

Belo Horizonte, 29 de agosto de 2025.



Documento assinado eletronicamente por Reinaldo Martiniano Marques, Professor do Magistério Superior, em 01/09/2025, às 10:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Elcio Loureiro Cornelsen, Professor do Magistério Superior, em 01/09/2025, às 10:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Roniere Silva Menezes, Usuário Externo, em 01/09/2025, às 11:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Otavio Gomes Cabral Filho, Usuário Externo, em 01/09/2025, às 17:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Roberto Alexandre do Carmo Said, Professor do Magistério Superior, em 02/09/2025, às 18:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?scao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?scao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador 4447245 e o código CRC F19A6D5F.

À vó Lia (*in memoriam*): ontem, hoje e até o meu fim.

## AGRADECIMENTOS

Aos professores que me acompanharam durante toda essa jornada, em especial ao meu orientador prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques, que sempre foi guia, levantando provocações e instigando ruminâncias (que serão sempre revisitadas por toda minha carreira).

À profª. Drª. Gilda de Albuquerque Vilela Brandão: minha luz desde a orientação de mestrado, na Universidade Federal de Alagoas. Sem palavras suficientes para defini-la, resta-me parafrasear Charles Vidor (1945) e dizer “Nunca houve nem haverá mulher como Gilda Brandão”.

Ao meu marido (para a maioria, o reconhecido neurocientista prof. Dr. Raner Póvoa, para mim, o amor da vida e para a vida) fonte de atenção, de força, de compreensão, de apoio e de todo amor que alguém precisa para enfrentar quaisquer situações de alegrias ou apreensões (ao lado dele, não há tristezas).

À minha filha, Cecília, flor que desabrocha e se mostra cada vez mais forte sem perder a delicadeza, cada vez mais resistente sem perder a gentileza. Lugar de amor, calma e caos “adolescênico”.

À tia Nil (também mãe, também amiga, também conselheira e tantos outros “tambéns”...), que luta por mim, pelos meus, sonha comigo e me chama à realidade, por mais dura que seja essa realidade.

À minha sogra Beatriz Póvoa e à titia Ivone Póvoa, fontes de força, amor, acolhimento, união e mais força e mais força e mais força...

À prima Isabele Maria (para mim, para os outros a brilhante médica Isabele Patriota), que me acompanha não só nas comorbidades como também em todas as conquistas (e passeios em até 5 supermercados por dia – precisamos superar a meta!).

Ao meu psiquiatra Francisco Hélio, que me acompanha durante esses anos (medicando para eu não ficar doida e, se eu ficar doida, medicando para eu não perder o réu primário), imagem de paciência e serenidade.

A todos aqueles que passaram por minha jornada acadêmica, desde o início da graduação, amigos do peito, professores, colegas, funcionários das universidades em que passei e que me tornaram não só profissional e pesquisadora, mas também humana, através de suas histórias e exemplos de vida.

“Nós, mulheres, ficamos dois mil anos caladas e nós queremos ter o direito de falar.”

(Carmen Lúcia Antunes Rocha, Ministra do Supremo Tribunal Federal do Brasil, 2025)

## RESUMO

Este estudo examina o lirismo social de Vinicius de Moraes à luz da estética do vazio, que foi construída aqui através da reunião de categorias como silêncio, melancolia e arte, articulando lirismo e crítica social como forças complementares. No primeiro capítulo, destaca-se o silêncio como potência expressiva, uma linguagem não verbal que denuncia ausências estruturais, como o abandono das classes populares. No segundo capítulo, a melancolia surge como uma resposta sensível à perda e à desigualdade, permeando o sujeito poético com consciência crítica e dor partilhada. Já o terceiro capítulo aborda a arte como espaço de condensação do vazio, onde a morte, a ausência e o esvaziamento simbólico ganham forma estética. Ao longo da obra, autores como Schopenhauer, Bauman, Barthes, Blanchot e Eagleton fundamentam a análise, apontando o vazio não como falha, mas como motor da criação. O lirismo de Vinicius aparece, assim, como um gesto político e existencial que transforma sofrimento em linguagem, perda em memória e silêncio em resistência. A partir disso, o estudo sugere que o lirismo viniciano carrega uma densidade ética e estética rara, operando no interstício entre o individual e o coletivo, o íntimo e o social, o dito e o calado.

**Palavras-chave:** vazio; silêncio; melancolia; arte; resistência.

## ABSTRACT

This study examines the social lyricism of Vinicius de Moraes through the lenses of emptiness, silence, melancholy, and art, positioning of lyricism and social critique as complementary forces. The first chapter highlights silence as an expressive power, a non-verbal language that exposes structural absences such as the neglect of the working classes. In the second chapter, melancholy emerges as a sensitive response to loss and inequality, permeating the poetic subject with critical awareness and shared sorrow. The third chapter presents art as a space of condensed emptiness, where death, absence, and symbolic void find aesthetic form. Throughout the work, thinkers such as Schopenhauer, Bauman, Barthes, Blanchot, and Eagleton provide theoretical support, viewing emptiness not as failure but as a creative force. Vinicius's poetry thus becomes a political and existential gesture that transforms suffering into language, loss into memory, and silence into resistance. As such, the study suggests that Vinicius's lyricism carries a rare ethical and aesthetic density, operating in the interstice between the individual and the collective, the intimate and the social, the spoken and the unsaid.

**Key-words:** emptiness; silence; melancholy; art; resistance.

## RESUMEN

Este estudio examina el lirismo social de Vinicius de Moraes a través de los prismas del vacío, el silencio, la melancolía y el arte, situando del lirismo y la crítica social como fuerzas complementarias. El primer capítulo destaca el silencio como potencia expresiva, un lenguaje no verbal que revela ausencias estructurales, como la negligencia hacia las clases trabajadoras. En el segundo capítulo, la melancolía aparece como una respuesta sensible a la pérdida y la desigualdad, impregnando al sujeto poético con una conciencia crítica y un dolor compartido. El tercer capítulo presenta el arte como un espacio de vacío condensado, donde la muerte, la ausencia y el vacío simbólico adquieren forma estética. A lo largo del trabajo, pensadores como Schopenhauer, Bauman, Barthes, Blanchot y Eagleton aportan sustento teórico, comprendiendo el vacío no como fracaso, sino como fuerza creativa. El lirismo de Vinicius se convierte así en un gesto político y existencial que transforma el sufrimiento en lenguaje, la pérdida en memoria y el silencio en resistencia. De este modo, el estudio sugiere que el lirismo de Vinicius posee una rara densidad ética y estética, operando en el intersticio entre lo individual y lo colectivo, lo íntimo y lo social, lo dicho y lo no dicho.

**Palavras clave:** vacío; silencio; melancolia; arte; resistencia.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. O VAZIO E O SILÊNCIO.....	22
1.1 Amarras sociais femininas .....	38
1.2- A política do silêncio .....	52
1.2.1- Palavras encobertas do proletário .....	54
1.2.2- Mordaças da poesia .....	60
1.2.3- Um “cálice” (ou cale-se) político-social.....	71
2- O VAZIO E A MELANCOLIA.....	78
2.1- Uma pátria que é filha.....	82
2.2- Um peso invisível: a melancolia social.....	96
2.3 Afetos e ausências .....	115
3 – O VAZIO E A ARTE.....	130
3.1 – O lirismo endereçado .....	136
3.2- (Des)Ordens sociais .....	154
3.3- As despedidas .....	168
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	184
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	191

## INTRODUÇÃO

Vinicius de Moraes (1913-1980) é um dos grandes nomes do Modernismo brasileiro, se fazendo presente em um diverso leque de estruturas escritas, como teatro, música, crítica de cinema, crônicas e poesia. No âmbito pessoal, o autor sempre esteve presente na minha trajetória, desde as músicas de ninar na infância à paixão pela poesia na adolescência. Academicamente, a oportunidade de trabalhar com os textos vinicianos surgiu apenas no mestrado. Nesta etapa, não só a dissertação, intitulada “A poesia social de Vinicius de Moraes”, foi fruto da pesquisa, mas também a autoria, direção e produção do monólogo musicado “Eu, Você e Vinicius”, monólogo este que fala sobre vida, poesia e música do poeta, apresentando um “Vinicius humano” que chora e ri da vida, que tem amigos, que escreve e faz shows, que fica triste e sente a dor do outro, que ama e desama, que vive intensamente, que pressente quando será sua partida e que tem consciência da relevância de sua obra. Ante a esse mergulho na trajetória do artista, surgiu ainda a necessidade de mostrar esse “Vinicius humano” academicamente e, assim, foi tomando corpo a presente tese.

Mas, como seria essa vertente vinicianista vista academicamente? Para buscar tal resposta, recorri ao lirismo impresso nos textos do artista como um todo, não apenas na poesia, supondo que é esse recurso que dá o tom “humano” à obra, aproximando homem e sociedade, artista e história. Ainda é possível ir além, ao conhecer mais profundamente a obra de Vinicius de Moraes não é difícil o leitor se deparar com certas ausências, faltas, um sentimento do que poderia/deveria acontecer, mas que fica aquém das expectativas, dando margem a uma sensação que, aqui, propomos chamar de vazio. Para construir esse vazio, serão utilizados conceitos trazidos de diversas áreas, entre elas a filosofia, sociologia, psicanálise e, óbvio, a própria teoria literária. E vamos além, vamos buscar o lirismo viniciano – não é encontrado apenas nos poemas, mas também nas crônicas e nas letras de canções, demonstrando que não apenas o timbre lírico-amoroso anda lado a lado ao lírico-social, com um servindo de suporte ao outro para que a natureza humana se mostre na mais possível completude.

Sendo assim, nossa intenção fundamental foi analisar criticamente o lirismo social na obra poética, musical e cronística de Vinicius de Moraes, compreendendo como suas expressões artísticas articulam uma crítica sensível à desigualdade e à exclusão social, por meio de uma linguagem marcada pela melancolia, pela ausência e pelo vazio, em diálogo com as concepções filosóficas e literárias modernas sobre o tema.

Para isso, investigamos, por exemplo, de que maneira o conceito de vazio, conforme desenvolvido por Arthur Schopenhauer e Zygmunt Bauman, atravessa os textos líricos de

Vinicius, revelando a precariedade das condições humanas diante da marginalização social, do amor interrompido e da finitude; examinamos cuidadosamente como o lirismo social de Vinicius se manifesta em gêneros diversos sem perder sua densidade estética, tornando-se veículo de crítica (sutil ou escancarada) contundente, sobre a invisibilidade dos sujeitos sociais oprimidos; estabelecemos um diálogo crítico entre a concepção de vazio em Maurice Blanchot e Roland Barthes a partir dos recursos literários de silêncio, ausência e suspensão no texto viniciano, identificando como o não dito e o fragmentário sustentam uma poética da falta; relacionamos o sentimento de desamparo existencial presente nas figuras poéticas (lavadeiras, camponeses, amantes, meninos mortos ou esquecidos) à crítica social silenciosa e melancólica que permeia toda a produção do autor, percebendo tais vozes como figuras do abandono coletivo; e aprofundamos a compreensão do lirismo como forma de resistência. Esses sujeitos representados, também são vistos a partir de Giorgio Agamben, ao tratar da figura da vida nua (*homo sacer*), ajudando-nos a compreender como o sujeito é aquele que já foi excluído da proteção simbólica da pátria e da cidadania, habitando o limiar entre o viver e o ser deixado morrer. A poesia de Vinicius, nesse sentido, funciona como uma re-humanização do despossuído, uma devolução da linguagem àquele que foi reduzido ao silêncio biopolítico e permite-nos entender como Vinicius transforma a experiência do vazio – seja ele individual ou coletivo – em um gesto além da humanização, um gesto de memória.

Justificamos essas escolhas com base no lugar singular ocupado pela obra de Vinicius de Moraes na literatura brasileira, articulando lirismo e crítica social com intensa sensibilidade estética. Ao transitar entre a poesia, a crônica e a canção popular, Vinicius constrói um discurso que, embora marcado por expressões subjetivas do amor, da perda e da saudade, nunca se dissocia do mundo material, das injustiças do tempo, das figuras sociais esquecidas.

Lido à luz das teorias do vazio de Schopenhauer – para quem o sofrimento nasce da incessante frustração da vontade e do caráter trágico da existência –, o eu lírico viniciano assume um tom resignado, mas não apático, contemplando o mundo como perda e se dirigindo ao outro (a mulher amada, o povo humilde, o amigo morto) como quem compartilha a dor de existir. Já em Bauman, o vazio ganha contornos sociológicos e afetivos, apontando para a fragilidade dos vínculos na modernidade líquida. É nesse universo desfeito de certezas que a poesia de Vinicius encontra potência: ao nomear as ausências dos que não têm casa, amor, memória, pátria ou Deus, o poeta constrói um gesto de resistência ao apagamento simbólico dessas figuras.

Do ponto de vista da forma, os conceitos de Blanchot e Barthes sobre o vazio como presença da ausência, isto é, como aquilo que confere densidade e profundidade à linguagem,

revelam-se cruciais para a compreensão do estilo viniciano. O uso do silêncio, da interrupção e da evocação lírica de uma presença que se esvai (como na máscara mortuária de Graciliano, ou no canto das lavadeiras) transforma o lirismo num espaço de memória e denúncia. Terry Eagleton, por sua vez, reforça que a literatura moderna incorpora o vazio como reflexo da contradição entre forma e mundo, estética e história, exatamente a tensão que Vinicius opera com maestria.

A contribuição bastante necessária de Jean-Paul Sartre, por sua vez, ofereceu-nos um ponto de ancoragem fundamental ao refletir que a liberdade diante do vazio é, ao mesmo tempo, um fardo e uma potência. O lirismo de Vinicius é, assim, um exercício de liberdade lúcida: ele nomeia a dor, assume o absurdo e escolhe, mesmo diante da falta de garantias, continuar criando e lembrando.

Com Theodor Adorno, especialmente em sua crítica à cultura de massa e à estética da reconciliação, também temos iluminada a complexidade do projeto viniciano. Ao recusar a panfletagem e optar por uma forma lírica que carrega a dor sem dissolvê-la, Vinicius constrói uma poesia que critica sem apaziguar – uma poesia que, como queria Adorno, mantém viva a tensão entre arte e sofrimento.

Já Homi K. Bhabha, sua teoria do “entre-lugar” e da identidade em trânsito, permite pensar o “sem pátria” de Vinicius como uma posição crítica: não se trata apenas de perda, mas de deslocamento que gera pensamento. O sujeito lírico que observa o Brasil de longe, exilado ou estrangeiro em sua própria terra, reinscreve-se como intérprete das falhas do pertencimento nacional. A pátria de Vinicius é mestiça, parcial, fragmentária – como o próprio Brasil.

Assim, esta pesquisa parte da convicção de que a obra de Vinicius de Moraes oferece um dos exemplos mais complexos e comoventes do lirismo social no Brasil. Sua capacidade de poetizar o abandono, de revelar a beleza trágica da existência precária, de manter acesa uma memória lírica dos que sofrem e desaparecem, faz com que sua produção exija um olhar crítico que vá além do sentimentalismo superficial. Ela pede a escuta atenta do silêncio – e do vazio – como forma estética e política.

Se nosso leitor acreditar que há algum(uns) pensamento(s) divergentes entre o que acima elencamos, dê-nos a oportunidade de mostrar que não construímos um texto à moda dadaísta, mas ao contrário, o vazio que transpassa a obra viniciano é ao mesmo tempo ontológico, político, estético e afetivo, e torna-se, paradoxalmente, um espaço fértil de invenção poética e de reconstrução de sentido. É nesse ponto que o lirismo social de Vinicius de Moraes revela sua densidade singular: um canto das ausências, das faltas e dos esquecidos – que persiste, justamente, porque se recusa a calar.

Não se pode negar que Vinicius de Moraes se consagrou na memória dos leitores a partir de seus poemas, em especial pelos sonetos que haviam entrado em declínio durante o Modernismo, mas que ganharam nova roupagem em suas mãos. Dotados de uma musicalidade pessoal e de timbre lírico-amoroso, os sonetos vinicianos logo obtiveram sucesso editorial. Versos como os do “Soneto do amor total”, “[...]E de te amar assim muito e amiúde,/ É que um dia em teu corpo de repente/ Hei de morrer de amar mais do que pude.”, ou do “Soneto de fidelidade” – “[...] E assim, quando mais tarde me procure/ Quem sabe a morte, angústia de quem vive/ Quem sabe a solidão, fim de quem ama// Eu possa me dizer do amor (que tive):/ Que não seja imortal, posto que é chama/ Mas que seja infinito enquanto dure.” – até hoje permanecem na lembrança do público. Entretanto, logo nesses dois poemas, tão citados pela mídia e pelos leitores até a atualidade, e que falam da devoção do amor, já é possível perceber a sensação de vazio. Tal sensação surge, por exemplo, na certeza da morte, “hei de morrer de te amar mais do que pude”, na angústia e na solidão de “infinito enquanto dure”. Mesmo o eu lírico dos dois poemas demonstrando um amor extremo, esse amor não pode ser prometido pela eternidade, ele tem um fim e seu fim é uma das faces do nosso vazio.

Além dos textos literários, Vinicius de Moraes foi cantor e compositor musical, inclusive, é um dos responsáveis pelo surgimento da Bossa Nova e da Música Popular Brasileira, alcançando, com isso, reconhecimento nacional e internacional. Suas canções até hoje são regravadas e passam a fazer parte das preferências de novos e antigos ouvintes, como ocorreu com o álbum *Mart'nália canta Vinicius de Moraes*, gravado pela cantora em 2020 e que trouxe novos arranjos, participações especiais e a versão em francês de “Insensatez”, em que a voz da francesa Carla Bruni traz os versos “Ah, insensatez que você fez/ Coração mais sem cuidado/ Fez chorar de dor o seu amor/ Um amor tão delicado[...]” docemente cantados como “*Ah, quelle grande sottise/ Tu as commise/ Coeur absent de cette ballade/ Fait pleurer le coeur de son amour[...]*”, obtendo sucesso de público e crítica. Mais uma vez é possível identificar aqui a sensação do vazio: o vazio causado pela mágoa, pela insensatez do outro, pela ausência do pedido de perdão “[...] quem não pede perdão/ Não é nunca perdoado”.

Fica evidente, a partir dos exemplos acima e de tantos outros, que a obra de Vinicius de Moraes carrega um timbre lírico-amoroso muito forte, tanto que essa obra, aliada à agitada vida amorosa do autor (que casou nove vezes e teve inúmeras paixões), desperta fortes emoções no imaginário do público até hoje. É com a mesma leveza e encantamento mostrados no campo lírico-social que o poeta escreve sobre a sociedade de sua época, despertando diversas críticas e reflexões acerca do conteúdo abordado. Como no poema “Pátria minha”, em que se percebe

a força da vertente social viniciiana, mas que não se deixa perder o tom da ausência, neste caso, a ausência das funções sociais da pátria.

Apesar do poema ter sido escrito em 1949, recentemente ressurgiu na população brasileira sentimento próximo ao que Vinicius de Moraes traz em seu poema: a ausência da pátria. A incerteza, o abandono e a vontade de chorar pela pátria foram reavivados pela forma com que os anteriores presidentes brasileiros (entre o golpista que assumiu em 2016 e o inapto e inepto eleito que aperfeiçoou o plano de destruição da nação entre 2019 e 2022) conduziram políticas de benefício a si mesmo e aos seus, benefícios inclusive imorais e que podem ser categorizados como lesa-pátria. Com o povo sentindo-se abandonado, a pátria deixou de ser mãe/pai para tornar-se uma criança órfã que necessita de cuidados urgentes, tal qual a “patriazinha” do poema, trazendo a todos o sentimento além da revolta, além da tristeza, além da melancolia: o sentimento do vazio.

Portanto, tomando como base os textos já citados acima, é possível afirmar que, tanto no campo subjetivo-afetivo quanto no social, o vazio é trazido com constância pelo poeta. O primeiro campo, afetivo, é o que desperta maior atenção do público e da pesquisa acadêmica, tendo diversos artigos, dissertações, teses e livros acerca do tema, tais como: o artigo “A visão lírica-amorosa da figura feminina nos poemas de Vinicius de Moraes”, de Silvana Borst (2010), em que o foco principal do trabalho é a temática voltada à mulher nos poemas de Vinicius de Moraes em uma visão lírico-amorosa, marcada por aportes históricos da temática feminina nas décadas de 1930 e 1940; a monografia “De oceanos a desertos: A receita de mulher na lírica de Vinicius de Moraes”, de Francieli Meotti Oliveira (2019), em que se discorre acerca das diversas faces femininas apresentadas por Vinicius de Moraes em seus poemas e canções; a dissertação “A ‘desidealização’ do olhar do sujeito lírico em *Poemas, Sonetos e Baladas*: a reformulação do sentimento amoroso na lírica moderna de Vinicius de Moraes”, de Cleyton de Souza Braga (2021), em que se encontra uma discussão sobre a formação de um sujeito lírico que é “desromantizado” e reformula o sentimento amoroso referente à subjetividade da lírica moderna no livro *Poemas, Sonetos e Baladas*. Assim como esses trabalhos citados, há diversos outros com o enfoque em textos líricos-amorosos do poeta.

Já o campo histórico-social, ainda é pouco explorado, tanto artística quanto academicamente. É importante ressaltar que não está sendo afirmado aqui a inexistência de estudos nessa área (inclusive, temos o livro *O traço, a letra e a bossa: e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius* (2011), de Roniere Menezes, e *Um lírico dos tempos: Erotismo e participação social na Poesia de Vinicius de Moraes* (2006), de Kaio Carmona), mas sim a insuficiência deles para que a obra de Vinicius de Moraes, voltada às questões sociais, tenha o lugar de

destaque que merece – e este trabalho também não será capaz, sozinho, de trazer esse destaque, mas espero que seja mais uma contribuição que abre caminhos para outros diversos. Em geral (não estou me baseando nos livros logo acima, mas nos artigos e críticas como um todo), os textos mais citados são os poemas “O operário em construção”, “Pátria minha” e “A rosa de Hiroxima<sup>1</sup>”. Isso é possível perceber na monografia de especialização de Dircélia Aparecida Tabora (2012), intitulada “Representações de engajamento social em poemas de Thiago de Mello, Vinicius de Moraes e Carlos Drummond de Andrade”, em que o poema “O operário em construção” é analisado e a poesia é vista como um instrumento de reflexão, capaz de combater as desigualdades sociais, de politizar e construir o indivíduo, tornando-o consciente de seu meio social e participante ativo da construção da história; no artigo “Às vezes me sinto calhorda mas reajo: o questionamento social na poesia de Vinicius de Moraes”, de Marcelo Ferraz Paula (2015), novamente se tem uma análise do poema “O operário em construção” e o enfoque trazido é para a questão social impressa ali; o artigo “O homem em construção: a poesia insubmissa de Vinicius de Moraes”, de Francisca Yorrana da Silva (2015), traz também o poema “O operário em construção” e em sua análise mostra como o operário é relacionado às questões de edificação humana e social; no artigo “As marcas históricas e multiculturais nos Poemas Canções de Vinicius de Moraes”, de Manuela Chagas Manhães (2015), que traz uma análise das canções “Gente humilde”, “Labirinto”, “O que é que tem sentido nesta vida” e “Tarde em Itapuã”, demonstrando como a música pode ser campo de discussão das questões sociais.

Apesar disso, os escritos vinicianos voltados ao social vão muito além de um ou dois poemas – reafirmo que não se está dizendo que apenas esses poemas são trabalhados, mas a recorrência deles nos trabalhos acadêmicos em proporção à quantidade de outros textos de caráter histórico-social é bastante superior.

É importante lembrar, ao partir para essa seara, que Vinicius de Moraes, além de artista, foi diplomata e vivenciou períodos históricos significativos, como a Segunda Grande Guerra, a ascensão econômica mundial dos Estados Unidos, a imposição política de ditaduras, entre outros. Isso tudo foi registrado pelo escritor em crônicas, poemas, peças teatrais e letras de canções.

Com isso, o presente trabalho consolida a proposta de estudar os textos de temática histórico-social analisando como Vinicius de Moraes explorou significados e tensões que

---

<sup>1</sup>Apesar de termos a grafia, em língua portuguesa, “Hiroshima” como a mais utilizada e recomendada, preferimos manter a palavra grafada como “Hiroxima”, assim como está tanto no site oficial de Vinicius de Moraes quanto na obra *Vinicius de Moraes: música, poesia, prosa e teatro*, organizada por Eucanaã Ferraz e publicada pela editora Nova Fronteira, em 2017. Essa obra será nosso guia de referência durante todo o trabalho.

envolveram a sociedade de sua época. Como a diversidade de textos que englobam o lirismo é grande, é necessário fazer um recorte, em razão do qual a análise será voltada apenas para poemas, crônicas e letras de canções. Os textos teatrais ficarão de fora por ter uma estrutura formal diferente dos demais e o tempo destinado à pesquisa não é suficiente para abarcar um campo tão específico. O lirismo servirá de norte para a pesquisa, pois, o autor faz uso desse recurso não apenas nos textos amorosos, mas também nos sociais, por isso estamos identificando o lirismo dos textos sociais como lirismo social. Será proposto, também, o estudo da estética do vazio, visto que, como já citado anteriormente, há uma reiteração desse ponto em toda a obra, que desperta a sensação de ausência, falta, melancolia, enfim: o vazio.

O presente estudo, portanto, mostra-se relevante para que sejam aprofundadas pesquisas acerca da temática histórico-social em Vinicius de Moraes, que é um dos nomes de destaque da literatura brasileira do século XX, cuja obra possui quantidade significativa de textos relacionados com tal temática, bem como com a construção da estética do vazio nos textos dotados de lirismo. A pesquisa, então, poderá ampliar não só os estudos da obra viniciano como também servir de ponto de partida para examinar o emprego da referida estética em outros autores.

Foi com muita dificuldade que selecionamos, entre tantos poemas, letras de canção e crônicas, apenas alguns desses textos para compor nosso *corpus*. Então, considerando que, entre tantos escritos vinicianos já publicados (não temos números exatos, mas são cerca de 600 canções, mais de 200 crônicas e poemas impossíveis de precisar porque muitos não foram publicados), foi extremamente difícil fazer um recorte, resolvemos observar três princípios básicos: os textos deveriam estar publicados, deveriam possuir o lirismo como recurso e deveriam lidar com questões sociais. Ainda assim, eram mais de 300 textos que se apresentavam a nós, então, fizemos uma separação por temas (presentes em cada capítulo e subcapítulo deste trabalho) e buscamos uma espécie de “texto central” para cada tema; desse texto central, passamos a selecionar outros que dialogavam com ele, chegando, assim, ao número de 40 textos a serem analisados. Sabendo que a quantidade selecionada ainda era bastante extensa e que, principalmente, alguns deles já possuíam análises feitas com recorrência ou por grandes nomes de nossa crítica nacional, decidimos não aprofundar nas questões formais (tais como rimas, métrica, escolha lexical etc.) e focar mais nas questões referentes ao vazio e ao lirismo social.

Após essa árdua escolha, fizemos análises breves sob os prismas que escolhemos e fomos buscar leituras de teóricos que enlaçassem nosso ponto de vista, o que também nos trouxe uma gama imensa porque vemos o vazio viniciano como a reunião de vários outros vazios que partem de Arthur Schopenhauer a Benedict Anderson. Isso mesmo: o vazio como constante em

Vinicius de Moraes revelou-se transdisciplinar e atemporal. Com todo esse material em mãos, foram construídas tabelas que relacionavam textos e teorias, desenvolvidos mapas que não obedeciam a uma cronologia e, principalmente, teóricos de correntes diferentes em outras ocasiões foram aproximados, deixando a certeza do texto multifacetado de Vinicius de Moraes. E, assim, compusemos o presente trabalho.

Para fazermos uma leitura mais detalhada da obra de Vinicius de Moraes, consideramos, a título de interpretação, todas as questões pertinentes à época de escrita da obra, como os acontecimentos históricos, as relações pessoais do autor, as cartas trocadas, o que dizia a crítica literária da época, as questões socioculturais e o momento político-histórico. A abordagem comparatista e transdisciplinar nos deu esse leque de opções para que tivéssemos uma visão mais ampla da obra. Então, utilizamos as obras completas de Vinicius de Moraes, a primeira versão publicada em 1998 e a segunda em 2017, que possuem curadoria de Eucanaã Ferraz; o livro biográfico de José Castello (1994), intitulado *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão*; o livro, também biográfico de João Carlos Pecci, *Vinicius sem ponto final*; a breve bibliografia contida na coleção *Folha explica: Vinicius de Moraes*, escrita por Eucanaã Ferraz; o site oficial da Fundação Vinicius de Moraes, em que a documentação relativa à vida e obra do autor está disponível; o site oficial da Fundação Casa Rui Barbosa, em que diversos manuscritos de Vinicius estão disponíveis; o livro *Samba falado: crônicas musicais* (2008), organizado por Miguel Jost, Sérgio Cohn e Simone Campos; teses e dissertações, bem como diversos outros materiais impressos ou virtuais que retrataram a obra de Vinicius de Moraes.

Como suporte teórico, chamamos à discussão nomes como Theodor W. Adorno, Maurice Blanchot, Octavio Paz, Homi K. Bhabha, Eni Orlandi, Chimamanda Adichie, Jean-Paul Sartre, Arthur Schopenhauer, Herbert Marcuse, Sigmund Freud, Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Michel Foucault, Zygmunt Bauman, Benedict Anderson, Antonio Candido, Terry Eagleton, Gaston Bachelard e alguns mais que acreditávamos dar conta da pluralidade vinicianiana.

Essas questões e temas não se restringiam apenas aos textos, mas à vida como um todo. Formado em Direito, Vinicius de Moraes não seguiu a carreira, e desde cedo estava ligado à arte e a grupos que o guiavam à poesia, à música e à literatura como um todo. Em 1932 começou a “mostrar-se ao mundo” e publicou seu primeiro poema na edição de outubro da revista *A Ordem*. O título em questão foi “A transfiguração da montanha”, que trazia um poema bíblico de 152 versos através de um jovem e conservador Vinicius. No mesmo ano, os irmãos Tapajós

gravaram duas canções compostas anos antes em parceria com o amigo, são elas: “Loura e morena” e “Canção da noite”<sup>2</sup>.

Não acredito que estabelecer aqui uma linha do tempo cronológica com a biografia de Vinicius seja interessante para este trabalho, mas algumas histórias que nos façam compreender o homem por trás do lirismo valem a pena ser (re)lembradas. Como sua generosidade: em 1936, nosso poeta exerce por breve período o cargo de representante do Ministério da Educação junto à Censura Cinematográfica Federal, mas, segundo ele (fala encontrada em diversas entrevistas e biografias), jamais censurou nenhum filme, sempre deixava tudo passar. O primeiro salário desse trabalho, inclusive um valor considerável, foi todo destinado à mãe, que passava por condições financeiras difíceis<sup>3</sup>. Também é de conhecimento público que, quando separava de suas mulheres, Vinicius costumava deixar para todas elas os bens materiais (com exceção de duas que, talvez por inconformismo com a separação, dificultaram o período de divórcio), visto que ele não tinha apego ao que construía, muito menos medo de recomeçar.

Ah, e as mulheres... foram tantas... não só as “oficiais” (9, no total) como as que não se tornaram públicas ou ficaram apenas na ideia platônica. Platônicas sim! Apesar dos amigos dizerem que ele era “um perigo com as mulheres”, algumas não cediam aos seus encantos, como foi o caso de Tônia Carreiro. Os dois foram amigos até a morte, era para os braços dela que Vinicius corria quando tinha uma desilusão, era ela quem recebia telefonemas e cartas dele tratando de trivialidades ou questões mais sérias, era ao apartamento dela que ele carregava consigo os parceiros de música e passava horas (dias, até), compondo algumas das canções que hoje são marcos da Bossa e da MPB. Tônia diz que não ficou com ele por falta de vontade (dos dois lados), mas por medo dela de perder a amizade, o encanto, o companheiro.

Mas, como não ceder a versos como “se você quer ser minha namorada/ Ah, que linda namorada/ Você poderia ser// Se quiser ser somente minha/ Exatamente essa coisinha/ Essa coisa toda minha/ Que ninguém mais pode ter”<sup>4</sup>? Então... Nelita de abreu Rocha, sua quinta esposa, não foi forte como Tônia Carreiro e caiu na lãbia do poeta. A jovem namorava um rapaz que a levou para conhecer Vinicius. Tempos depois, em uma das internações de Vinicius na Clínica São Vicente, para tratar do alcoolismo, ela foi visitá-lo e, na saída, recebeu um pedaço de papel com os versos acima. Ganhar a moça de 20 anos era fácil, o difícil era a tradicional família da qual ela vinha aceitar a união com um poeta de mais de 50 anos... Logo o parceiro de música e de aventuras Carlos Lyra deu a solução a Vinicius: “Você não é um poeta? Por que

---

<sup>2</sup> Informação retirada da página oficial da Fundação Vinicius de Moraes.

<sup>3</sup> Informações tiradas da biografia escrita por João Carlos Pecci.

<sup>4</sup> Composição: Vinicius de Moraes e Carlos Lyra.

não rapta ela?”, que ficou exultante com a ideia e ria sem parar. Vinicius, então, levou a sério a sugestão. Lyra fora designado para guiar o casal até o aeroporto, mas teve imprevistos e Tom Jobim (com todos os receios do mundo de estar se metendo em confusão) acabou tomando o posto e a fuga se concretizou. Para completar, os escritores Fernando Sabino e Otto Lara Resende tomaram o posto de seguranças do casal apaixonado (Pecci, 1994, p.359-342). Diversos outros textos foram dedicados à Nelita, inclusive o livro *Para uma menina com uma flor*.

A arte poética não trazia só amores a Vinicius, também o tirou de algumas situações difíceis. Em meio ao obscurantismo do governo de Salazar, em Portugal, Vinicius foi apresentar um show em uma boate do Porto, que era reduto da aristocracia portuguesa. No entanto, os estudantes ficaram inconformados com aquela atitude do poeta que se declarava esquerdista e contra qualquer tipo de regime ditatorial (nos anos 40, inclusive, tendo solicitado a Carlos Prestes se tornar um militante, o que foi recusado por Prestes, alegando que ele contribuiria muito mais à causa com sua arte na rua). O que os estudantes não compreendiam era que Vinicius precisava manter as boas relações independentemente da classe a que cada um pertencia. Vendo-se cercado de estudantes sem querer deixá-lo passar para a apresentação, ele declama “Poética I” em meio aos que o rodeavam:

De manhã escureço  
De dia tarde  
De tarde anoiteço  
De noite ardo.

A oeste a morte  
Contra quem vivo  
Do sul cativo  
O este é meu norte.

Outros que contem  
Passo por passo:  
Eu morro ontem

Nasço amanhã  
Ando onde há espaço:  
— Meu tempo é quando.

Logo os estudantes compreenderam seu recado e estenderam ao chão suas capas para levar o tão idolatrado poeta ao covil da alta burguesia portuguesa (Pecci, 1994, p.402-403).

Poderíamos passar aqui páginas e mais páginas falando sobre os feitos de Vinicius e sua arte, mas é necessário que voltemos a nosso ponto de partida e, de posse desses pequenos gestos, compreendamos o grande homem que nos espera para exhibir todo seu vazio.

## 1. O VAZIO E O SILÊNCIO

“O poeta da paixão”, assim José Castello (1994) nomeou Vinicius de Moraes na obra biográfica (de mesmo título) escrita sobre o artista. Mas, seria Vinicius somente um poeta voltado às paixões? Talvez sim, se olharmos a palavra em um sentido mais amplo, pois o poeta mostrava “paixão” pelo fazer literário em si e não apenas pelos temas românticos. Porém, aqui, ao trabalhar com a sua obra tomamos um caminho que envereda (além das paixões) pela falta, pela ausência, pelo silenciamento, pela melancolia. Ao elaborar os significados desses sentimentos, chegamos a tangenciar o vazio viniciano, de modo a perceber que, ao lado da “paixão” pelo fazer poético, há essa sensação de vazio como uma constante – não na forma do fazer literário, mas no sentido em que os temas são apresentados e trabalhados. Assim, este capítulo tem como propósito focalizar a expressão do vazio e do silêncio na poesia de Vinicius de Moraes, observando como ambos se manifestam mutuamente (às vezes, intrinsecamente). A discussão acerca do vazio nos guiará em todo o trabalho para que confirmemos (ou não) sua existência e identifiquemos como surge tal sentimento, ou sensação, na obra de Vinicius de Moraes, contaminando seu lirismo.

Essa será mais uma questão bastante presente durante nossa escrita: o lirismo. Mesmo sendo um tema diversas vezes discutido e debatido por estudiosos da literatura ao longo dos séculos, o lirismo será retomado aqui com o intuito de demonstrar que esse registro artístico está presente igualmente na crônica (narrativa considerada factual) bem como na produção musical do poeta.

O lirismo passou por diversas transformações, acompanhando e se adaptando às mudanças filo-culturais ao longo dos séculos<sup>5</sup>, refletindo a tensão entre a subjetividade e o

---

<sup>5</sup> O lirismo, como expressão poética da subjetividade, assumiu diferentes formas ao longo da história, refletindo as transformações culturais, filosóficas e sociais de cada época. Na Grécia Antiga, poetas como Safo e Alceu exaltavam emoções humanas fundamentais, como o amor e a beleza, utilizando a poesia como espaço para a expressão direta da interioridade (Bowra, 1961). Durante a Idade Média, o lirismo dos trovadores foi moldado pelos ideais do amor cortês e da honra feudal, expressando uma subjetividade vinculada a códigos sociais rígidos (Friedrich, 1991). No Renascimento, autores como Francesco Petrarca redescobriram a individualidade, valorizando a introspecção e o autoconhecimento, com forte influência do humanismo e da filosofia platônica (Staiger, 1997). No período Barroco, o lirismo se complexifica ao incorporar tensões existenciais e religiosas, com uma estética marcada por contrastes e inquietações, como se observa nas obras de Góngora e de outros poetas ibéricos (Adorno, 2003). Já no Romantismo, o eu poético assume o centro da criação, celebrando a subjetividade, a natureza e a liberdade individual, como demonstram Wordsworth e Byron (Friedrich, 1991). Com o Simbolismo, a poesia torna-se mais musical e ambígua, buscando evocar estados de espírito e dimensões inconscientes, destacando nomes como Baudelaire e Mallarmé. Por fim, o Modernismo retoma o lirismo sob a ótica da alienação e da fragmentação da experiência moderna. Em meio a rupturas históricas, o eu poético preserva sua autonomia diante da padronização cultural, como Adorno enfatiza ao discutir a resistência estética da arte moderna (Adorno, 2011).

contexto histórico de cada período e chegando às atuais concepções, como a de Theodor W. Adorno, na obra *Teoria Estética* (2011), em que o eu poético aborda a natureza do lirismo de maneira crítica e filosófica. Para ele, o lirismo não é apenas a expressão de emoções individuais, mas uma forma de arte que, ao adquirir configuração estética, atinge uma dimensão universal. “O teor de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal” (Adorno, 2011, p. 66).

Adorno sustenta que o eu poético é uma instância que se afirma diante da objetividade do mundo, mesmo estando condicionado por ela: “o eu que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade” (Adorno, 2011, p. 68). Mas essa oposição não é absoluta, pois a própria forma lírica medeia a relação entre o indivíduo e a sociedade, expressando contradições sociais e históricas. A linguagem poética, nesse contexto, transforma a experiência subjetiva em algo que transcende o indivíduo, tornando-se socialmente significativo. Adorno aponta que essa dimensão crítica da arte se manifesta como resistência à “coisificação do mundo e à dominação das mercadorias sobre os homens” (Adorno, 2011, p. 69).

Em suma, o lirismo é, para Adorno, uma forma de resistência estética e crítica. Através da figura do eu poético, ele representa um gesto de afirmação da subjetividade diante de um mundo objetivado, um espaço onde o indivíduo pode se afirmar sem se tornar cúmplice da lógica dominante.

Ao desafiar as convenções tradicionais, no século XX a literatura modernista passa a experimentar formas, temas e linguagens inovadoras tendo como campo fértil justamente o lirismo. T.S. Eliot, por exemplo, em *The Waste Land*, é um dos marcos que temos quanto ao que podemos chamar de inovações líricas. Nos primeiros versos de “The Burial of the Dead” (dedicado a Ezra Pound) temos:

*April is the cruellest month, breeding  
Lilacs out of the dead land, mixing  
Memory and desire, stirring  
Dull roots with spring rain.<sup>6</sup>*

---

<sup>6</sup> Em tradução livre: Abril é o mês mais cruel, procriando / Lilases saindo da terra morta, misturando / Memória e desejo, agitando / Raízes opacas com chuva de primavera. (Eliot, disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/47311/the-waste-land> )

Não vamos, aqui, analisar a obra de Eliot, que por si só já rendeu diversos trabalhos bastante completos e complexos. Mas podemos situar esses quatro versos como uma espécie de divisão de águas quanto ao uso do lirismo de forma não convencional. As imagens justapostas dão ao leitor a sensação de necessidade de abranger tudo que o cerca, de urgência, de descobertas contínuas na necessidade do eu-lírico encontrar as perguntas certas (e não respostas) para seu caminho de (re)construção. Abril, mês tão esperado da primavera no hemisfério norte, traz intrínseca para essa parte do mundo a ideia de renascimento (assim como setembro, para nós do hemisfério sul), mas a criação imagética surpreende com o “*the cruellest month*”, não para anular a tradição de renovação, mas para intensificar (junto a outras expressões, como “*breeding*”) o processo e destacar a dificuldade de se chegar ao destino final. As flores – “*Lilacs*” – nascendo já mortas representam o contraste entre vida e morte, fertilidade e estagnação. As introspecções líricas de Eliot são trazidas em versos assindéticos. O que desperta o ar de novidade, assim como, em Vinicius, é o vazio que caracteriza a poesia moderna.

Podemos dizer, portanto, que é a partir da lírica modernista que o conceito de “vazio” assume múltiplas formas, refletindo (inclusive) os sentimentos de fragmentação e alienação – características marcantes do século XX e sua literatura. Em um formato social pautado em transformações rápidas e perda de referenciais tradicionais, o vazio surge tanto como um tema existencial quanto como um elemento formal, traduzindo a profunda ruptura com estruturas poéticas convencionais.

Analisando um pouco melhor as reviravoltas artístico-sociais do século XX, é possível dizer que uma das mais significantes alterações foi referente à diversidade e à coexistência de diferentes elementos, ideias, perspectivas e identidades nos mais diversos campos da vida cotidiana. Não há uma regra formal a seguir, o hibridismo vem sendo cada vez mais solicitado e respeitado (não sem luta das classes dominadas para também se fazerem presentes nesse patamar, ao longo do trabalho traremos essa discussão diversas outras vezes).

Com isso, temos o vazio de diferentes perspectivas também. Adorno, como já citamos acima, pautado em uma dialética mais negativa e um marxismo crítico, tem o vazio na literatura modernista ligado à ideia de negação e de resistência ao sentido consolidado. Em *Teoria Estética*, ele afirma que a arte moderna “se nega a oferecer sentido, justamente porque o mundo está privado dele” (Adorno, 2011, p. 151). O vazio, nesse contexto, não é ausência passiva, mas uma forma crítica de dizer “não” ao mundo reificado. A fragmentação, o silêncio, a obscuridade da lírica moderna são estratégias formais para representar a crise da experiência no mundo moderno.

Adorno associa esse vazio à experiência histórica da catástrofe (como Auschwitz) e à falência das formas artísticas tradicionais. O modernismo, para ele, encontra no vazio uma linguagem para expressar o indizível: “O não idêntico, aquilo que escapa à dominação conceitual, exige uma forma que preserve seu caráter fragmentário” (Adorno, 2011, p. 169). Assim, sua percepção traz o vazio como constitutivo da obra moderna e de seu potencial crítico.

Já Maurice Blanchot, com a fenomenologia e o existencialismo, radicaliza a ideia do vazio ao vê-lo como a própria essência da literatura. Em obras como *O espaço literário*, o escritor francês afirma que o ato de escrever é o movimento em direção ao “desaparecimento do sujeito”, uma entrega ao “fora” da linguagem. O vazio em Blanchot não é só forma ou tema – é o espaço onde o autor desaparece para que a literatura aconteça. De acordo com ele, o escritor moderno se confronta com a linguagem como um campo de impossibilidade: “A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime [...] A palavra está no lugar desta coisa, ocupa o espaço vazio” (Blanchot, 2011, p. 258), enfatizando que, ao nomear algo, a palavra simultaneamente o reduz à ausência – ela “ocupa o espaço vazio” deixado pela coisa nomeada, revelando o vazio constitutivo da linguagem. Podemos dizer que se trata de um vazio ontológico: a literatura moderna se constrói sobre a ausência de fundamento, sobre a falência da palavra como portadora de verdade ou de identidade.

Outro teórico que também traz apontamentos interessantes acerca do vazio é Octavio Paz, mais voltado ao misticismo e ao existencialismo poético, mostrando o vazio na literatura modernista, especialmente na poesia, como algo paradoxal: é ausência que gera sentido. Em *O arco e a lira*, Paz vê o silêncio e a pausa como partes essenciais do ritmo poético. O modernismo, segundo ele, assume o vazio como um espaço de revelação. “A poesia moderna nasce da consciência do vazio, do tempo perdido e da identidade fragmentada. Mas é também uma tentativa de reencontro, de criação de um presente absoluto” (Paz, 1994, p. 97).

Diferente de Adorno, que vê o vazio como um gesto de recusa, ou de Blanchot, que o vê como despersonalização radical, Paz o entende como um campo fértil. A poesia é uma forma de dizer o indizível, e o silêncio – o vazio – é seu parceiro inevitável. Ele escreve: “Toda poesia é uma tentativa de preencher o vazio que somos” (Paz, 1994, p. 102).

Então, frente a essas ponderações de teóricos tão marcantes na área literária, temos o vazio, na literatura modernista, ao mesmo tempo como abismo e motor. Adorno o vê como denúncia, Blanchot como condição, Paz como criação. O que os três compartilham é a percepção de que, na modernidade, a literatura só pode nascer quando o sentido entra em crise – e que é nesse vazio que o pensamento poético encontra seu lugar.

Em termos gerais, no modernismo, o vazio transcende a ideia de ausência e se torna uma força expressiva. Ele permite à poesia capturar a condição humana em toda a sua instabilidade e incerteza, mudando o que não está dito em uma presença que organiza e estrutura a percepção do mundo no poema. Todas essas múltiplas facetas que envolvem o vazio podem ser identificadas no lirismo de Vinicius de Moraes, construindo a estética do vazio que é proposta em nossa abordagem.

Ao voltarmos um instante ao poema já citado de Eliot, percebemos que não só os versos sequenciais, mas todo o poema segue construindo essas imagens em um tom de complexidade e ambiguidade, destacando os processos de mudanças como dolorosos e tumultuados, marcados por uma tensão constante entre vida e morte, memória e desejo, explorando temas profundos de desolação, esperança e a difícil jornada para o renascimento da experiência humana.

A série de imagens construídas pelo poeta anglo-americano evocam uma atmosfera de ambiguidade e melancolia, características centrais de sua obra. A escolha de lilás como imagem principal é significativa, pois a flor homônima à cor é tradicionalmente associada à memória e à transitoriedade, temas recorrentes na poesia de Eliot. Lilás, enquanto símbolo, evoca tanto a beleza efêmera quanto o luto, ligando o momento presente a memórias que parecem irrecuperáveis, criando uma tensão entre a vida e a morte, o passado e o presente.

As imagens do poema são construídas com uma qualidade sensorial delicada, mesclando a concretude dos detalhes – como o perfume e a cor da rosa lilás – com um efeito de distanciamento, abordando um sentido de perda e de introspecção. Eliot frequentemente empregou imagens naturais que revelam uma espécie de espiritualidade em conflito, fazendo com que a natureza seja, ao mesmo tempo, uma presença consoladora e um lembrete da inevitável passagem do tempo. A flor lilás, assim, simboliza essa dualidade, sendo uma imagem tanto de renascimento quanto de uma primavera marcada pela saudade e pela morte.

Além disso, Eliot utiliza como imagens de forma fragmentada, o que contribui para a sensação de incompletude e de mistério, elementos que permeiam o poema. A estrutura imagética, fragmentada e evocativa, permite que o leitor participe da experiência do eu lírico, navegando entre memórias e reflexões, sem um sentido claro de resolução. Dessa forma, as imagens poéticas em “*Lilac*” não apenas expressam as emoções do sujeito, mas também refletem a complexidade do tempo e da lembrança, temas essenciais à poética de Eliot.

Assim, com o poeta anglo-americano, temos uma espécie de marco na retomada e reestruturação do lirismo. Embora a estética romântica já tivesse trabalhado essas questões, é com a poesia moderna que surge a mudança na ideia de lirismo que utilizamos atualmente, pois, passou a envolver um sentimento de vazio e silêncio.

Diante disso, podemos fazer uma aproximação do poema de Eliot e “A rosa de Hiroxima”, de Vinicius de Moraes, quando temos, por exemplo:

Pensem nas mulheres  
Rotas alteradas  
(Moraes, 2017, p. 285)

Ao analisarmos o poema viniciano<sup>7</sup>, percebemos que é explorado o impacto devastador da bomba atômica através de uma linguagem que contrasta a beleza e a destruição, evocando uma série de imagens associadas à infância, à feminilidade e à natureza, e criando uma enunciação poderosa que ressignifica a rosa, símbolo de vida e delicadeza, para expor os horrores da radiação e da violência atômica.

A enunciação no poema é construída como um apelo repetitivo e urgente, dirigido a um interlocutor não especificado. O verbo “Pensem”, no imperativo, estabelece uma postura de comando que insiste na necessidade de atenção e conscientização, e sua repetição no início dos primeiros versos marca o ritmo do poema, funcionando como um refrão insistente que guia o leitor através das imagens e intensifica o tom de lamento. Há uso de uma linguagem acessível, quase coloquial, o que transforma o poema em um alerta direto, indicando uma voz poética que observa e destaca os efeitos da destruição sobre seres vulneráveis. Essa insistência cria um efeito cumulativo, em que cada imagem evoca uma vítima diferente – crianças, meninas, mulheres – para amplificar o impacto emocional e evidenciar o alcance abrangente da tragédia. A progressão dessas figuras evocadas é capaz de criar uma gradação que sugere um aumento gradual de violência e desumanização. O efeito desse crescente traz a referência à perda da inocência e da integridade dos corpos atingidos pela bomba, conferindo ao poema uma estrutura ascendente que culmina na imagem central: “a rosa de Hiroxima”.

A voz poética, impessoal e coletiva, é reforçada pelo uso do plural em “Pensem” e pela ausência de pronomes em primeira pessoa, o que nos permite perceber o poema como um apelo ao coletivo. A impessoalidade da enunciação torna o poema mais objetivo, afastando-se de uma perspectiva exclusivamente pessoal do poeta e oferecendo uma voz extremamente crítica que ecoa o lamento de uma humanidade em crise. A estrutura, assim, busca alcançar todos os leitores, indicando que a responsabilidade pelo reconhecimento e pela memória é coletiva.

No contexto do poema e da figura pessoal de Vinicius de Moraes, o sujeito da enunciação reflete a perspectiva de um poeta engajado social e politicamente, um poeta sensível

---

<sup>7</sup> De acordo com o site oficial da Fundação Vinicius de Moraes, esse poema foi escrito em 1946, logo após o fim da Segunda Guerra Mundial; publicado em 1954, no livro *Antologia poética*, de Vinicius; e musicado na voz de Ney Matogrosso, no álbum de estreia do grupo Secos e Molhados, em 1973.

às injustiças e opressões de seu tempo, que utiliza a poesia como um meio de despertar a consciência social, evidenciando a tragédia humanitária por meio de uma série de imagens que desafiam a indiferença e revelam a dimensão humana da destruição.

O sujeito da enunciação, então, encarna uma figura em alerta, o que se alinha ao próprio engajamento político de Vinícius. A impessoalidade adotada pelo sujeito também permite que o poema transcenda o contexto individual e histórico do autor, posicionando-se como uma crítica atemporal contra os horrores da guerra e da violência imposta por decisões políticas. Atualmente, em 2025, temos a iminência de uma guerra nuclear entre Irã, Iraque e Estados Unidos, o que reforça grandemente a atemporalidade do texto.

Ao explorar o símbolo da rosa em uma desconstrução violenta de seu significado tradicional (geralmente associada à beleza, ao amor e à vida), temos a visão de uma rosa desfigurada em “rosa radioativa”, “rosa com cirrose” e “antirrosa atômica”. Cada uma dessas expressões nos traz o contraste com a ideia de pureza e vitalidade, convertendo a imagem em um símbolo da contaminação e da morte. Tal contraste entre o símbolo e a imagem realça a natureza antinatural e monstruosa da destruição causada pela bomba, mostrando como um sinônimo de vida e perfume se torna um emblema da desolação.

As metáforas “rosa hereditária” e “rosa radioativa” ressaltam os efeitos a longo prazo da radiação sobre as gerações futuras, abordando as mutações genéticas e as doenças transmitidas como herança da tragédia. Temos a repetição da palavra “rosa” servindo tanto para reafirmar o tema central quanto para sublinhar a perda de significado original: a rosa perde cor, perfume e, finalmente, deixa de ser “rosa” e se torna “nada”. Uma desconstrução que revela a impotência da linguagem frente à magnitude da destruição.

A ausência de rima e a fluidez dos versos reforçam a sensação de desintegração e desolação, alinhando-se ao tema da perda de sentido. A estrutura livre permite que o poema evolua sem uma linearidade rígida, espelhando a fragmentação e o caos impostos pelo impacto nuclear. Ao mesmo tempo, a falta de rima contribui para um tom austero e direto, reforçando a seriedade e gravidade do tema.

Com isso, ao assemelharmos as imagens de “A rosa de Hiroxima” ao sentido do poema de Eliot percebemos diversos outros pontos na construção das imagens líricas, mas o de maior destaque é justamente a organização dessas imagens. No poema viniciano, há a mesma sensação de justaposição de imagens, como se estivéssemos vendo uma série de diapositivos exibidos na mesma velocidade e qualidade tecnológica dos projetores do início do século passado: a cada verso temos o leve desfoque da imagem, a surpresa da próxima cena capturada, a escuridão da sala, o barulho do movimento na passagem do frame, a poeira vista na réstia que insiste em se

deixar na frente do projetor... todos esses elementos são captados a partir das palavras de Vinicius de Moraes ao escolher a sequência lexical da “antirrosa atômica”, em que o sentido costumeiro dos substantivos torna-se aterrorizante a partir da conexão com os adjetivos atribuídos, como em “crianças mudas telepáticas”, “meninas cegas inexatas”, “mulheres rotas alteradas”. Tanto Vinicius quanto Eliot, aqui, não tratam de amor, de amizade, de singularidades, mas de horror, de cotidiano, de sociedade, e continuam fazendo uso de um lirismo carregado em seus versos.

Massaud Moisés, no *Dicionário de Termos Literários*, define lirismo como “qualidade que caracteriza a poesia lírica, fundada no apelo direto à sensibilidade, à emotividade, à subjetividade” (Moisés, 2010, p. 277). Como podemos falar em subjetividade quando lidamos com temas sociais e eventos concretos de crueldade (como as guerras)? Chegamos, então, a um dos nossos pontos sensíveis neste trabalho: o lirismo deixa de ser exclusivamente “pessoal e intransferível” e passa a ser social e universal. Já Adorno, ao discorrer sobre a relação entre o social e o lirismo, diz que

Essa universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais (*allgemeine Verbindlichkeit*) vive da densidade de sua individuação. Por isso mesmo, o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente (Theodor Adorno, 2003, p. 67).

Ao propor uma reflexão sobre a relação entre o lirismo e o social, Adorno destaca como a voz poética, embora pareça individual e solitária, carrega um teor essencialmente coletivo. Ou seja, nesse contexto não temos a universalidade do lirismo apenas na capacidade de tratar temas atemporais, mas na forma como é possível expressar sentimentos profundamente pessoais que, paradoxalmente, ressoam de maneira coletiva. Isso ocorre porque, ao ouvir a “voz da humanidade” em sua própria solidão, o leitor – ou ouvinte – participa de uma experiência de individuação que é socialmente moldada.

Esse caráter social do lirismo pode ser reforçado pela própria estrutura da sociedade moderna, que valoriza o individualismo e a subjetividade, mas que, ao mesmo tempo, faz com que o sujeito busque reconhecimento e conexão no seio do coletivo. Assim, o lirismo não é uma expressão isolada de emoções particulares, mas uma forma de articular o eu em relação ao outro. Ao explorar sua própria solidão, o sujeito poético está, na verdade, expressando uma

solidão compartilhada por todos que vivem em uma sociedade "atomística", onde cada indivíduo é separado, mas interligado por essa mesma condição de isolamento.

Além disso, a capacidade do lirismo de gerar vínculos universais se deve à “densidade de sua individuação” – ou seja, quanto mais intensa e autêntica é a experiência individual que ele expressa, mais ampla é sua conexão com o coletivo. Esse padrão do lirismo, em sua essência, busca transcender a experiência pessoal e atingir uma linguagem que comunica algo profundamente humano e universal, implicando que o "teor social" do lirismo não pode ser desconsiderado por ser uma condição fundamental para que uma expressão lírica alcance sua universalidade e relevância, indo além de um "sentimento vago" e abstrato, e atingindo uma expressão concreta e socialmente enraizada.

Podemos dizer, portanto, que o lirismo e o social estão interligados por uma dialética: o lirismo nasce do indivíduo, mas só se completa no reconhecimento do coletivo. A obra de arte lírica, assim, é tanto um espelho da sociedade quanto uma forma de transcendê-la, permitindo que o indivíduo, em sua solidão, acesse uma conexão com a humanidade que a própria sociedade atomizada parece, paradoxalmente, negar e necessitar.

Surgem, então, o que podemos chamar de subdivisões do lirismo, como é o caso do lirismo pastoril, utilizado por Tânia de Assis Silva (2020), ao fazer referência aos poemas neoclássicos do Arcadismo mineiro; o lirismo racional, como nomeia Juscilândia Campos (2020, p. 61) ao falar de João Cabral e seu lirismo “marcado pelo uso de palavras concretas, e, muitas vezes, pela impessoalidade”; o lirismo confessional, ótica sob a qual Jhonathan Silva (2015, p.46) analisa poemas de Manuel Bandeira, chegando à conclusão de que ocorre o tom confessional quando “circunstâncias vivenciais do eu biográfico interferem e mesclam-se à expressão poética do eu lírico”; o lirismo em surdina, nomeado por Eduardo Veras (2015, p.195), que traz a definição do termo como “uma experiência de fracasso e de adesão a um tipo de lirismo que não coincide mais com a tradição romântica, e que chamarei aqui de lirismo em surdina, em referência ao seu caráter tímido e autocontrolado”; entre tantas outras vertentes do lirismo que podem ser interpretadas nas (livres) obras literárias contemporâneas.

Aqui, ao analisar a obra de Vinicius de Moraes, buscamos um viés do lirismo para filtrar os textos a serem analisados. Adotando o critério daqueles textos menos utilizados e conhecidos tanto acadêmica quanto popularmente, decidimos fazer uso do termo “lirismo social”, visto que é a relação expressa – através do lirismo – entre o poeta e as questões histórico-sociais que detiveram nossa atenção com mais força. Mas, o que seria esse lirismo social efetivamente?

Em “Poética II”, de Vinicius, temos um metapoema com imagens que também nos dão a possibilidade de uma leitura mais voltada ao social, vejamos:

Com as lágrimas do tempo  
E a cal do meu dia  
Eu fiz o cimento  
Da minha poesia.

E na perspectiva  
Da vida futura  
Ergui em carne viva  
Sua arquitetura.

Não sei bem se é casa  
Se é torre ou se é templo:  
(Um templo sem Deus.)

Mas é grande e clara  
Pertence ao seu tempo  
- Entrai, irmãos meus!  
(Moraes, 2017, p. 417)

No texto acima, há uma reflexão quanto à construção da obra de arte: quanto de inspiração é utilizado para uma composição literária? À obra literária basta apenas emoção e sentimento?

No poema, há uma série de aspectos formais que revelam uma profunda reflexão sobre a construção poética como expressão da subjetividade e do tempo vivido. Isso se dá através da estrutura lírica precisa e imagens metafóricas densas, em que o poema estabelece uma relação entre a construção de uma obra e a edificação de uma identidade, revelando a complexidade da criação como um espaço de transformação pessoal e coletivo.

De forma profundamente introspectiva, os versos trazem uma reflexão sobre o ato de criar a poesia como um processo de construção que envolve tempo, vida e experiência pessoal. O sujeito poético, falando em primeira pessoa, se revela de forma íntima ao leitor, descrevendo o processo de criação como algo que se constrói com “as lágrimas do tempo” e “a cal do meu dia”. Ao usar “meu” e “eu”, o poema personaliza a construção da poesia, vinculando-a diretamente ao eu-lírico, que se apresenta tanto como o criador quanto como o objeto da construção.

A voz poética é ao mesmo tempo solitária e inclusiva. O eu lírico começa em um tom de confissão pessoal, descrevendo sua jornada de construção poética. No entanto, na última estrofe, essa voz se abre para o coletivo com a expressão “Entrai, irmãos meus!”, convidando outros a participarem da sua criação e a compartilharem o espaço que ele construiu. A mudança de um tom introspectivo para uma abertura pública transforma a construção poética em um

local compartilhado, indicando que a obra é tanto uma realização pessoal quanto uma forma de conexão com o outro.

É através das metáforas que a criação literária é associada ao processo de construção física. A metáfora inicial, “Com as lágrimas do tempo / E a cal do meu dia / Eu fiz o cimento / Da minha poesia”, sugere que a poesia é construída a partir das experiências pessoais e do desgaste diário do eu lírico. Aqui, o “cimento” é um composto de elementos intangíveis – “lágrimas” e “cal” – que, juntos, simbolizam o material bruto da existência transformada em obra poética. Essa combinação cria uma imagem de solidez, em que a poesia, embora feita de emoções e vida vívida, possui a firmeza e a resistência de uma construção rigorosa.

Outra imagem significativa surge na expressão “Ergui em carne viva / Sua arquitetura”. Aqui, uma “carne viva” intensifica a metáfora da construção, indicando que o processo poético não é apenas técnico, mas envolve a própria vida e a vulnerabilidade do sujeito. A imagem da “carne viva” revela a intensidade e o sofrimento associados ao ato de criação, como se o poema fosse uma extensão física e emocional do corpo e da experiência do poeta. A “arquitetura” do poema não é apenas uma estrutura externa, mas algo visceral, construída com o sofrimento e a vitalidade do eu lírico.

A ambiguidade entre “casa”, “torre” e “templo” na terceira estrofe adiciona uma camada interpretativa interessante, já que cada elemento carrega significados diferentes. A “casa” sugere acolhimento e intimidação; a “torre”, distanciamento e elevação; e o “templo”, uma busca por transcendência e sacralidade. A expressão “Um templo sem Deus” nos sugere que, embora o poema possua uma grandeza espiritual, ele não se submete a uma autoridade religiosa ou absoluta. Esse templo poético é uma criação autônoma, independente, onde a sacralidade está no ato de criar e não em um propósito divino. Essa reconfiguração dá a abertura interpretativa de que o poema, enquanto obra de arte, é autossuficiente e encontra seu valor em si mesmo, não precisando de uma justificativa externa para existir.

A ideia de uma construção sólida e bem planejada também surge na estrutura do poema, que é formada por estrofes curtas e um ritmo cadenciado. No final, o convite “Entrai, irmãos meus!” representa um gesto de generosidade e partilha, transformando a obra de uma construção pessoal em um espaço coletivo. Tal abertura final sugere que, embora a poesia seja feita das vivências do eu-lírico, ela é concebida para ser habitada por outros, sendo compartilhada como um legado. A transição da individualidade para a coletividade reflete a intenção do poeta de oferecer ao mundo uma construção simbólica onde todos possam encontrar um espaço de pertencimento.

Sendo assim, Vinicius utiliza o poema como uma rica tapeçaria de metáforas para explorar o processo de construção poética como um espaço onde o pessoal e o coletivo, o efêmero e o permanente se encontram. A voz poética constrói uma “arquitetura” que é ao mesmo tempo íntima e universal, individual e compartilhada, revelando que a poesia é uma forma de edificação que transcende o tempo e o próprio autor. A obra poética, enquanto “templo sem Deus”, é uma afirmação da autonomia da criação artística e da capacidade da poesia de transformar a experiência pessoal em uma experiência compartilhada, em que os leitores, ao entrarem, tornam-se também habitantes dessa construção poética.

Nessa breve análise de “Poética II”, podemos afirmar que a discussão trazida no último verso marca com proeminência a presença do lirismo social: a obra literária deve ser exposta de forma clara e acessível a todos que desejem dela usufruir. A crítica presente nas entrelinhas e a obrigação imposta ao eu lírico de refletir acerca de sua própria condição e do mundo que o cerca são elementos que também corroboram para que possamos dizer que o lirismo social está presente no texto de forma indiscutível.

É interessante lembrar que os poemas de Vinicius de Moraes aqui analisados trazem uma carga social muito forte, mas não fogem ao lirismo. Isso reforça a concretização do hibridismo na literatura do século XX. Nos estudos pós-colonialistas, o hibridismo literário não surge apenas como uma questão de estilo, mas como um processo estético e ideológico, refletindo transformações tecnológicas, midiáticas e culturais. Ao misturar gêneros (assim como imagens, vozes e suportes) a literatura híbrida redimensiona o papel do leitor, amplia os modos de enunciação e constrói textos que são, simultaneamente, polifônicos, intersemióticos e interdisciplinares.

Para Homi K. Bhabha, o hibridismo emerge nos “terceiros espaços” (*third space*) onde culturas colonizadas e colonizadoras interagem, produzem novos sentidos e identidades híbridas. Ele entende que nessa escrita não há uma réplica do colonial, mas reassinala elementos negados, em constante deslocamento:

O hibridismo é o signo da produtividade do poder colonial, sua força e fixações deslizantes; é o nome de reversão estratégica do processo de dominação pela recusa (ou seja, a produção de identidades discriminatórias que asseguram a identidade ‘pura’ e original da autoridade)” (Bhabha, 2013, p. 162)

Isso configura o hibridismo como força política: ele contesta categorias fixas, revisita narrativas dominantes e expõe fissuras sociais. No contexto literário, o hibridismo de Bhabha traz o texto a partir de uma voz híbrida: ele é fragmentado, ambivalente, e carrega a tensão entre

lírica (expressão íntima) e discurso coletivo. Tal lirismo hibridizado transforma a subjetividade em instrumento crítico – podemos dizer que é uma espécie de engajamento lírico-social –, sugerindo nesse conceito que o sujeito lírico emerge nos interstícios culturais, utilizando vozes que anunciam ambivalência, deslocamento e negação, subvertendo estereótipos construídos pelo colonialismo, ao articular uma diferença que nem é dissolvida e nem fixa; os sujeitos híbridos passam a transitar entre posições sociais ao revelarem injustiças, silenciamentos e lógicas de poder; a voz poética, por sua vez, tem o poder de ressaltar criticamente ou reconstruir narrativas identitárias, afetivas e históricas. Toda essa abordagem fortalece o hibridismo como estratégia poético-política, sendo capaz de criar um lirismo em que o eu poético não se reduz à expressão de sentimentos, mas assume uma forma de sujeito político que é tensionado pela história, ou seja, o texto lírico híbrido é social porque desestabiliza narrativas e poético porque abre caminho para novos modos de dizer-se e dizer o mundo. Isso configura o que aqui chamamos de lirismo social, híbrido e que se firma nos interstícios do poder e da identidade.

Podemos, portanto, correlacionar os pensamentos de Adorno e Bhabha no tocante ao lirismo e ao hibridismo, tendo um ponto de convergência fundamental: ambos concebem a expressão poética como uma forma de resistência crítica, que ultrapassa a simples subjetividade individual e atua em confronto com estruturas dominantes — seja o poder colonial (em Bhabha) ou a lógica da mercadoria e da reificação (em Adorno).

Para Adorno, o sujeito lírico é uma instância que se afirma contra a objetividade e a normatividade do mundo social. A experiência subjetiva é transfigurada e universalizada no instante em que ganha forma estética – transfigurando-se num gesto de resistência à coisificação da vida (Adorno, 2011, p. 66–69). O lirismo, portanto, não é “privado”: ele revela o conflito entre o indivíduo e as forças sociais que o moldam.

Esse conflito está intimamente ligado à noção de hibridismo em Bhabha: o sujeito híbrido – muitas vezes o colonizado ou o marginalizado – ocupa o espaço de tensão em que sua identidade não é fixa, mas construída em meio à dissonância entre culturas, línguas, discursos. Para Bhabha (2013, p. 162), o hibridismo é uma “reversão estratégica do processo de dominação pela recusa” – ou seja, ele transforma o espaço da submissão em espaço de produção crítica. Os dois pensadores aqui em pauta veem a subjetividade como mediada: para Adorno, pelo social-histórico; para Bhabha, pelo embate colonial e cultural.

A estética, para Adorno, não é decorativa: ela é o próprio meio pelo qual o lirismo resiste. Ao dar forma à experiência individual, o poema faz com que essa experiência se torne legível como crítica universal. É exatamente o formalismo que impede a arte de se render à instrumentalização ou à ideologia dominante.

Do mesmo modo, Bhabha valoriza o “terceiro espaço” – um entrelugar cultural onde a forma textual híbrida desfaz fronteiras fixas. Ele não recusa a forma, mas percebe como um campo de negociação entre o eu e o outro, entre centro e margem. O texto híbrido, muitas vezes poético ou ficcional, torna-se um meio de reconfigurar o real, sem se fechar em identidades estáveis. A correlação aqui está no papel da forma como dispositivo de transformação crítica: o lirismo adquire força justamente por não ser transparente – ele trabalha com ambivalência, fragmentação, desvio.

Adorno afirma que “o eu que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade” (2011, p. 68), mas ele reconhece que esse “eu” não é absoluto – ele é condicionado pela sociedade. É uma subjetividade contraditória, fissurada, que se manifesta como resistência.

Para Bhabha, o sujeito híbrido é também uma figura fissurada e deslocada: sua identidade está em trânsito, entre discursos, línguas e poderes. O hibridismo desarticula o eu unitário e, com isso, revela as contradições da experiência pós-colonial. O sujeito que fala do “lugar do hibridismo” (2013, p. 162) é também um sujeito lírico – no sentido de que sua enunciação é simbólica, tensionada, instável. Assim, tanto Adorno quanto Bhabha partem da ideia de um “eu poético” não absoluto, mas crítico – uma voz que se levanta contra o mundo, mas já marcada por ele.

Sendo assim, a crítica estética de Adorno e a crítica cultural de Bhabha convergem ao entender que o lirismo e o hibridismo não são meras formas expressivas, mas práticas políticas e filosóficas. O lirismo, para Adorno, torna-se universal pela forma que assume – e por isso resiste à reificação –, propondo que a poesia só alcança seu potencial crítico ao recusar a simplificação mercantil e expressar a subjetividade de maneira formalmente elaborada (“Com as lágrimas do tempo / E a cal do meu dia / Eu fiz o cimento / Da minha poesia”).

O hibridismo, para Bhabha, não apenas denuncia a dominação, mas produz novas possibilidades de ser e de significar, a partir do conflito entre culturas, e que a linguagem – inclusive a poética – é um espaço de negociação e invenção. Em “Poética II”, a imagem da construção de um espaço lírico atravessado pelo tempo, pela carne viva e pela incerteza identitária ecoa esse pensamento (“Não sei bem se é casa / Se é torre ou se é templo: / (Um templo sem Deus.)”)

Essa indefinição do que é a poesia – não casa, não torre, não templo, ou tudo isso ao mesmo tempo – faz com que a poesia não ocupe uma forma já dada: ela é um “entre-lugar”, um espaço liminar onde subjetividade e história se reconfiguram. A negação de um “Deus” como

centro pode ser lida como recusa de uma instância absoluta, coerente com o que Bhabha descreve como a “produção de identidades que escapam à fixação” (2013, p. 162).

Os dois teóricos, Adorno e Bhabha, apontam para a poesia como uma forma de expressão que opera entre o eu e o mundo, como “linguagem do entre” – o que se realiza plenamente nos versos finais de Vinicius: “Mas é grande e clara / Pertence ao seu tempo / – Entrai, irmãos meus!”. A poesia aqui não é privada: ela se abre ao coletivo, convida à entrada, mas sem perder sua densidade íntima. É um espaço partilhado, histórico e social, que pertence “ao seu tempo”, e por isso dialoga com as contradições de seu contexto.

A poesia é cimento, carne, tempo, mas também arquitetura simbólica – espaço para a resistência estética, para a multiplicidade de sentidos e para o acolhimento do outro. “Poética II” é, dessa forma, uma realização concreta da ideia de que a poesia pode ser linguagem de tensão entre o íntimo e o coletivo, entre forma e conflito, entre sujeito e história – um verdadeiro “terceiro espaço” lírico-político.

Dessa forma, Vinicius de Moraes permite ao leitor captar a crítica social de maneira profunda e não superficial. A obra não deve ser apenas um veículo para a mensagem, mas sim uma experiência que convida à reflexão crítica, evitando a instrumentalização.

No texto “Poética II”, há o questionamento e a resposta da função social da arte em forma de provocação e desestabilização. É interessante chamarmos atenção, também, para a segunda estrofe do poema, em que se observa a sensação do eu lírico de não saber exatamente qual o lugar em que sua arte se encaixa, sensação essa que podemos descrever como “vazio”. E tal vazio é reforçado no último verso da estrofe, quando temos “(Um templo sem Deus)”. O que faz uma edificação ser considerada um templo é justamente ter algo/alguém a que se cultue. Se não há um culto a “Deus”, estaria vazio o lugar? Na estrofe seguinte vemos que a própria obra de arte é o que deve ser cultuado no templo, mas o vazio trazido pelo eu lírico continua lá em forma de dúvida (ou possibilidades) a respeito do lugar onde deve estar a Literatura.

O desconforto político-social causado pela crítica viniciana em sua obra pode ser visto como uma quebra do silêncio existente socialmente acerca das minorias sociais, nesse caso, o operário, inclusive tal quebra pode ser representada no último verso do poema que surge grafado como fala. E esse não ficar mais em silêncio é primordial para que a arte cumpra sua função de registro crítico, analítico, de construtor social.

Desde Platão (século V a.C.) a literatura é colocada à margem da sociedade, e não é tão diferente na contemporaneidade. Mas, o que faz da literatura um produto “sem lugar” na sociedade? Podemos dizer que, pelo sistema social em que vivemos, a primeira questão a ponderar é: porque a literatura não é um “produto rentável”, ela não tem um efeito financeiro

ou de transformador social concreto e imediato (estamos na era do “*Hot plug and play*”!), além disso, exige interação crítica e opinativa (estamos na era das “relações líquidas”!), resumindo, literatura não dá dinheiro porque precisa de tempo para leitura, interesse e envolvimento do público. A outra questão a salientar é justamente essa questão crítica e opinativa que a literatura impõe a seu leitor, o desordenar das coisas, o tirar o leitor de sua zona de conforto e levá-lo a questionamentos que podem subverter a ordem social em que estamos. Vinicius de Moraes com um só poema, em seu último verso, ataca todas essas questões, quebra um silêncio estabelecido histórica e socialmente e instiga a sociedade a estabelecer um pedestal a essa já tão rejeitada Literatura.

Quando falamos em silêncio estabelecido histórica e socialmente estamos falando de um tabu, uma ferida que Vinicius faz questão de abrir e deixar “em carne viva” e damos uma dimensão política a esse silêncio. Eni Orlandi (2007, p.29) diz que, ao termos o silêncio com a face política, “o silêncio pode ser considerado tanto parte da retórica da dominação (a da opressão) como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência)”. Portanto, a quebra do silêncio é a quebra da opressão do espaço social da Literatura e isso ocorre através de mãos operárias vinicianas ao dizerem: “Com as lágrimas do tempo/ E a cal do meu dia/ Eu fiz o cimento/ Da minha poesia.”

Ao abordarmos o silêncio, tema deste capítulo, temos uma das formas de vazio que ponderamos neste estudo. Como dissemos no texto introdutório, consideramos que o vazio em Vinicius de Moraes é composto por diversos conceitos que tendem<sup>8</sup> à mesma variante, mas que justamente por tenderem não atingem a completude sozinhos para formar a constante que encontramos na obra estudada.

Ao aproximar vazio de silêncio não temos apenas o silêncio político, mas uma gama considerável de desdobramentos, como é o caso do silêncio estabelecido na mediação das relações entre linguagens, o silêncio voltado à censura ou mesmo o silêncio visto como liberdade. Em cada um desses silêncios, aliados a outros princípios, temos a formação do vazio viniciano.

---

<sup>8</sup> Vamos utilizar, aqui, o sentido matemático do termo "tender a" (ou "tender para"): descreve o comportamento de uma variável ou função quando ela se aproxima de um determinado valor, seja finito ou infinito, sem necessariamente atingi-lo. É um conceito fundamental em cálculo, especialmente quando trabalhamos com limites.

## 1.1 Amarras sociais femininas

É de conhecimento público a paixão de Vinicius de Moraes pelas mulheres, além do amor, o encantamento e a veneração que cultivava por elas: “olha que coisa mais linda, mais cheia de graça”, “Amo-te como se ama todo o bem/ que o mal da vida traz consigo”, “possa eu amá-la e respeitá-la, dar-lhe filhos e silêncios”, “Deve andar perto uma mulher que é feita/ De música, luar e sentimento/ Que a vida não quer de tão perfeita”... As homenagens às mulheres em seus textos são inúmeras, veladas e explícitas, mas também são colocadas em versos e linhas as injustiças sofridas e o papel social imposto a elas (nem sempre glamouroso).

Silêncios<sup>9</sup> e silenciamentos<sup>10</sup> da mulher na sociedade em que vivemos é um dilema histórico-cultural e está enraizado em nossa sociedade patriarcal de forma profunda. A mulher precisa sempre estar atenta não apenas para estabelecer mais direitos como também para manter os que já tem ou, como afirma Conceição Evaristo, "Todas as mulheres precisam ficar alertas àquilo que é do nosso direito, àquilo que nós temos de reivindicar sempre porque nada, nada nos é oferecido, tudo é uma conquista" (entrevista concedida ao portal Agência Brasil, 2021).

Há quem diga que a obra de Vinicius de Moraes objetifica a mulher. Contudo, encontramos diversos textos que desfazem essa percepção. Um dos mais conhecidos é a letra da canção “Maria vai com as outras”<sup>11</sup>, publicada no LP *Toquinho e Vinicius*, da RGE, em 1971, pleno período ditatorial militar em que não só mulheres perderam direitos, mas a população como um todo.

Primeiro, ao escutarmos a canção, percebemos o ritmo alternado entre dois momentos distintos: as estrofes narrativas são rimadas e regulares, com um ritmo mais contido e descritivo, o que dá base sólida ao enredo para sustentar a cadência aproximada da fala cotidiana, fazendo-nos lembrar de um cordel narrativo relacionado à entonação de contação de história, com pausas naturais, prosódia descritiva e tom quase coloquial. Já o refrão (“Tumba é caboclo... Tumba lá e cá”) é responsável por introduzir um ritmo marcado pela repetição, síncope e batida ritualística, o que nos remete diretamente a cânticos afro-brasileiros, que têm uma entonação encantatória, repetitiva, de mantra ou ponto cantado, o que intensifica a carga emocional e espiritualiza a tragédia vivida por Maria. Esse refrão tem, ainda, função percussiva e evocativa, sugerindo não só a presença espiritual, mas também o peso da ancestralidade. Dessa forma, o

---

<sup>9</sup> Entendemos por silêncio a ausência de palavras e sons.

<sup>10</sup> Entendemos por silenciamento um ato de censura ou imposição.

<sup>11</sup> Composição: Vinicius de Moraes e Toquinho.

ritmo, alterna entre o narrativo explicativo e o transe simbólico, criando uma ponte entre cotidiano e transcendência, entre Maria e a força de Iemanjá.

O primeiro verso, então, traz uma expressão popular que remetia à mulher “bela, recatada e do lar” (não foi Michel Temer quem criou a expressão...) e diz: “Maria era uma boa moça” e o verso final da estrofe explica o porquê: “Maria de coser, Maria de casar”, indicando que o lugar da “boa moça” era em casa, mostrando-se prendada e apta para o casamento (nem sempre precisava ser bela, às vezes só recatada e do lar bastava...). O tom inicial é ambíguo, sugerindo certo julgamento social, ainda que sutilmente irônico. A referência ao Gantois (terreiro de candomblé na Bahia) já desloca o eixo religioso dominante, posicionando Maria num espaço afrodescendente de fé. Entretanto, a desconstrução de Maria já inicia a segunda estrofe, quando temos uma “reviravolta” e a curiosidade pela vida da moça é aguçada: “Porém o que ninguém sabia, era que tinha um particular”, “um particular”, como gíria da época, mostra que há algo escondido, que não deveria ser de conhecimento público por abalar o moral da pessoa. Poderia haver outras expressões escolhidas, como “segredo” ou mesmo “desvio”, mas a gíria, apesar de trazer um ato oculto, não dá o tom pejorativo que essas outras expressões dariam ao “segredo” citado nos versos seguintes:

Além de coser, além de rezar  
também era Maria de pecar.  
(Moraes, 2017, p. 523)

Carregado de um tom de duplo sentido moral, esse último verso da segunda estrofe confronta a imagem da “moça de casar” com a da mulher desejanje – desafiando os estereótipos femininos. Em sequência, há a exposição de que Maria deixa de cumprir rituais religiosos, dando preferência a estar com seu parceiro. É interessante observar que não é utilizada a palavra “marido”, “namorado”, “noivo”, nem sequer “amante” ou qualquer outra que a sociedade usa para estabelecer um relacionamento entre um casal. Para se referir ao companheiro de Maria foi escolhida (e não por acaso) “moço”, palavra que surge apenas uma vez e no último verso da canção: “Ai, Iemanjá pegou e levou/ O **moço** de Maria para o mar/” (grifo nosso).

Observamos, também, que o tom muda radicalmente nos versos acima, trazendo uma virada trágica e mítica. O tom agora é de lamento, perda e punição divina, sem qualquer ironia. Essa mudança tonal acentua a complexidade emocional do texto: da crítica social à dimensão religiosa e existencial.

Na letra da canção inteira só foi mencionado que as obrigações religiosas de Maria deixaram de ser cumpridas, revelando o “particular” e a punição dele decorrente, feita através

da entidade religiosa, e trazendo tanto a causa quanto as consequências dos atos da moça na mesma expressão.

A tonicidade verbal coloca Maria em evidência constante. Aparecendo em quase todas as estrofes, o nome “Maria”, frequentemente no início do verso, torna-se centro do discurso e da tensão dramática. Essas construções reforçam a centralidade da mulher enquanto corpo social, corpo religioso e corpo político. Quando Maria deixa de “ir com as outras”, ou seja, de fazer o que era esperado das mulheres e assumir uma liberdade de escolha (escolha de ir e vir, escolha de estar presente ou ausente, escolha de ser livre sexualmente), passa a não ser mais “bem-vista” na sociedade, passa a não cumprir mais o papel imposto a ela, passa a não mais silenciar sua liberdade e sofre uma punição severa. Audre Lorde (1977) discorre sobre esse silenciamento da mulher ao dizer que

No silêncio, cada uma de nós desvia o olhar de seus próprios medos – medo do desprezo, da censura, do julgamento, ou do reconhecimento, do desafio, do aniquilamento. Mas antes de nada acredito que tememos a visibilidade, sem a qual entretanto não podemos viver, não podemos viver verdadeiramente. (Comunicação de Audre Lorde no painel “Lésbicas e literatura”, da Associação de Línguas Modernas, em 1977)

Isso acontece com a personagem da canção que, ao quebrar o silêncio imposto, sofre todos os medos elencados por Lorde e poderíamos arriscar que ela preferiria a invisibilidade de ser “Maria vai com as outras”, embora o eu lírico jamais apresente os sentimentos de Maria ou mesmo o que ela pensa sobre si mesma e sobre o retalhamento sofrido. A única coisa que podemos inferir (inferir porque é relatado por um eu lírico em terceira pessoa, que não é onisciente, em tom de fofoca) é que Maria se atreveu a ser livre e quebrar AQUELE silêncio. Mas, não temos dados concretos, seu “particular” foi contado por outra pessoa sem que ela tivesse voz para negar ou assumir seus atos.

É interessante observar que a punição de Maria poderia vir das outras pessoas que compunham aquele meio em que ela estava inserida; entretanto, esse meio já era a parte da sociedade deixada à margem pela religião que seguia e pela cor da pele (visto que grande parte dos seguidores do candomblé, naquela época em especial, eram negros). Talvez, pelo preconceito já sofrido pelos membros daquela comunidade, eles não tivessem moralmente o poder de punir a moça, pois já eram punidos com a exclusão (mais à frente discutiremos acerca da proximidade de Vinicius de Moraes com o candomblé e a população negra). Mas, um desvio como aquele, uma mulher livre sexualmente, poderia passar em branco?! Não! isso merecia um castigo, e um castigo vindo “dos céus” (no caso, das águas) para que tivesse mais força e representatividade.

Podemos ver na canção inteira a articulação de elementos sonoros e poéticos para contar uma história que é ao mesmo tempo pessoal, social e mitológica. O ritmo religioso, o tom ambivalente, a tonicidade centrada em Maria e a entonação ritualística não apenas estruturam a canção – eles produzem sentido: Maria é símbolo da mulher julgada, disciplinada, silenciada, mas também da que resiste – e, por isso, perde; a estrutura sonora da canção encarna o conflito entre o social e o espiritual, o desejo e a obediência, o pecado e o castigo; por fim, a canção se transforma em cântico narrativo de dor, gênero e fé, em que forma estética e crítica social caminham juntas.

Da mesma forma que a mulher nega ser silenciada na canção “Maria vai com as outras”, quebrando regras e assumindo as punições, a imagem da mulher “livre” surge em outra letra de canção: “Menina das duas tranças<sup>12</sup>”. Essa letra não tem data de composição definida, o acervo digital Vinicius de Moraes estima que tenha sido em torno de 12 de março de 1966 e 31 maio de 1976, mas ressalta a impossibilidade de definição. A letra discorre acerca de uma figura feminina que, aparentemente, está se relacionando com pai e filho ao mesmo tempo. Aparecem na canção as duas vozes masculinas trazendo motivos para que ela não se relacione com o outro, tendo como a frase inicial do que seria a última “fala” (tanto do pai quanto do filho) o mesmo verso: “Vá-se embora, t'esconjuro!”.

A questão da liberdade sexual feminina em toda a letra é indiscutível, visto que há o que nos parece um “relacionamento aberto” (apenas para a menina, claro!) e para que a situação fosse fíndada e a moça tivesse um relacionamento monogâmico com um deles, o(s) eu(s) lírico(s) recorre(m) a instâncias divinas, que lhe são superiores. O “t'esconjuro” é próprio dos exorcismos da Igreja Católica, ali, a menina é colocada em par com o demônio que atormenta os “homens”. Entretanto, parece que a intenção de pai e filho não é afastar o “demônio” de si, mas do “concorrente”. Esse castigo divino também ocorreu na letra de “Maria vai com as outras”, reforçando a compreensão de que apenas entidades superiores podem punir ou não a mulher, seus iguais não estão aptos a sequer julgar (muito menos punir).

Em “Menina das duas tranças” também há a questão relacionada ao vazio na forma de silêncio do qual tratou Lorde mais acima. O “olhar escuro” da menina está presente em dois momentos: na fala do pai, verso 5 da primeira estrofe (“Baixe seu olhar escuro”); e na fala do filho, terceiro verso da última estrofe (“Mais que o seu olhar, escuro”). Um olhar escuro pode ser associado à sedução, ao mistério e ao poder de atrair de forma irresistível. A escuridão

---

<sup>12</sup> Composição: Vinicius de Moraes e Toquinho.

implica algo escondido, uma motivação ou desejo que não é abertamente declarado, ou que é silenciado através do medo.

Nas duas letras de canção a mulher é representada com liberdade de escolha (embora haja punição) incomum para a sociedade (não só da época, mas da atual também, mesmo estando no século seguinte, ainda vemos imposições, julgamentos e punições para a fuga ao padrão de comportamento esperado de uma mulher). Tal expectativa comportamental é mantida desde a Antiguidade. Aristóteles, por exemplo, já trazia a concepção de inferioridade da mulher em relação ao homem, em especial ao falar de relações amorosas, ao dizer que “na ordem natural, a não ser que isto tenha sido derogado, como acontece nalguns lugares por qualquer motivo particular, o macho está acima da fêmea [...]. Qualquer que seja a idade da mulher, o homem deve conservar a sua superioridade” (1977, p. 28).

Esse pensamento patriarcal e machista perdura até os dias atuais, por isso Conceição Evaristo, já citada, reforça a necessidade da mulher em não só conquistar seu lugar, mas também manter-se nele; por isso a famosa assertiva “Não se nasce mulher, torna-se”, de Simone de Beauvoir. E Vinicius de Moraes, mesmo diante daquela sociedade (cada vez mais) sob o domínio masculino, diz:

Sou fundamentalmente um poeta e músico desde pequeno, mas o que mais me interessa no mundo é a mulher. Depois da mulher, o povo. E depois, os amigos, que são muitos, embora os verdadeiros sejam poucos. **A mulher tem capacidade para dividir o poder do homem, tem todo direito e inteligência para isso.** A mulher é o ser com quem mais me entendi, e mais me deu e mais me ensinou desde menino. **A mulher vem de uma longa pressão e tem direito de brigar por tudo que merece, afetiva e socialmente. Não quero me considerar superior a nenhuma delas** (*apud* Pecci, 1994, p. 303-304, grifo nosso).

Mas, como ter essa fala de Vinicius e uma letra que pode beirar à pedofilia como “Menina de duas tranças”? Não vou aqui defender meu objeto de pesquisa a unhas e dentes, nem “varrer para debaixo do tapete” um conteúdo tão polêmico e delicado, dizendo que quando a música foi escrita não havia proteção a crianças e adolescentes, portanto esse envolvimento era uma prática comum à época e isso bastaria<sup>13</sup> (inclusive, meninas se casavam bem antes da maioridade). Mas, vou seguir a lógica que venho traçando desde o início deste trabalho que é

---

<sup>13</sup> Até mesmo porque o crime de pedofilia até hoje não consta no Código Penal brasileiro, muito menos no Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), que também só foi criado em 1990, embora outras leis imputem penalidades ao crime de forma analógica. Segundo a Lei nº 11.829, de 25 de novembro de 2008, art. 241, o crime de pedofilia consiste em expor um menor a “qualquer situação que envolva criança ou adolescente em atividades sexuais explícitas, reais ou simuladas, ou exibição dos órgãos genitais de uma criança ou adolescente para fins primordialmente sexuais”.

lidar com a arte como forma de crítica e expressão cultural de um tempo, buscando trazer a leitura da canção para a nossa realidade.

Ao iniciarmos uma análise a partir do ritmo musical, percebemos que é marcado por uma simetria que se constrói em duas estrofes principais e seus respectivos refrões, criando uma forma circular e espelhada. A primeira parte mostra a voz de um pai que repreende a menina por seduzir seu filho; na segunda, a voz do filho faz a mesma advertência sobre a relação da menina com o pai. Essa repetição revela mais do que uma coincidência narrativa: ela escancara a permanência do discurso de controle sobre o feminino entre gerações, como observa Chimamanda Adichie: “A ideia de que a mulher deve ser controlada começa cedo. Começa em casa” (2017, p. 10). A estrutura rítmica, portanto, funciona não apenas como recurso musical, mas como forma de expressar um sistema repetitivo de opressão e moralização do corpo feminino.

Naquele manto social, a figura da menina carregava o peso da construção ético-moral associada à inocência, docilidade e destino doméstico. A infância (e não, ainda, a adolescência) feminina começava a ser vista como etapa a ser protegida da sexualidade – mas, ainda se mantinha cercada de olhares adultos que a erotizavam silenciosamente (nos anos 90, era comum crianças com microshorts “segurando o tchan!”).

Na canção de Vinicius e Toquinho, essa contradição aparece de modo explícito:

Menina das duas tranças  
Deixe o meu filhinho em paz  
Que ele ainda é muito criança  
Pras coisas que você faz

A "menina" é aqui interpelada como agente do desejo, enquanto o “filhinho” – infantilizado – é tratado como vítima de sedução. No entanto, essa menina também é descrita com traços infantis (“duas tranças”), o que revela a ambiguidade simbólica da infância feminina: ao mesmo tempo infantilizada e erotizada, responsabilizada precocemente por desejos alheios.

Simone de Beauvoir, e outras autoras feministas, já identificavam esse processo como parte do mecanismo patriarcal de dominação simbólica, no qual a mulher (e a menina, em especial) não é sujeito de desejo, mas objeto que perturba, desvia e deve ser vigiado.

A voz exortativa da canção se constrói em tom protetivo, que se disfarça de cuidado para justificar a repressão da liberdade feminina. Nos versos já citados – “Vá se embora, t’esconjuro / Deixe o filho meu” – emprega-se um vocabulário de feitiço e exorcismo, que

transforma a presença da menina numa força maléfica – algo que deve ser expulso, contido, silenciado. A figura feminina aparece como “quebranto”, como causa da dor dos homens, como agente de desilusão e desestruturação.

Essa linguagem, no campo do feminismo, é lida como uma estratégia de moralização do corpo e da liberdade da mulher. Como afirma Adichie: “Ensinamos às meninas que devem apagar-se para não ameaçar os homens” (2015, p. 32). Na canção, esse ensinamento é literal: a menina deve “ir embora” porque sua presença desestabiliza a ordem emocional masculina. Trata-se de um caso claro de silenciamento simbólico, onde a mulher é interdita em nome da preservação do masculino.

A repetição da estrutura na segunda metade da canção, agora com o filho advertindo a menina sobre seu pai (“Deixe o meu paizinho em paz”), revela a transmissão intergeracional da vigilância sobre o corpo feminino. O menino aprende com o pai que a mulher deve ser contida, que o desejo é desvio, e que o feminino é culpa. Essa repetição cíclica (que também foi observada no ritmo) é o que pensadores pós-estruturalistas como Michel Foucault descreveriam como regime de verdade: um discurso que se repete e se naturaliza, tornando-se norma sem precisar ser justificado. Judith Butler complementa esse raciocínio ao afirmar que: “O gênero é uma repetição com consequências: é performado dentro de um sistema de normas que tenta fixar o corpo em identidades inteligíveis” (2003, p. 190).

Na canção, a “menina das duas tranças” não tem voz. Ela é uma construção discursiva feita a partir da repetição masculina que tenta fixar seu papel – ora como ameaça, ora como tentação, mas nunca como sujeito.

Na contemporaneidade, temos o termo “menina” ressignificado por movimentos feministas e de juventude como símbolo de potência, resistência e agência. Frases como “lute como uma menina” ou campanhas que destacam meninas como protagonistas de suas vidas enfrentam diretamente o tipo de representação cristalizada em textos como o da canção.

Hoje, a crítica ética e política recusa a ideia de que a mulher deve ser culpabilizada pelo desejo que provoca. Chimamanda Adichie sustenta que a sexualidade feminina não deve ser objeto de medo nem punição, mas parte da liberdade de ser: “Ensinar às meninas que devem recuar para agradar. Que devem se esconder para serem desejadas. Que devem apagar-se para não ameaçar. É isso que perpetua a desigualdade” (2015, p. 33). Nesse sentido, uma leitura crítica atual da canção evidencia a necessidade de interromper o ciclo de silenciamento, questionar a moralização da figura feminina e restituir à “menina” sua voz e complexidade.

Atualmente, a canção “Menina das duas tranças” é um operador documental poético de um tempo em que o feminino era moldado por discursos masculinos de controle, muitas vezes

travestidos de amor, de zelo ou de dor. Ao aplicar uma leitura feminista e pós-estruturalista, é possível perceber que o termo “menina” não nomeia uma identidade inocente, mas uma posição política de subalternização ou de resistência, a depender de quem narra – e de quem escuta. Quando revisitamos esse texto à luz do presente não implica que o rejeitamos como obra artística, mas compreendemos que a arte também revela as estruturas simbólicas do seu tempo, e que só uma escuta crítica pode abrir espaço para transformar essas estruturas.

Ao nos distanciarmos um pouco das questões referentes à sexualidade feminina, chegamos a outro ponto delicado da condição da mulher: a dimensão intelectual. Até onde socialmente podemos levar em consideração que a mulher é vista e respeitada como ser “pensante”? Trata-se do mesmo pensamento já denunciado por Conceição Evaristo e Beauvoir, que também inferioriza a capacidade intelectual da mulher.

Ainda no século XXI há a necessidade da desconstrução da ideia de que a sexualidade feminina está associada a uma incapacidade ou limitação intelectual, destacando os modos como esses estereótipos afetam a vida das mulheres e a maneira como elas são percebidas e tratadas na sociedade, tendo sempre sua autonomia intelectual posta em dúvida em função da sexualização de seu corpo, seus posicionamentos e seu estilo de vida.

Chimamanda Ngozi Adichie, em *Sejamos todos feministas* (2015), comenta sobre os desafios que as mulheres enfrentam ao serem constantemente julgadas e limitadas por sua aparência e sexualidade. Na obra há a percepção da forma de educação dada a meninas e meninos, em que as meninas devem se preocupar com a opinião que os outros têm delas, mas não se cobra o mesmo dos meninos. Adichie destaca que a imposição de um julgamento constante sobre o corpo e a sexualidade das mulheres desvia a atenção de suas capacidades intelectuais e de seu valor como indivíduos e que a sociedade patriarcal procura controlar a sexualidade feminina minimizando a autonomia das mulheres, ao enfatizar aspectos físicos e emocionais, subestimando suas habilidades e realizações intelectuais.

Por sua vez, Judith Butler, em *Problemas de gênero* (2003), revisita a ideia da construção social da identidade feminina e critica o modo como a sexualidade feminina é utilizada para manter as mulheres em posições subalternas. Ela argumenta que o controle parte de normas voltadas ao gênero, e isso acarreta a limitação do potencial das mulheres. Butler explora, ainda, como o patriarcado impõe normas de gênero que determinam o papel da mulher com base na sexualidade, reforçando a crença de que a inteligência e a autonomia são características incompatíveis com a feminilidade tradicional. Esse pensamento não apenas restringe o desenvolvimento intelectual das mulheres, mas também contribui para a manutenção de relações de poder desiguais entre os gêneros.

Como vimos na fala de Vinicius sobre sua visão das mulheres, percebemos a convergência com a necessidade de que a mulher seja vista como o ser pleno que realmente é, em que a sexualidade e o intelecto não são aspectos opostos, mas complementares. A crítica feminista do século XXI continua lutando para que haja a visão da mulher como sujeito completo, capaz de autodeterminação, e enfatiza que reduzir a mulher a estereótipos de sexualidade e fragilidade intelectual é uma forma de controlar e limitar suas possibilidades no mundo. Esses pontos de vista sublinham a importância de se entender a identidade feminina de forma integrada, em que a inteligência e a sexualidade coexistem como expressões legítimas da autonomia e complexidade das mulheres.

Quando lemos, atualmente, os versos “As muito feias que me perdoem/ Mas beleza é fundamental” passamos a polemizar – mais uma vez – a fala de Vinicius de Moraes, com a proliferação dessa consciência feminista na sociedade. Entretanto, é necessário lembrar que o poema foi escrito e publicado em meados do século XX, momento em que era visto como uma declaração de amor das mais bonitas e despertava o desejo nas mulheres de se tornarem aquele ser idealizado, amplamente visto como um objeto de admiração, devendo atender a padrões estéticos que refletiam o desejo masculino e reforçavam seu papel subordinado.

As muito feias que me perdoem  
 Mas beleza é fundamental. É preciso  
 Que haja qualquer coisa de flor em tudo isso  
 Qualquer coisa de dança, qualquer coisa de *haute couture*  
 Em tudo isso (ou então  
 Que a mulher se socialize elegantemente em azul, como na República Popular  
 Chinesa).  
 Não há meio-termo possível. É preciso  
 Que tudo isso seja belo. É preciso que súbito  
 Tenha-se a impressão de ver uma garça apenas pousada e que um rosto  
 Adquira de vez em quando essa cor só encontrável no terceiro minuto da  
 aurora.  
 [...]  
 (Moraes, 2017, p. 325)

A pressão para se conformar a um ideal de feminilidade restrito – bela, elegante, passiva, e encantadora – limitava o espaço de expressão intelectual e profissional das mulheres. Esse modelo de feminilidade também correspondia a um contexto cultural em que a mulher era vista, muitas vezes, como extensão do lar e da família, o que restringia sua atuação social e sua autonomia. O eu lírico, ao descrever com precisão e exigência aspectos específicos do corpo feminino e ao delinear características ideais, reflete um contexto em que a mulher deveria ser, antes de tudo, um símbolo de beleza e inspiração, orientada para agradar o olhar do outro.

Atualmente, entretanto, a luta por igualdade tem questionado profundamente essa visão limitadora, oferecendo uma imagem da mulher que valoriza sua diversidade e autonomia, desfazendo a ideia de que a beleza seja o critério central para julgar a mulher, e coloca em evidência sua capacidade intelectual, seus direitos e sua pluralidade de escolhas. Chimamanda Ngozi Adichie e Judit Butler, como visto acima, enfatizam que a mulher deve ser valorizada por suas conquistas e não reduzida à sua aparência física.

Esse contraste entre as expectativas do século XX e as demandas do século XXI revela uma transformação significativa no papel da mulher. Se antes era esperado que a mulher fosse objeto de admiração e desejo dentro de padrões rígidos e inatingíveis, hoje, as discussões sobre empoderamento feminino, autonomia e direitos sociais e trabalhistas transformam a percepção do que significa ser mulher. Teóricas como Naomi Wolf também apontam como, ao desconstruir o “mito da beleza”, a sociedade moderna avança na direção de uma maior liberdade para que as mulheres se definam além de sua aparência (Wolf, 1992, p. 28). Dessa forma, o século XXI começa a oferecer um espaço onde as mulheres podem exercer sua pluralidade, encontrando reconhecimento não só por atributos físicos, mas por sua contribuição à cultura, à ciência e à sociedade, à exemplo da paquistanesa Malala Yousafzai e da sueca Greta Thunberg (Lute como uma menina!).

Portanto, enquanto no século XX a visão da mulher descrita no poema era condizente com um padrão estético e comportamental imposto, no século XXI, essa concepção é amplamente contestada. A mulher contemporânea reivindica uma identidade multifacetada, em que a beleza não é fundamental, mas apenas uma das possibilidades de expressão. Essa evolução na visão da mulher reflete o impacto do feminismo na cultura e aponta para um futuro em que os padrões limitantes de beleza e comportamento sejam substituídos por uma valorização real de suas capacidades e escolhas individuais.

Seguindo o posicionamento do próprio poeta, em sua obra também é encontrada a mulher em outra posição que não a de objeto de desejo e símbolo de perfeição. No poema “O amor dos homens”, por exemplo, o eu lírico inicia o texto discorrendo sobre o despertar da mulher amada junto a ele, detalhando cada ação dela e descrevendo suas impressões e desejos.

Ao levarmos em consideração a estrutura do poema, percebemos que é composto de versos livres que seguem uma cadência não regular, com isso se refletindo no tom íntimo e confessional do eu lírico. Podemos dizer que esse ritmo fragmentado e introspectivo contribui para a atmosfera de tristeza e inquietação. O uso de pausas e o alongamento de alguns versos criam uma fluidez emocional que permite ao leitor acompanhar os movimentos internos do eu lírico, alternando entre o lamento e a frustração, também sugerindo a espontaneidade do

pensamento e do sentimento, como se o poema estivesse sendo formado à medida que o sujeito vai tomando consciência de suas próprias emoções contraditórias.

A escolha das palavras intensifica esse efeito. Expressões como “solitário”, “vagamente atento”, “ciúme”, “angústia” e “limite” reforçam a sensação de incompletude e impotência. A sequência de imagens evocativas, como a porta pesada que se fecha no peito e a jovem árvore que segue em um rio para o abismo, cria um efeito cumulativo, em que cada imagem acrescenta uma camada ao estado emocional do eu-lírico, conduzindo o leitor à complexidade dos sentimentos envolvidos.

[...]De repente, ficarei triste  
 E solitário como um homem, vagamente atento  
 Aos ruídos longínquos da cidade, enquanto te atarefas absurda  
 No teu cotidiano, perdida, ah tão perdida  
 De mim. Sentirei alguma coisa que se fecha no meu peito  
 Como pesada porta. Terei ciúme  
 Da luz que te configura e de ti mesma  
 Que te deixas viver, quando deveras  
 Seguir comigo como a jovem árvore na corrente de um rio  
 Em demanda do abismo. Vem-me a angústia  
 Do limite que nos antagoniza. [...]  
 (Moraes, 2017, p. 436)

As metáforas desempenham um papel essencial na construção da visão poética, expressando as tensões e os sentimentos do eu lírico. A imagem da "pesada porta" que se fecha no peito é uma metáfora poderosa para a sensação de isolamento e bloqueio emocional. A porta sugere algo sólido e definitivo, um obstáculo que o eu lírico não consegue transpor e que simboliza a distância emocional entre ele e a figura feminina. Ao mesmo tempo, a metáfora da “jovem árvore na corrente de um rio” que segue “em demanda do abismo” transmite o desejo de controle do eu lírico sobre a mulher, sugerindo que ele gostaria que ela se deixasse levar, assim como a árvore, sem resistência, acompanhando-o em seus próprios sentimentos de melancolia.

Esse desejo de controle e posse se intensifica com a declaração de ciúme “da luz que te configura e de ti mesma”, mostrando um eu lírico que se sente ameaçado pela autonomia da mulher. A luz, como figura feminina, representa sua individualidade e sua independência, qualidades que ele inveja e teme ao mesmo tempo. Essa metáfora reflete uma visão de feminilidade marcada pela dualidade: ao mesmo tempo em que o eu lírico admira a mulher, ele se angustia com sua liberdade e com o fato de que ela é, em última análise, inatingível para ele.

A visão da mulher no poema reflete um lugar ambíguo e contraditório, posicionado entre a admiração e o desejo de controle. A mulher é descrita como “perdida” e com “tarefas

absurdas” em seu cotidiano, indicando uma perspectiva que minimiza o valor de suas próprias atividades e sua rotina, como se fossem triviais e desprovidas de significado. Essa visão reforça uma percepção de que a mulher, em seu mundo autônomo e em sua própria existência, está distante e até indiferente às necessidades emocionais do eu-lírico.

Essa representação revela o conflito entre a busca por uma conexão profunda e o desejo de moldar a mulher às expectativas do sujeito masculino. O eu lírico parece buscar uma idealização da mulher que seja absolutamente dedicada e disponível a ele, negligenciando sua individualidade e sua autonomia. Esse conflito, que Adichie descreve como um reflexo das “expectativas masculinas de que a mulher seja uma extensão de suas necessidades” (2014, p. 36), evidencia uma tensão entre a admiração e o desejo de posse. No entanto, a mulher, ao se “deixar viver”, resiste inconscientemente a essa idealização, mantendo-se como uma figura autônoma e alheia às imposições do eu-lírico.

[...] Fora de mim  
 És pura imagem; em mim  
 És como um pássaro que eu subjugo, como um pão  
 Que eu mastigo, como uma secreta fonte entreaberta  
 Em que bebo, como um resto de nuvem  
 Sobre que me repouso. Mas nada  
 Consegue arrancar-te à tua obstinação  
 Em ser, fora de mim - e eu sofro, amada  
 De não me seres mais. Mas tudo é nada.  
 [...]  
 (Moraes, 2017, p. 436)

As metáforas usadas pelo eu-lírico para descrever a mulher enfatizam tanto o desejo de consumi-la quanto o de aprisioná-la em seu universo emocional. Comparada a “um pássaro que eu subjugo”, a figura feminina é vista como algo frágil e alheio, mas que ele deseja controlar. A imagem do pássaro nos revela a tensão entre liberdade e dominação, sugerindo que, embora o pássaro seja belo e encantador, sua verdadeira natureza é independente e indomável. Esse desejo de controlar é intensificado pela imagem do “pão que eu mastigo”, que simboliza o anseio do eu lírico de absorver a mulher completamente, tornando-a parte de si mesmo, ao ponto de consumi-la. Nesse contexto, o ato de “mastigar” assume um tom quase violento, uma tentativa de dissolver a alteridade da mulher e torná-la assimilável.

A figura feminina também é descrita como “uma secreta fonte entreaberta / Em que bebo”, outra metáfora que exprime uma sede do eu-lírico pela presença e pelo poder vital da mulher. A fonte, com suas conotações de frescor e saciedade, sugere um desejo de plenitude que o sujeito encontra ao se conectar com a figura feminina. No entanto, a fonte é “secreta” e

apenas “entreaberta”, indicando que ela permanece inacessível em sua totalidade e que o eu-lírico nunca poderá realmente possui-la por completo.

Mais alguns versos abaixo e o eu lírico rende a si mesmo para sua amada, mudando a posição de dominador e passando a ser dominado:

[...] És mulher  
 Como folha, como flor e como fruto  
 E eu sou apenas só. Escravizado em ti  
 Despeço-me de mim, sigo caminhando à tua grande  
 Pequenina sombra. [...]  
 (Moraes, 2017, p. 436)

Nesse trecho, partimos da relação do eu-lírico com a figura feminina por meio de uma série de imagens naturais – “folha”, “flor” e “fruto”. Essas metáforas naturais apresentam a mulher como algo delicado e precioso, mas também efêmero e distante. A “folha” sugere leveza e fragilidade, enquanto a “flor” evoca beleza e atração, e o “fruto” simboliza a fertilidade e o mistério da vida. Essas imagens, enquanto carregadas de beleza, reforçam uma visão tradicional da mulher como um ser eminentemente ligado à natureza, onde o ciclo natural muitas vezes representa um papel passivo e receptivo.

No mesmo trecho, o eu lírico expressa sua relação com a mulher de maneira marcadamente submissa, como “escravizado em ti”. Essa expressão de "escravidão" revela um estado emocional de dependência e renúncia, sugerindo que o eu lírico se sente preso e absorvido pela figura feminina ao ponto de se despedir de si mesmo. Este “despeço-me de mim” representa uma abdicação da própria identidade, como se ele aceitasse se perder em sua fascinação e dependência emocional. Essa relação de dependência é acentuada no final do poema, quando ele se coloca sob a “pequenina sombra” da mulher, uma metáfora que é ao mesmo tempo paradoxal e reveladora.

A “pequenina sombra” representa a grandeza emocional que é atribuída à figura feminina, ainda que, simbolicamente, essa sombra seja pequena. Isso sugere que, embora o impacto da mulher sobre o eu-lírico seja profundo e avassalador, ela própria permanece distante e inalcançável, mantendo uma presença enigmática. O eu lírico, em sua submissão, se resigna a caminhar sob essa sombra, o que simboliza seu desejo de seguir a mulher de forma humilde e incondicional, deixando de lado sua própria autonomia. Esse sentimento de ser "só" – em contraste com a mulher, que é completa em sua grandiosidade – acentua o estado de alienação desse eu lírico, que se perde de si mesmo na busca pela figura feminina.

Alguns versos a frente, temos:

[...]  
 Silencias. Odeio o teu silêncio  
 Que não me pertence, que não é  
 De ninguém: teu silêncio  
 Povoado de memórias. [...]  
 (Moraes, 2017, p. 436)

Chegamos ao silêncio! Mas, diferentemente das formas de silenciamento que vimos, em que as mulheres se voltam contra uma situação opressiva, nos textos até aqui analisados, dessa vez o silêncio, como uma forma de manter sua individualidade (enquanto nos textos anteriores, quebrar o silêncio era essa forma de expor individualidade). Sobre o silêncio, de acordo com Susan Sontag (2015, p.27), “quando uma pessoa fala menos, começa-se a sentir mais plenamente a sua presença física em um espaço dado”. No ensaio “A estética do silêncio”, Sontag explora o silêncio como uma resposta ao incomunicável e como uma expressão do vazio existencial na arte. Ela sugere que o silêncio é a expressão última do artista, uma renúncia que contém mais significado do que o discurso (2015, p. 23). Para Sontag, o silêncio se torna uma forma de arte em si mesma, uma tentativa de capturar o vazio do ser e as limitações da linguagem em transmitir o absoluto. O silêncio, para ela, é uma espécie de resistência à banalização do sentido, e seu vazio é, na verdade, um espaço onde o artista e o observador se confrontam com a impossibilidade de compreensão completa.

Sontag considera o silêncio uma espécie de protesto contra a simplificação excessiva das palavras e das imagens. O vazio do silêncio, então, não é um mero espaço vazio, mas uma postura ativa que convida a uma reflexão profunda sobre as limitações da linguagem e sobre a complexidade da experiência humana. Assim, o vazio na arte silenciosa ou no silêncio da palavra é uma maneira de se aproximar do mistério e da transcendência, expressando o que não pode ser dito.

No trecho em questão, o eu lírico demonstra maior incômodo pelo silêncio ao falar dele de forma personificada: “odeio o teu silêncio”. Esse silêncio, que não pode pertencer a ele nem a ninguém, é exclusividade dela, autônomo, independente, e isso aumenta a sensação de impotência dele em subjugar-la, é a forma de revolta da figura feminina. Já ela, ao trazer o silêncio “povoado de memórias”, sugere que ali não há uma falta, uma ausência, mas sim uma abundância de significados e lembranças, tornando o silêncio mais complexo e carregado, destacando, assim, a dificuldade do eu lírico em lidar com a introspecção e o isolamento emocional da mulher. Mais à frente, o termo “silêncio” é retomado no poema, ainda falando da mulher:

[...] Seja ela  
 A que nega toda a vaidade, a que constrói  
 Todo o silêncio. Caminhe ela  
 Lado a lado do homem em sua antiga, solitária marcha  
 Para o desconhecido - esse eterno par  
 Com que começa e finda o mundo [...]  
 (Moraes, 2017, p436)

Não há mais o ciúme pela forma introspectiva, o silêncio passa a ser mostrado como uma presença que busca transcender palavras ou ações grandiosas, atingindo a calma e a reflexão. Toda a vaidade que ela poderia ter pelo amor que o eu lírico lhe dedica e pela posição que ela sabe ocupar é negada a partir da construção desse silêncio, em busca de valores mais profundos. Em seguida, surge a imagem do caminhar em par, o companheirismo, a igualdade e equidade entre o casal, o apoio mútuo que uma caminhada solitária não proporcionaria. O silêncio é trazido de forma positiva e, desta vez, não precisa ser quebrado porque não é supressão de direitos ou causa de afastamento, é o vazio como forma de construção da interação entre homens e mulheres, trazendo o pensamento da necessidade da harmonia e cooperação entre esses polos opostos, que juntos enfrentam os mistérios e desafios da vida.

## **1.2- A política do silêncio**

Política e silêncio deveriam ser palavras antagônicas, para que houvesse clareza e equidade nas relações estabelecidas e decisões tomadas por aqueles chamados (desmerecidamente, em grande parte das vezes) de representantes do povo. Entretanto, parece que quanto mais ditatorial o regime político, mais silencioso é para que se mantenha os ardis em segredo. Há, ainda, uma imaturidade social grande para sustentar um regime tão livre como o anarquismo e gananciosa o suficiente para acreditar no capitalismo.

O século XX teve marcos políticos muito fortes, com as duas Grande Guerras e diversos regimes ditatoriais ao redor do mundo. O Brasil não escapou de tais regimes e sua população enfrentou longos anos de uma ditadura militar ferrenha. Quando as ditaduras tomam o poder, a primeira coisa que se faz, em geral, é atacar quem tem o poder de alcançar o grande público e de ofertar-lhes conhecimento, estando duas classes na mira principal: professores e artistas.

Vinicius de Moraes, nascido em 1913, passou por toda a alteração da estrutura política brasileira do século e foi de censor de cinema a censurado político. Um de seus primeiros empregos foi como censor de cinema, ainda quando o país tinha um regime presidencial. Em

seguida, prestou concurso público para o Instituto Rio Branco e dedicou-se à diplomacia, servindo na Itália, nos Estados Unidos e no Uruguai.

Quando os militares brasileiros deram o Golpe de 1964, houve uma caça aos artistas e professores (em especial os universitários). Vinicius era um dos que estava na mira dos generais, mas não tinham motivos suficientes para exonerá-lo do cargo, visto que cumpria suas obrigações junto ao Itamaraty com precisão. Entretanto, em 1968, foi instaurado o Ato Institucional nº5, o mais repressor instrumento jurídico da ditadura militar. O escritor sofria perseguição desde o início do golpe por ser declaradamente de esquerda, então, primeiro perdeu o cargo internacional e foi trazido ao Brasil, em seguida perdeu a sala no Itamaraty e ficava vagando entre os corredores sem trabalho a ser feito. Até que decidiu não passar mais por essa humilhação e deixou de comparecer ao local de trabalho. Quando o AI-5 entrou em vigor, veio também o desligamento oficial de Vinicius da diplomacia. Diz a lenda que o então presidente, Costa e Silva, enviou um bilhete a seu Ministro do Exterior, Magalhães Pinto, dizendo: “Ponha-se esse vagabundo para trabalhar!”. Tais palavras não foram repassadas integralmente, mas a exoneração não deixou de vir.

Outra situação interessante que teve Vinicius de Moraes como protagonista foi a perseguição que os militares faziam a ele como artista, mesmo deixando de ser funcionário público. Quando perdeu o cargo, o *showman* passou a percorrer as universidades fazendo shows. Ao perceber esse movimento, quando Vinicius estava a poucas horas de se apresentar com o Quarteto em Cy, em Recife, recebeu a ordem para não aparecer no local. Mas, o poeta não se deixava abalar e, mesmo assim, resolveu ir ao teatro em que o show aconteceria, pois a ordem era apenas para não aparecer. E não apareceu! Apesar de estar lá, ficou nas coxias sem que ninguém o visse. Mas, sua presença não passou despercebida pelas meninas do Quarteto, então, elas resolveram fazer o show inteiro viradas para ele, de costas para o público. Assim que os presentes perceberam o que ocorria, ficaram maravilhados com a audácia do ídolo e aguardaram, ansiosos, a apresentação acabar para sair com Vinicius nos ombros pelas ruas da capital pernambucana cantando suas músicas em coro e dando continuidade ao show<sup>14</sup> (Castello, 1994).

Havia compositores, nesse período, que bastava ter o nome atrelado a uma canção ou texto para que a obra fosse imediatamente censurada. Vinicius de Moraes e Chico Buarque faziam parte desse “seleto” grupo. Alguns, como Chico Buarque, criavam pseudônimos para tentar driblar os censores, já Vinicius preferiu não fazer uso do recurso. Dizem as “más línguas”

---

<sup>14</sup> A vida de Vinicius tem diversas dessas passagens de luta e resistência como essa. À medida em que escrevemos e descobrimos tais peculiaridades, envolvemo-nos ainda mais com as discussões que apresentamos.

que o apelido “Poetinha” veio dos generais da ditadura em tom pejorativo, já outros dizem que surgiu da mania do próprio Vinicius de utilizar diminutivos. De uma forma ou de outra, o público tomou “Poetinha” como apelido carinhoso e até hoje ele é lembrado assim.

### 1.2.1- Palavras encobertas do proletário

A classe trabalhadora, na ditadura, era extremamente massacrada pelas políticas desenvolvidas pelos militares. Mas, podemos dizer, que foi a que mais lutou contra o sistema. Foi nesse período que sindicatos (mesmo às escuras) passaram a se organizar para reivindicar direitos e diversos nomes, como o do nosso atual presidente da república, Luís Inácio Lula da Silva, surgiram no cenário político-social.

A figura do proletário surge com força nas obras artísticas e Vinicius de Moraes não fugiu ao desafio: trouxe a figura do trabalhador à sua poesia. “O operário em construção” é um dos poemas mais lembrados de sua autoria e, talvez, o mais analisado academicamente quando se fala em consciência social na obra viniciano.

Nesse poema, escrito em 1955, período que antecedeu o Golpe Militar no Brasil<sup>15</sup>, a epígrafe utilizada é o trecho da bíblia católica em que Satanás tenta Cristo no deserto, ofertando-lhe poder e dominação em troca de servidão (Lucas, cap. IV, versículos 5-8). Ao longo do poema, a cena é recriada por Vinicius com o “patrão” ofertando ao operário o mesmo poder e dominação ofertados a Cristo, e tal qual a passagem bíblica, o não ecoou. Podemos dizer que a partir do instante em que tem consciência de sua importância, o operário compreende que ele já possui o poder que necessita e vai além, compreende que é necessário equidade entre os membros da sociedade e não superioridade. Seu trabalho, mesmo que menosprezado, é o que dá alicerce e forma ao desejo de seus superiores, é o operário a base da sociedade. Quando lemos os versos

E todo o seu sofrimento  
Misturava-se ao cimento  
Da construção que crescia.  
(Moraes, 2017, p. 338)

---

<sup>15</sup> Apesar do Golpe Militar só ter se concretizado em 1964, a década de 50, pós ditadura Vargas e pós-guerra, foi um período de incertezas.

Percebemos o quanto de presença humana há em estruturas físicas que parecem ser apenas concreto, percebemos a intratextualidade com “Poética II”, trazido no início deste capítulo, onde lemos: “Ergui em carne viva / Sua arquitetura” (Moraes, 2017, p. 338)

Nota-se uma referência ao trabalho artístico por meio do movimento contrário, mostrando o quanto de concreto há na abstração artística. É importante salientar que, em “O operário em construção”, a consciência de sua importância surge ao assemelhar-se à arte, especificamente à arte poética:

O operário adquiriu  
Uma nova dimensão:  
A dimensão da poesia.  
(Moraes, 2017, p. 338)

Mas, por que a poesia está ligada à descoberta? Porque é a poesia que dá voz, que faz uso da arte da palavra, que nos traz a polissemia, a pluralidade de significados na construção de um mundo particular que passa a ser universal.

Podemos, a partir dessa perspectiva, estabelecer um diálogo com as reflexões de Theodor Adorno sobre o uso social da literatura e da arte em geral, especialmente sobre como a poesia, ao evitar a superficialidade e as respostas simples, contribui para uma compreensão mais profunda da condição humana e das estruturas sociais.

Para Adorno, a literatura, e em particular a poesia, realiza um importante papel social ao capturar o sofrimento e as contradições da sociedade. Em *Notas de literatura* (2003), ele afirma que a verdadeira arte é aquela que “não renuncia ao seu caráter de resistência” (Adorno, 2003, p. 41), e a poesia cumpre exatamente essa função ao expressar, de maneira polissêmica e rica, as nuances do mundo, ao mesmo tempo em que recusa o conformismo e a linearidade das respostas diretas. A pluralidade de significados da poesia não apenas permite uma multiplicidade de interpretações, mas também questiona e desafia os limites da linguagem convencional, forçando o leitor a refletir sobre os aspectos ocultos e complexos da realidade.

Adorno defende que a arte deve resistir à instrumentalização e à homogeneização impostas pela sociedade capitalista e suas demandas de utilidade e funcionalidade. Na poesia, a polissemia se manifesta como uma forma de resistência, pois cria um espaço de reflexão e interpretação livre que não pode ser reduzido a um único significado ou propósito prático. Para o teórico, a poesia cumpre um papel social essencial justamente ao não se submeter às pressões de utilidade, oferecendo uma visão crítica e uma “imagem negativa” da sociedade que revela as dores e falhas do mundo contemporâneo (Adorno, 2003, p. 197).

Além disso, a capacidade da poesia de criar um mundo particular que passa a ser fonte de reconhecimento para o outro é parte do pensamento adorniano, pois a arte autêntica, ao se concentrar em experiências específicas e individuais, paradoxalmente atinge uma dimensão coletiva e universal. Essa visão purista, de uma arte autêntica, em Adorno é um ponto sensível na atualidade e na obra viniciano, quando temos a relação com o hibridismo de gênero, ressaltado no início deste capítulo.

Ao afirmar que a arte não pode ser genuína se ela abdica da especificidade da experiência individual, Adorno diz que o “eu” da obra de arte – especialmente na lírica – não representa uma subjetividade genérica, mas sim um “eu poético” singular, construído por meio de uma forma estética rigorosa que resiste à generalização banal: “O teor de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal” (2011, p. 66).

Nesse sentido, a arte autêntica não é confissão, não é espontaneísmo emocional. Ao contrário: é uma formalização cuidadosa da subjetividade, que só se torna relevante porque rompe com os padrões pré-fabricados do mercado cultural (a “indústria cultural”, como Adorno a chama) e, nesse rompimento, atinge um conteúdo social verdadeiro.

O “universal” não é, portanto, uma categoria neutra ou abstrata, mas algo que emerge da singularidade irreduzível da forma artística. Quanto mais fiel a obra for à sua forma interna, à sua verdade particular, mais ela será capaz de tocar experiências que ultrapassam o individual – pois ela expressa contradições reais do mundo social.

Ao pensarmos na hibridização dos gêneros literários, entramos em um campo de conflito com a noção adorniana de autenticidade formal. A mistura de gêneros, vozes, registros e mídias pode, à primeira vista, parecer um risco para a integridade estética da obra. É importante lembrar que Adorno é crítico das formas que se tornam heterogêneas apenas para atender à novidade ou à demanda comercial. Porém, o próprio Adorno reconhece que a arte moderna se realiza justamente como negação das formas fixas e caducas. A hibridização, quando não é gratuita, pode ser vista como estratégia crítica, como expressão formal da contradição e da crise – marcas da modernidade tardia.

Por exemplo, uma narrativa contemporânea que incorpora linguagem visual, trechos poéticos, documentos ou vozes múltiplas pode, por essa via formalmente heterogênea, revelar a fragmentação do sujeito moderno e a complexidade das estruturas sociais. Essa hibridização, quando é guiada por uma necessidade interna da obra, e não por efeitos de mercado, pode estar

em sintonia com a exigência adorniana de que a arte seja expressão da negatividade e da verdade histórica.

De acordo com essa visão, a autenticidade está ligada à resistência da obra frente à padronização. A indústria cultural produz formas pré-formatadas, estereotipadas, que aparentam diversidade, mas escondem a repetição. A partir dessa lógica, a hibridização pode se tornar uma estética vazia, simulacro de inovação, se não for sustentada por uma crítica formal consciente. Em contrapartida, quando a hibridização opera como expressão de conflitos, da multiplicidade do real, da tensão entre o individual e o coletivo, ela realiza exatamente o que Adorno exige da arte: ser, pela sua forma, um campo de experiência crítica e resistência.

Sendo assim, a arte autêntica nasce do conflito entre forma e conteúdo, entre subjetividade e sociedade. É na profundidade do individual, e não na diluição, que ela encontra o universal. A hibridização dos gêneros, quando fundada em uma necessidade interna da obra e não em apelos externos, pode ser não apenas compatível com essa visão, mas um dos caminhos possíveis para atualizá-la. Ela se torna, então, um modo contemporâneo de formalizar a contradição, revelando que a arte – mesmo fragmentada, mesmo múltipla – pode ainda manter-se crítica, resistente e verdadeira. Para isso, ela precisa manter a fidelidade à sua forma, como exigência estética e ética.

A poesia viniciano, assim, torna-se um meio de revelar as tensões sociais e de dar voz a experiências de opressão, alienação e desejo de liberdade que são compartilhadas coletivamente. Ao retomarmos “O operário em construção”, o silêncio do operário, então, é quebrado e ele passa a espalhar sua voz entre os outros:

E um fato novo se viu  
 Que a todos admirava:  
 O que o operário dizia  
 Outro operário escutava.  
 (Moraes, 2017, p. 338)

O vazio que ele cultivava ao não encontrar sentido em sua jornada, ao perceber que era responsável pelas construções ao seu redor, mas não poderia delas usufruir (“Como tampouco sabia/ Que a casa que ele fazia/ Sendo a sua liberdade/ Era a sua escravidão.”) é representado através do silêncio escondido atrás do sempre dizer “sim”.

Esse silêncio que faz referência à fala de uma classe minoritária socialmente está presente em outros textos de Vinicius de Moraes, como a letra da canção “O morro não tem vez”. A primeira estrofe da canção diz:

O morro não tem vez  
 E o que ele fez já foi demais  
 Mas olhem bem vocês  
 Quando derem vez ao morro  
 Toda a cidade vai cantar<sup>16</sup>.  
 (Moraes, 2017, p. 546)

Aqui, no primeiro verso o eu lírico já deixa evidente a falta de oportunidades para aquela comunidade que vive à margem. Em seguida, cita que o morro já fez demais em alusão à riqueza cultural e ao potencial que pode ser ofertado se tivesse essas oportunidades que foram negadas. A imagem “o tamborim vai falar”, que traz a lembrança do samba como expressão cultural, pode ser assemelhada à “poesia” do operário, pois, através das artes que espalham a voz, é possível alcançar massivamente a população que dessa voz precisa. Por isso, no início desta sessão, quando discorreremos um pouco sobre a ditadura, lembramos que os artistas e professores eram alguns dos “alvos preferidos” da ditadura militar, pelo poder de alcance que tinham.

Quando voltamos à leitura de “O operário em construção”, percebemos que, no instante em que ele toma consciência de sua importância e passa a disseminar entre seus iguais essa consciência, o silêncio é quebrado, assim como a mulher quebra o silêncio que lhe é imposto quanto à liberdade de seu corpo, nos textos que vimos anteriormente. A diferença é que a mulher é castigada por assumir sua liberdade e o operário não – mas, e se fosse uma operária? Assim, o “não” é sua maior arma contra a opressão.

Esse “não” está sendo anunciado desde o início do poema (podemos ousar dizer desde o tema) através da rima de palavras terminadas foneticamente com /ãw/, esse som ecoa por todo o poema com palavras como “construção”, “chão”, “mão”, “missão”, “religião”, “escravidão”, “pão”, “prisão”, “emoção”, “caldeirão”, “nação”, “profissão”, “mão”, “impressão”, “compreensão”, “coração”, “vão”, “dimensão”, “atenção”, “patrão”, entre outras. Outra observação possível é a de que o poeta constrói todo o texto falando da opressão sofrida pela classe trabalhadora sem citar sequer uma vez a palavra “opressão”, mas, ao percebermos o eco do /ãw/ e estabelecermos a relação forma/sentido, podemos dizer que ela está latente e seu significado nas entrelinhas é tão (ou mais) forte quanto sua presença.

Nas últimas duas estrofes ao final do poema, além da descoberta do operário quanto a seu lugar na sociedade, revela-se a descoberta do silenciamento sofrido até ali:

E um grande silêncio fez-se  
 Dentro do seu coração  
 Um silêncio de martírios

---

<sup>16</sup> Composição: Vinicius de Moraes e Tom Jobim.

Um silêncio de prisão.  
 Um silêncio povoado  
 De pedidos de perdão  
 Um silêncio apavorado  
 Com o medo em solidão.

Um silêncio de torturas  
 E gritos de maldição  
 Um silêncio de fraturas  
 A se arrastarem no chão.  
 E o operário ouviu a voz  
 De todos os seus irmãos  
 Os seus irmãos que morreram  
 Por outros que viverão.  
 Uma esperança sincera  
 Cresceu no seu coração  
 E dentro da tarde mansa  
 Agigantou-se a razão  
 De um homem pobre e esquecido  
 Razão porém que fizera  
 Em operário construído  
 O operário em construção.  
 (Moraes, 2017, p. 338)

Dentro desse silenciamento houve o predomínio de concepções que eram simplesmente aceitas sem questionamentos. A negação de direitos, a imposição dos preceitos capitalistas, as distâncias sociais, tudo isso foi necessário para que a voz de seus iguais pudesse ser escutada pelo operário e desse lugar à esperança de, além de construir uma causa, ter essa causa validada. Ali estava construída a consciência de classe do operário (“operário construído”); entretanto, logo surge a necessidade do trabalho para manter-se vivo no sistema capitalista, visto que a mudança necessitaria de união, de coletividade, o que não se tinha até então (e não teremos por um bom tempo) porque a razão voltaria a silenciar sua voz. O operário construído ainda era um “homem pobre e esquecido” e precisava voltar à sua labuta diária: a construção. Pois, é melhor ter a falsa impressão de inclusão em um meio tão cruel com classes menos favorecidas e a ilusão de ascensão na pirâmide social do que saber que há uma recusa seca e definitiva dessa ascensão (melhor uma doce mentira do que uma amarga verdade?). Sartre estabelece bem a relação entre opressor e oprimido no século XX, diferente dos séculos XVII e XVIII em que não havia maior proximidade física entre sujeitos de classes diferentes, ao dizer que:

Mas, diferentemente de Diderot e Voltaire, só podíamos dirigir-nos aos opressores por ficção literária, ainda que fosse para dar-lhes vergonha de sua opressão, mesmo porque nunca convivíamos com eles. Sendo assim, não tínhamos a ilusão, que aqueles autores alimentaram, de poder escapar, pelo exercício do nosso ofício, à nossa condição de oprimidos; pelo contrário, situados em meio à opressão, representávamos a coletividade oprimida de que fazíamos parte, suas cóleras e suas esperanças (Sartre, 2004, p.170).

A arte, então, especialmente a literária, já não ocupava mais o lugar de destaque como nos séculos anteriores. Através do lirismo social, era possível estabelecer uma crítica, despertar parte da população para as injustas relações de poder, mas não se podia ter a esperança de que a História mudaria. No último verso de “O operário em construção” há um movimento de recuo da voz e silenciamento do operário. Susan Sontag (2015, p.26) corrobora a afirmação de Sartre acerca da opressão através a seguinte reflexão: “O silêncio é com frequência empregado como um procedimento mágico ou mimético nas relações sociais repressivas”. É justamente isso que vemos quando o operário recua sua voz, dando lugar à “razão”(?): a opressão obriga-o a manter-se em silêncio; é justamente isso que vemos quando Maria deixa suas obrigações religiosas para estar com um homem, em “Maria vai com as outras”; é justamente isso que vemos quando a menina se envolve com pai e filho em “Menina das duas tranças”; é justamente isso que vemos quando “O morro não tem vez”; é justamente para que as minorias sociais (que são maioria, numericamente falando) sigam sem rebelar-se que é feita a mágica chamada silêncio.

### 1.2.2- Mordaças da poesia

Sartre, ainda na citação feita anteriormente, fala que não há mais, atualmente, a ilusão de que a obra de arte, ou a literatura, seja elemento de mudanças sociais partindo dos dominadores. Na contemporaneidade, parece que essa inutilidade para a mudança também atingiu as classes dominadas. É um silenciamento que não se dá pela ausência de escritas, mas pelo alcance dos textos, o poema perdeu lugar para a prosa, a prosa perdeu lugar para a imagem nas redes sociais, a imagem perdeu lugar para a voz nos áudios de mensagens, a voz vem perdendo lugar para os emojis (hieroglifos da contemporaneidade?). Entretanto, parece que a música não perde seu lugar – a depender do estilo em que é apresentada. Entendo que os estilos dos jovens sejam talvez um pouco duvidosos quanto à construção crítica dos sujeitos e que eles prefiram as músicas mais dançantes, com batidas fortes. Uma das palavras que mais ouvimos nas letras é “senta”, sugerindo até uma geração cansada que só quer repousar sentada – se não houvesse a conotação sexual, claro... Confesso a saudade da minha juventude nos anos 2000, em que sentar era uma medida de tempo: “esse livro, leio em uma sentada!”. As letras de canções escritas por Vinicius de Moraes, por exemplo, têm muito mais alcance, atualmente, que

seus poemas, inclusive, ele é muito mais lembrado pelas composições musicais que pela literatura<sup>17</sup> (pelos jovens, principalmente!).

Recentemente, Mart'nália regravou alguns sucessos vinicianos no álbum *Mart'nália canta Vinicius de Moraes* (Biscoito Fino, 2019) e hoje, na maior plataforma de música, o Spotify, a cantora conta com 1.217.303<sup>18</sup> ouvintes mensais. Mariana de Moraes, neta do poeta, também regravou canções do avô no álbum *Vinicius de Mariana* (Biscoito Fino, 2023) e ela conta com 10.150<sup>19</sup> ouvintes mensais. Esses dados são interessantes quando falamos de um artista que nasceu, viveu e faleceu durante o século XX, e ainda hoje (exatos 45 anos de sua morte) suas canções são bastante procuradas e, em 2024, bateu o recorde de “Aquarela do Brasil” (de Ary Barroso) como a canção mais regravada em língua portuguesa<sup>20</sup>: “Garota de Ipanema” (composta em parceria com Tom Jobim). Mas, e a literatura viniciano, onde está? Não podemos negar que também têm sido relançadas obras literárias de Vinicius de Moraes, como os livros *Todo amor* (Companhia das Letras, 2017), *Box Vinicius de Moraes – música, poesia, prosa e teatro* (Nova Fronteira, 2017) e, mais recentemente, *50 poemas macabros de Vinicius de Moraes* (Companhia das Letras, 2023). Apesar das editoras não informarem a tiragem específica de cada obra (estima-se que a Nova Fronteira teve uma tiragem de dez mil boxes), há a informação (e a constatação, através das buscas em livrarias) de que os livros foram muito bem recebidos pelo público. Mas, óbvio que não se chega perto dos consumidores das canções, pois só a canção “Onde anda você?”, regravada por Mart'nália, teve 5.544.017 ouvintes de 2019 a 2024<sup>21</sup>. Esses números se apresentam pequenos quando comparamos aos 31.225.000 ouvintes mensais da cantora Anitta<sup>22</sup>, compreendemos que são públicos e propostas diferentes, mas que podem servir de analogia com público e propostas de meados do século XX. Se estabelecermos uma média ponderada como padrão comparativo (levando em consideração faixa etária, estratificações sociais, modismos etc.), perceberemos a imensidão da proporção que a obra viniciano ainda tem atualmente. Ela se faz presente em várias sentadas!

---

<sup>17</sup> Certamente isso se dá porque, como é sabido, a música é uma expressão artística de maior alcance popular que a literatura.

<sup>18</sup> Dados disponíveis em <https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4EUuQxMNowMUEs5gu4BzBX> acesso em 11 jul. 2024.

<sup>19</sup> Dados disponíveis em <https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6Uikn1Ogj3uz6E6Gr4qSAe> acesso em 11 jul. de 2024.

<sup>20</sup> Dados disponíveis em <https://www.portalinsights.com.br/perguntas-frequentes/qual-a-musica-brasileira-mais-traduzida#:~:text=Escrita%20em%201962%2C%20%E2%80%9CGarota%20de,brasileiras%20mais%20regrava das%20na%20hist%C3%B3ria>. Acesso em 11 jul. de 2024. Ressaltamos que são dados apenas das regravações em língua portuguesa, não fazendo parte, aqui, as gravações em línguas diversas.

<sup>21</sup> Dados da plataforma de música Spotify, disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6Z2g0FK8SpddqGBdtCL54I> acesso em 11 jul. de 2024

<sup>22</sup> Na época, com o surgimento da Bossa Nova e da MPB, talvez a sociedade visse seus cantores e compositores tão “revolucionários” (e para os mais velhos até indecentes) quanto Anitta, atualmente.

Todas essas informações nos servem para avaliar o quanto a canção (enquanto obra de arte) e a literatura sofrem silenciamento muito mais pela falta de consumo do que pela falta de produção. Aproveitamos para ressaltar que, quando falamos de silêncio, há diversas formas dele e a face dele que vamos explorar aqui é o silenciamento da arte frente aos absurdos e ao caos social. Como escreveu Adélia Prado, no poema “Paixão”: “De vez em quando Deus me tira a poesia./ Olho pedra, vejo pedra mesmo.” (2013, p. 55). Vinicius de Moraes tinha sensação semelhante ao dizer que a poesia lhe fugia quando estava alegre, como exemplifica o que diz o eu lírico na letra do “Samba da bênção”<sup>23</sup>:

Mas pra fazer um samba com beleza  
É preciso um bocado de tristeza  
É preciso um bocado de tristeza  
Senão, não se faz um samba não  
(Moraes, 2017, p. 585)

Aqui há a ideia de que apesar de “ser alegre é melhor do que ser triste”, é necessário a tristeza para se compor, concordando de certa forma com Arthur Schopenhauer (1788-1860), quando o filósofo disse, ainda no século XIX, que “A vida é essencialmente sofrimento, e a tristeza é a essência da vida” (Schopenhauer, 2015, 352).

O verso viniciano acima estabelece uma visão otimista e talvez até pragmática da existência, sugerindo uma escolha pela alegria como um modo de viver melhor, apesar das adversidades. Esse verso dialoga com a filosofia de Arthur Schopenhauer, ao demonstrar a vida como essencialmente marcada pela tristeza, pelo sofrimento e pelo vazio, propondo que a alegria e o prazer são transitórios e incapazes de preencher o vazio existencial.

Para Schopenhauer, o desejo é a força que move a vida, mas é também a origem de toda dor. Ele sustenta que viver significa desejar e que, uma vez satisfeito um desejo, surge outro, criando um ciclo constante e insaciável. Esse ciclo de desejos nunca satisfaz o ser humano de maneira duradoura, levando-o, inevitavelmente, ao tédio ou ao sofrimento. Em *O mundo como vontade e representação*, afirma que “a vida humana é como um pêndulo que oscila entre o sofrimento e o tédio” (Schopenhauer, 2015, 462), o que aponta para uma visão pessimista em que o vazio é um estado ao qual se retorna inevitavelmente (a tristeza para fazer um samba). Na perspectiva de Schopenhauer, então, a alegria pode existir, mas é sempre efêmera, uma interrupção breve entre as angústias e o tédio que dominam a existência.

---

<sup>23</sup> Composição: Vinicius de Moraes, Baden Powell, Marcelo Peixoto.

A canção “Samba da bênção”, pela estrutura falada e cantada, parece ser mais do que um samba – uma espécie de declaração estética, filosófica e existencial sobre o papel da música, do amor, da tristeza e da vida. Nela, ritmo e entonação não surgem apenas como recursos musicais, mas ferramentas interpretativas que expõem e amplificam os sentidos do texto pela forma como a cadência do samba e a dicção do poeta se entrelaçam.

Há um contraponto fundamental na canção: conteúdo e forma. Vejamos os primeiros versos:

É melhor ser alegre que ser triste  
Alegria é a melhor coisa que existe  
Mas pra fazer um samba com beleza  
É preciso um bocado de tristeza

Aqui, a melodia apresenta uma cadência leve e fluida do samba, que serve como antídoto ao peso do conteúdo. O samba é alegria na superfície, mas, como diz Vinicius, “é a tristeza que balança”, ou seja, o samba não nega a dor: ele a incorpora como movimento, como gingado, como expressão estética. O ritmo não elimina o vazio, mas o transforma em cadência e forma viva. O uso deliberado da repetição (“É preciso um bocado de tristeza / É preciso um bocado de tristeza”) marca um refrão rítmico da ideia central: o samba nasce da dor, mas parece não se aprisionar nela. O balanço do ritmo age como uma forma de ritual de cura: a tristeza dança, ergue-se, reinventa-se.

Quando nos voltamos à entonação, temos uma canção quase falada, próxima do recitativo – forma musical que preserva o ritmo da fala dentro da música. Vinicius de Moraes não canta no sentido tradicional: ele declama com melodia, com um tom afetivo, íntimo e confessional, que aproxima o ouvinte do texto como se fosse uma conversa, uma prece ou um ensinamento de rua. Esse tipo de entonação resulta na mistura do lirismo com a realidade, elevando o discurso poético a uma experiência de escuta partilhada. Quando o poeta faz referência ao outro, no caso, à mulher, o vazio também permanece:

Uma mulher tem que ter qualquer coisa além de beleza  
Qualquer coisa de triste  
Qualquer coisa que chora  
Qualquer coisa que sente saudade...

A entonação, por sua vez, desacelera, quase se afunda no timbre da voz. Essa escolha performática valoriza o silêncio entre os versos, a respiração, o intervalo, criando, assim, pausas

que são também espaços de reflexão. Essa forma de dizer amplifica o conteúdo melancólico, fazendo com que o ouvinte sinta o tempo da saudade, da ausência, do amor ferido, do vazio.

Nos trechos de homenagem – “A bênção, Pixinguinha... A bênção, Cartola... A bênção, Nelson Cavaquinho...” –, a entonação assume um tom litúrgico, de reverência e saudade. Não se trata de uma enumeração formal: é um ritual de memória, feito com voz baixa, contida, como quem pede licença e agradece aos antepassados. A entonação surge com o poder de transformar a lista de nomes numa oração laica, profundamente negra, brasileira e amorosa.

A canção revela uma força que se sustenta na indissociabilidade de forma e conteúdo. O que Vinicius diz sobre o samba é o que ele faz com o samba. Ele afirma:

O bom samba é uma forma de oração  
 Porque o samba é a tristeza que balança  
 E a tristeza tem sempre uma esperança...

O ritmo não é alegre, apesar da tristeza, mas a alegria vem com a própria tristeza. A entonação surge como acolhimento. A beleza do samba, então, constrói essa tensão entre vazio e presença, entre silêncio e pulsação, entre voz baixa e força simbólica.

Nessa interrelação entre ritmo, melodia e letra em diversos trechos, o poeta aproxima-se muito da visão de Schopenhauer. Quando Vinicius fala do bom samba feito com tristeza traz esse sentimento como essência da vida e os instantes de felicidade como exceções à regra geral. O compositor vai além, carregando ali toda a cultura em volta do samba, deixando claro sua autoria nas falas apresentadas ao longo do texto. Como se pode ver na seguinte estrofe:

Fazer samba não é contar piada  
 E quem faz samba assim não é de nada  
 O bom samba é uma forma de oração  
 (Moraes, 2017, p. 585)

Nesses versos há toda uma carga histórico-cultural que o estilo musical traz consigo. Afinal, o samba em forma de oração é o (o)culto aos deuses africanos, deuses proibidos pelos senhores quando seus escravizados foram trazidos ao Brasil, e fazer samba foi uma das formas encontradas por eles para que sua cultura não fosse perdida. Há pesquisas recentes mostrando que, antes do comércio transatlântico de escravizados, centenas de orixás eram cultuados na África, boa parte deles sendo da religião Iorubá. Mas com a imposição cultural e religiosa do Cristianismo (como escreveu sucinta e didaticamente Chico Buarque, “Eu choro em iorubá/

mas oro por Jesus<sup>24</sup>”), atualmente apenas cerca de 17 a 20 orixás são lembrados nos rituais religiosos<sup>25</sup> (dos mais de 200 que existiam). A voz do sujeito poético de “Samba da bênção” vai além ao dizer que “fazer samba não é contar piada”, porque fazer samba não é caricaturizar o negro, o escravizado, o morador do morro. Fazer samba não é tornar uma comunidade tema de show de *stand-up* e, sobretudo, fazer samba não é silenciar um povo e sua cultura. Fazer samba é compreender, incluir e respeitar o culto alheio, é trazer o negro, o morro para o centro em um movimento de inclusão. Essas ideias são reforçadas em uma estrofe mais à frente, que diz

Porque o samba nasceu lá na Bahia  
E se hoje ele é branco na poesia  
Se hoje ele é branco na poesia  
Ele é negro demais no coração  
(Moraes, 2017, p. 585)

O termo “branco na poesia” indica que muitas vezes a autoria do samba parte de pessoas brancas para que seja aceito nas rodas sociais mais privilegiadas, porém, ao ser seguido do “ele é negro demais no coração”, contém a ideia que expusemos nas linhas acima quanto à compreensão, à inclusão e ao respeito. Entretanto, até hoje parece que não há a concretização dessas ideias, visto que a impressão que se tem é a de tolerância desse samba “negro demais no coração”, por parte da elite financeiramente dominante (porque, se essa elite fosse culturalmente dominante, teríamos muito mais nomes vindos das periferias do que dos grandes centros). Mas de tolerância enquanto esse samba é validado como instrumento de entretenimento, não como forma de respeito, inclusão e culto de um povo.

Nos trechos da letra da canção que são falados, Vinicius de Moraes assume sua autoria e deixa margens para que, na atualidade, haja crítica e se estabeleçam discussões e debates sobre questões raciais e de identidade. Isso tudo se dá por uma de suas falas mais famosas, em que ele assume ser o branco mais preto do Brasil, conforme se pode ver nas linhas que seguem:

Eu, por exemplo, o capitão do mato Vinicius De Moraes  
Poeta e diplomata  
O branco mais preto do Brasil  
Na linha direta de Xangô, saravá!  
(Moraes, 2017, p.585)

<sup>24</sup> Canção “Sinhá”, publicada no CD Chico (Biscoito Fino, 2011)

<sup>25</sup> Disponível em <https://atlablackstar.com/> acesso em 11 jul. 2024.

Essas linhas merecem uma atenção maior não apenas por conter uma frase polêmica, mas por encabeçarem duas ideias. A primeira – “Eu, por exemplo, **o capitão do mato** Vinicius de Moraes” (grifo nosso) – até hoje não foi explicada nem por amigos do compositor nem pelos estudiosos: Por que Vinicius se colocava como capitão do mato, uma posição de caça e repressão aos escravizados? Algumas teorias levantadas são as de que ele não se via como parte da comunidade pela cor da pele; outra, a de que ele era visto em posição superior entre os negros por ser poeta erudito e diplomata; ainda outra conspira que ele se diz ser um “caçador de negros fugitivos” no sentido de ser um descobridor dos talentos da raça, pois muitos cantores e compositores negros da época ganharam fama e prestígio a partir da parceria com ele, como é o caso de Baden Powell<sup>26</sup>. Suposições há muitas, jamais saberemos o que ele quis dizer com as palavras, mas seria mesmo importante para a arte literária saber disso? E se for apenas uma imagem que o poeta acreditou ser interessante inserir justamente por essa polêmica?

Já quando temos “o branco mais preto do Brasil”, há a identificação de Vinicius com a cultura negra dos anos 40, 50 e 60 do século XX que vinha dos morros cariocas. Essa relação cultural só veio a se estreitar ao longo do tempo, por exemplo, ao casar-se com a atriz baiana Gessy Gesse (entre final da década de 60 e início de 70). Assim o poeta, ex-funcionário do Itamaraty e declaradamente ateu, fez do lugar com maior população negra fora da África sua morada e entrou em contato com toda cultura e misticidade daquele povo. José Castello (1994) diz que, nesse tempo, Vinicius entregou-se de corpo e alma à Bahia, aos festivais hippies (inclusive, em Arembepe, sendo “olheiro” para os amigos que tinham filhos nas festas) e a toda efervescência dos anos 70. Quem ganhou com isso foi a música, que teve versos de indiscutível beleza dedicados à riqueza espiritual do Candomblé e da Umbanda.

Mãe Menininha, famosa mãe de santo, era uma das figuras sempre presentes entre os amigos de Vinicius (que frequentava bastante seu terreiro), aproximando-o das crenças e identificando-o como filho de Oxalá. Oxalá, o orixá mais poderoso, responsável pela criação do universo e dos seres humanos (por isso, chamado de Pai Oxalá)<sup>27</sup>. Ao absorver toda essa atmosfera baiana, Vinicius sente-se em casa e passa a interiorizar tudo aquilo como seu, inclusive, tem mais fôlego para tomar a luta do negro como sua e a respeitar a religião como se nela acreditasse, por isso “o branco mais preto do Brasil”.

---

<sup>26</sup> Da parceria entre Vinicius e Baden surgiram os afrosambas, nome dado às composições que cantavam a cultura e religião africanas. As músicas formaram um LP com mesmo nome do gênero, *Os Afrosambas*, lançado em 1966 e que se tornou um marco na música popular brasileira.

<sup>27</sup> Enciclopédia Significados. Disponível em <https://www.significados.com.br/oxala/> acesso em 11 jul. 2024.

Quando os extremistas dos movimentos negros quiseram polemizar essa “autodeclaração”, Gilberto Gil, em entrevista ao jornal *Folha de S.Paulo* (14/05/2023) disse que “Vinicius tinha todo o direito de se considerar negro, era a matéria negra poética e imagética que ele trabalhava. É uma reivindicação legítima, mais a favor do negro do que um autoelogio.” Ainda completa, “A herança que ele deixou para a música brasileira é a dimensão negra que está nitidamente nele, que foi um dos maiores poetas do Brasil e talvez o maior da música popular”. A partir dessas declarações não há muito mais o que dizer, afinal, Gil é baiano, também compositor, amigo de Vinicius, defensor declarado das religiões de matriz africana junto a toda cultura vinda delas, além de negro. Não há necessidade de mais características para dar legitimidade a seu lugar de fala. Diante de toda essa discussão, podemos dizer que Vinicius de Moraes quebrou o silêncio do samba, da comunidade negra, dando nova roupagem e grande visibilidade a essa marca cultural e social dos descendentes africanos.

Iniciamos toda essa exposição a partir da poesia que “às vezes Deus tira”, de Adélia Prado, e da necessidade da tristeza para Vinicius escrever. Parece que esse mote, para ele, era real. No poema “Mensagem à poesia”, temos a exposição dos sentimentos de um eu lírico devastado por acontecimentos histórico-sociais. O poema foi escrito em 1945 (apesar de ter a publicação apenas em 1954), mais precisamente em 20 de março de 1945, data em que ainda se travavam batalhas cruéis na Segunda Grande Guerra e não havia sinal de rendição de nenhum dos lados. Ao presenciar as mudanças, destruições, sofrimentos das pessoas ao redor do mundo, o eu lírico de “Mensagem à poesia” deixa se fazer presente na dualidade entre as responsabilidades sociais e o fazer artístico. Tal dualidade é transformada em uma questão bastante ponderada por diversos pensadores da época: “depois de Auschwitz, a poesia é possível?”, ou, trazendo a problemática para nossa discussão: a poesia pode ser silenciada, tornando-se um vazio diante da bestialidade de uma guerra – por maior que seja essa bestialidade? O horror é capaz de calar o lirismo a ponto de torná-lo vazio?

Theodor Adorno (1998, p.26) afirma que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” – ou certo tipo de poema, de tom imparcial, distanciado. Vinicius de Moraes traz esses questionamentos justamente em um poema:

Mensagem à poesia

Não posso  
 Não é possível  
 Digam-lhe que é totalmente impossível  
 Agora não pode ser

É impossível  
 Não posso.  
 Digam-lhe que estou tristíssimo, mas não posso ir esta noite ao seu encontro.  
 [...]  
 (Moraes, 2017, p.252)

Inicialmente, salvo o título do poema, temos a impressão de que o encontro adiado é com uma amante (não deixa de ser), mas ao longo do texto percebemos que a própria poesia é o objeto de amor e veneração do eu lírico. O verso “Digam-lhe que estou tristíssimo, mas não posso ir esta noite ao seu encontro.” é o primeiro sinal de que a discussão sobre o lugar do lirismo durante tempos de guerra e destruição será desencadeada. E, em seguida, de forma extremamente lírica, diversos fatos ocorridos durante o tempo das batalhas são trazidos à tona, evidenciando a resposta de Herbert Marcuse (2009, p. 151) quando posta por Adorno a questão de “como escrever poesia depois de Auschwitz?": “sim, [a poesia continua possível] se ela se reapresenta, em alienação intransigente, o horror que foi – e que ainda é”. Ou seja, o lirismo enquanto dimensão estética reapresenta a realidade tal qual ela é, não foge ou se opõe a ela.

Apesar de já termos estabelecido uma ponte entre as concepções de Theodor Adorno e a escrita de Vinicius de Moraes, sentimos a necessidade de buscar outros teóricos que conversassem de forma mais entrelaçada com o lirismo viniciano (afinal, como diziam os amigos: O Vinicius são muitos!), por isso essa busca em Marcuse. Pois, onde Adorno vê o perigo da arte que ignora a dor coletiva (e, por isso, exige que a forma carregue a negação), Vinicius responde como Marcuse: a arte pode e deve ser um lugar de transfiguração, mas deve saber quando silenciar – ou resistir – em nome da consciência histórica.

“Digam-lhe que estou tristíssimo, mas não posso ir esta noite ao seu encontro” – esse verso não é uma rejeição à arte, mas uma renúncia momentânea, um gesto de fidelidade à dignidade humana frente ao colapso do mundo. O desejo da poesia é suspenso, não abandonado. Há uma profunda consciência de que a arte, para permanecer verdadeira, precisa estar em sintonia com o real – e, se for necessário, calar-se por um tempo. O que está em perfeita sintonia com Marcuse, que escreve: “A arte pode desmascarar a realidade, mostrar que aquilo que se apresenta como eterno ou imutável pode ser transformado” (2007, p. 27).

Vinicius, ao desmascarar o limite da poesia lírica diante da tragédia coletiva não renuncia à poesia, apenas reitera que ela deve estar consciente de seu tempo.

Façam-lhe ver que é preciso eu estar alerta, voltado para todos os caminhos  
 Pronto a socorrer, a amar, a mentir, a morrer se for preciso.  
 Ponderem-lhe, com cuidado — não a magoem... — que se não vou  
 Não é porque não queira: ela sabe; é porque há um herói num cárcere

Há um lavrador que foi agredido, há uma poça de sangue numa praça.  
(Moraes, 2017, p. 252)

Vinicius não se refugia em um mundo idealizado. Ele expõe a ferida aberta da civilização. A poesia – seu amor mais antigo – é interpelada, como se dissesse: “não agora, meu amor, o mundo está gritando”. Isso faz com que o poema não seja apenas uma confissão de dor, mas um ato ético, quase litúrgico. Como Marcuse afirma: “A forma estética pode libertar não pelo que ela representa literalmente, mas pelo mundo que sugere como possível” (2007, p.76).

Após o relato de instantes sombrios relativos à guerra, é retomada a impossibilidade de encontrar-se com a poesia:

[...] digam-lhe, no entanto  
Que sofro muito, mas não posso mostrar meu sofrimento  
Aos homens perplexos; [...]  
(Moraes, 2017, 252)

Mais à frente, o eu lírico traz para si o sacrifício e a responsabilidade de manter a esperança daqueles que precisam da poesia, daqueles que ainda acreditam ser possível haver poesia em meio ao caos. Poucos versos mais abaixo, temos a reafirmação do dever de manutenção da poesia:

Se ela não compreender, oh procurem convencê-la  
Desse invencível dever que é o meu; mas digam-lhe  
Que, no fundo, tudo o que estou dando é dela, e que me  
Dói ter de despojá-la assim, neste poema; que por outro lado  
Não devo usá-la em seu mistério: a hora é de esclarecimento  
(Moraes, 2017, p. 252)

O lirismo é mostrado como a necessidade de esclarecer, tornando-se tanto uma responsabilidade social quanto exigindo a dedicação de quem a faz para que os mistérios deem lugar à clareza, que a realidade ali trazida seja desnudada e utilizada como fonte de desenvolvimento crítico dos sujeitos sociais, como vê Marcuse. Entretanto, a exigência da dedicação ao fazer poético é grande e o eu lírico parece se ver angustiado com tamanha exigência; trava-se, então, uma luta interna entre o desejo de criar e a necessidade de lidar com as catástrofes humanitárias em sua volta. A poesia, nos versos abaixo, personificada, mostra-se uma companheira que aguarda pacientemente, que se fará sempre presente e que nunca permitirá ser silenciada:

Peçam-lhe que tenha paciência, que não me chame agora  
Com a sua voz de sombra; que não me faça sentir covarde

De ter de abandoná-la neste instante, em sua imensurável  
Solidão, peçam-lhe, oh peçam-lhe que se cale  
Por um momento, que não me chame  
Porque não posso ir  
(Moraes, 2017, p.252)

Essa personificação da poesia no papel de uma mulher, que não é possível ser silenciada nem por “um momento”, apesar de haver tentativas e desejo desse silenciamento, assemelha-se à quebra do silêncio das mulheres que acompanhamos em poemas anteriormente analisados, como “Maria vai com as outras” e “Menina das duas tranças”. Nos versos finais do poema, o eu lírico mantém sua posição de não poder dedicar-se integralmente à arte enquanto houver tanta destruição social:

Oh, peçam a ela  
Que me perdoe, ao seu triste e inconstante amigo  
A quem foi dado se perder de amor pelo seu semelhante  
A quem foi dado se perder de amor por uma pequena casa  
Por um jardim de frente, por uma menininha de vermelho  
A quem foi dado se perder de amor pelo direito  
De todos terem uma pequena casa, um jardim de frente  
E uma menininha de vermelho; e se perdendo  
Ser-lhe doce perder-se...  
Por isso convençam a ela, expliquem-lhe que é terrível  
Peçam-lhe de joelhos que não me esqueça, que me ame  
Que me espere, porque sou seu, apenas seu; mas que agora  
É mais forte do que eu, não posso ir  
Não é possível  
Me é totalmente impossível  
Não pode ser não  
É impossível  
Não posso.  
(Moraes, 2017, p.252)

A responsabilidade social voltada à arte continua em tensão até o final do poema, o eu lírico repete diversas vezes (e justifica) a necessidade de engajamento com a vida real e a impossibilidade de, naquele momento, ter distrações com uma paixão que exige tanto dele. O gesto de adiar o encontro com a poesia, é, paradoxalmente, um dos maiores atos de amor a ela. O eu lírico preserva sua dignidade ao recusá-la em um momento em que ela, porventura, seria apenas adorno (e não Adorno). Isso representa a concepção de que a arte não deve ser usada como fuga, mas como prática responsável de sensibilidade.

Essa posição está muito mais próxima de Marcuse, para quem a arte emancipa não por panfleto, mas por transformar a sensibilidade, revelar contradições e redesenhar o imaginário

coletivo: “A função da arte reside na sua capacidade de nos fazer experimentar a verdade de um modo sensível, estético, simbólico — e, por isso, transformador.” (2007, p. 92).

### 1.2.3- Um “cálice” (ou cale-se) político-social

Acumulando as funções diplomáticas com as artísticas, Vinicius de Moraes conheceu diversos lugares, culturas e fez muitos amigos ao redor do mundo. Na chamada primeira fase de sua poesia, que vai até 1936, com a publicação do livro *Ariana, a mulher*, aparecia um poeta conservador, místico, distante das inquietações sociais. A partir da publicação de *Novos poemas*, em 1938, há uma nova escrita vinda de Vinicius, com a crítica social estando mais presente.

As questões sociais são consolidadas de vez em sua poesia a partir de 1942, em uma entrevista, em que Vinicius de Moraes diz que mudou completamente seu pensamento político-social ao fazer uma viagem pelo nordeste brasileiro com o escritor americano Waldo Frank. Esse mergulho em terras nordestinas fez com que o poeta se tornasse comunista e mais atento ao mundo que se mostrava em seu entorno. O primeiro resultado artístico da imersão em terras brasileiras do eixo norte-nordeste foi o início do texto teatral *Orfeu da Conceição*, em que Vinicius diz ter escrito facilmente os dois primeiros atos a partir dessa viagem, mas demorou vários e vários anos para perceber que o ato final, o fim de seu mito só seria possível no Carnaval carioca. A biografia escrita por José Castello (1994), *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão*, mostra um Vinicius entediado nas primeiras cem páginas, e não encontramos o viço a que estamos acostumados em sua escrita, mas, caso o leitor consiga passar pelo tédio de um Vinicius em construção, logo encontra a mudança do conservador para o homem sensível às questões sociais que o rodeiam.

O século XX, na era moderna, foi o de maior ebulição na história e política do mundo, pois foi palco de duas Guerras Mundiais, a Guerra Fria e a assunção ao poder de diversos regimes políticos ditatoriais. Como já citamos anteriormente, Vinicius foi perseguido pela ditadura militar brasileira, tanto como funcionário do Itamaraty quanto como artista. Mas, ele não se calava diante das bestialidades provocadas pelos regimes totalitários, ao contrário, sua voz de poeta ecoava cada vez com mais intensidade. Assim foi com a morte de Garcia Lorca, pelas mãos do franquismo espanhol. O poeta andaluz, mártir da liberdade da Espanha, teve sua morte prematura ainda no primeiro ano da Guerra Civil Espanhola. Entre sua captura e execução passaram-se apenas dois dias, chocando o mundo inteiro, e Vinicius de Moraes não

poderia deixar ser silenciada a voz de um poeta<sup>28</sup>. Voltados diretamente a Lorca, na obra literária viniciana, há pelo menos dois textos: o poema “A morte de madrugada” e o texto em prosa “Morte de um pássaro”.

Quando olhamos pelo viés do vazio, percebemos que nos textos dedicados a Lorca há, em especial, o vazio deixado pela interrupção abrupta da vida, o vazio de um amigo que poderia ter sido, o vazio de uma arte que foi silenciada prematuramente. Então, chegamos à relação entre vazio e silêncio. De acordo com Eni Orlandi (2007, p.102), “Impor o silêncio não é calar o interlocutor, mas impedi-lo de sustentar outro discurso”, ou seja, é o silenciamento. Lorca, ao ser silenciado fisicamente com a morte, foi impedido de manter inclusive a liberdade expressiva que carregava sua obra e que o tornou uma referência da literatura espanhola.

Vinicius de Moraes, em “Morte de um pássaro”, utiliza a epígrafe “Réquiem para Federico Garcia Lorca”, e aqui está a primeira ironia presente no texto: réquiem, ou também conhecido como “missa para os fiéis defuntos”, é um ato religioso da igreja católica ofertado para o repouso da alma do fiel e que utiliza parte específica do Missal Romano. As primeiras palavras a serem ditas no ato litúrgico são “*Requiem aeternam dona eis, Domine*” que, em tradução livre para o português, significa “Senhor, concede-lhes o eterno descanso”. A ironia viniciana está presente tanto no fato de Lorca ser declaradamente ateu quanto no fato da Igreja Católica ter apoiado fortemente o levante militar franquista<sup>29</sup>. A Igreja, nessa posição de apoiadora da guerra, tirou-lhe a vida, mas foi “obrigada” pelo poeta amigo a dar-lhe a “glória” (poderíamos assim dizer?) do eterno descanso. Já em “Morte de madrugada” (Anexo XII), a epígrafe é um verso do poeta Antonio Machado (1875-1939), “*Muerto cayó Federico*”, não só a epígrafe, mas diversas outras partes do poema possuem intertextualidade com “*El Crimen fue en Granada*”, de Machado (que também retrata a morte do amigo).

“Morte de um pássaro” é iniciado com descrições e segue até a metade ainda com a esperança:

---

<sup>28</sup> Vinicius de Moraes e Federico Garcia Lorca não se conheciam pessoalmente, mas a obra de Lorca teve influência na arte de Vinicius. O próprio Vinicius faz referência a isso dizendo: “e a minha própria visão, a do poeta brasileiro que teria sido como um irmão seu e que dele viria a receber o legado de todos esses amigos exemplares, e que com ele teria passado noites a tocar guitarra, a se trocarem canções pungentes”.

<sup>29</sup> De acordo com Mary Vicente (2007, p. 59), o envolvimento da Igreja Católica na Guerra Civil Espanhola é compreendido da seguinte forma: “*Entender la Guerra Civil española como una guerra de religión no es una tarea fácil. Aunque fue un conflicto religioso, no fue sólo específicamente cristiano, sino también un hecho plenamente moderno, una guerra total, mecanizada, propia del siglo XX, y en la que se luchaba para determinar el futuro de España. Lejos de ser un anacronismo, el conflicto religioso fue una parte fundamental de la Guerra Civil; por un lado se pretendían determinar las creencias religiosas y morales (o al menos, su comportamiento externo), y por otro fue un componente crucial para definir el futuro de España. Entendida de esta manera, la religión se convierte en parte del entramado del conflicto civil, una faceta reconocida en las guerras civiles, incluso en la época contemporánea.*”

Ele estava pálido e suas mãos tremiam. Sim, ele estava com medo porque era tudo tão inesperado. Quis falar, e seus lábios frios mal puderam articular as palavras de pasmo que lhe causava a vista de todos aqueles homens preparados para matá-lo. Havia estrelas infantis a balbuciar preces matinais no céu deliquescente. Seu olhar elevou-se até elas e ele, menos que nunca, compreendeu a razão de ser de tudo aquilo. Ele era um pássaro, nascera para cantar. Aquela madrugada que raiava para presenciar sua morte, não tinha sido ela sempre a sua grande amiga? Não ficara ela tantas vezes a escutar suas canções de silêncio? Por que o haviam arrancado a seu sono povoado de aves brancas e feito marchar em meio a outros homens de barba rude e olhar escuro?

Pensou em fugir, em correr doidamente para a aurora, em bater asas inexistentes até voar. Escaparia assim à fria sanha daqueles caçadores maus que o confundiam com o milhafre, ele cuja única missão era cantar a beleza das coisas naturais e o amor dos homens; ele, um pássaro inocente, em cuja voz havia ritmos de dança.

Mas permaneceu em sua atonia, sem acreditar bem que aquilo tudo estivesse acontecendo. Era, por certo, um mal-entendido. Dentro em pouco chegaria a ordem para soltá-lo, e aqueles mesmos homens que o miravam com ruim catadura chegariam até ele rindo risos francos e, de braços dados, iriam todos beber manzanilla numa tasca qualquer, e cantariam canções de cante-hondo até que a noite viesse recolher seus corpos bêbados em sua negra, maternal mantilha. (Moraes, 2017, p. 382)

A descrição do estado físico do protagonista do texto, como “pálido”, “mãos tremiam”, “medo”, “lábios frios”, “palavras de pasmo”, preparam o leitor para a compreensão do contexto em que se encontrava: “a vista de todos aqueles homens preparados para matá-lo”. Após essa ambientação inicial do leitor, surge a primeira imagem: “Havia estrelas infantis a balbuciar preces matinais no céu deliquescente”, quebrando a visão penosa do medo e trazendo a esperança, mesmo que distante como as estrelas, da salvação através da inocência “infantil” ao crer nas “preces balbuciadas”. Ainda nessa atmosfera de esperança, surge a imagem do pássaro, simbolizando a liberdade, a alegria e a vida ainda que seja um ser frágil e vulnerável por toda liberdade inerente à sua existência. A madrugada, antes amiga, agora não passa de espectadora. Logo as imagens de serenidade dão lugar à brutalidade da realidade ao vislumbrar os “homens de barba rude e olhar escuro”.

Tal ideia é reforçada no parágrafo seguinte, em que há a imaginação da liberdade, da fuga, através do voo do pássaro e da certeza do erro cometido por seus algozes, “caçadores maus que o confundiam com o milhafre”. A imagem do milhafre surge, também, retomando a lembrança da responsabilidade da Igreja Católica, pois, biblicamente essa é uma ave que não deve ser consumida por israelitas por ser impura (Levítico 11:13-20). Ainda aqui, os conceitos humanos são o que tornam o animal impuro, não a natureza dele. Toda a crueldade de ações e imposições de pensamentos parte do homem (cruel, caçador, mau) e seus dogmas (a igreja). A descrença na situação continua no trecho seguinte, em que os homens “retomam” a razão e ao

bom senso; identificam o erro da prisão do protagonista, que também volta a se ver como humano, certamente por encontrar no outro traços semelhantes de racionalidade; são perdoados por ele e passam a confraternizar de braços dados, trazendo o perdão e a confraternização como inerentes ao ser humano.

Já o poema se dá em tom de mistério, em que o eu lírico, inicialmente, não consegue situar o espaço ou tempo em que se encontra e pouco a pouco vão surgindo essas revelações, em especial do lugar, para, nos últimos versos, ocorrer-lhe a visão do poeta andaluz. O texto em prosa segue caminho contrário, inicia com a descrição física do condenado para só então surgir o lugar da execução. A madrugada, com todos os seus silêncios, mistérios, medos e vazios, é um ponto de intersecção entre os dois textos, não à toa: a hora de fuzilamento de Garcia Lorca foi estimada em 4h45 da madrugada do dia 18 de agosto de 1936, junto a nomes como Dióscoro Galindo (maestro nacional), Francisco Galadí e Joaquín Arcollas (ambos anarquistas atuantes politicamente), o que reforça a ideia de que as motivações para o assassinato de Lorca tenham sido políticas, embora haja outras suposições que não utilizaremos aqui.

“A morte de madrugada” traz o vazio como uma constante a partir da ausência de Lorca, que é sentida em cada verso. Vinicius utiliza o vazio para simbolizar a interrupção abrupta da vida e da criatividade do poeta. Essa ausência não é apenas física, mas também emocional e artística. O vazio representado pela falta de Lorca é um vazio que ecoa no coração daqueles que admiravam sua obra e sua presença:

[...]  
 Súbito um raio de sol  
 Ao moço ilumina a face  
 E eu à boca levo as mãos  
 Para evitar que gritasse.  
 Era ele, era Federico  
 O poeta meu muito amado  
 A um muro de pedra seca  
 Colado, como um fantasma.  
 Chamei-o: Garcia Lorca!  
 Mas já não ouvia nada  
 O horror da morte imatura  
 Sobre a expressão estampada...  
 Mas que me via, me via  
 Porque em seus olhos havia  
 Uma luz mal-disfarçada.  
 Com o peito de dor rompido  
 Me quedei, paralisado  
 Enquanto os soldados miram  
 A cabeça delicada.

[...]  
(Moraes, 2017, p. 277)

O trecho acima registra a força dessa ausência e parece um “despertar” do eu lírico em relação ao tom onírico dado inicialmente a partir das incertezas e incapacidade de reconhecimento do lugar/situação. A luz surge em contraste com a obscuridade do momento, o verso “o poeta meu muito amado” evidencia a importância de Lorca como poeta e a afinidade sentida pelo eu lírico. O silêncio (de não ouvir e não ser capaz de falar) é tanto físico, pois se torna um meio de expressão das limitações da linguagem e da comunicação humana, quanto político como uma forma de resistência, uma pausa (“me quedei paralisado”) que permite a reflexão e denuncia a perplexidade da situação, a opressão e o horror indescritível dos eventos históricos. Quando aproximamos silêncio e vazio nos termos postos em “Morte de madrugada”, temos a desumanização sofrida por Lorca quer como poeta quer como homem político, ambas as posições trazem a influência crítica que ele era capaz de despertar.

O silêncio em “Morte de um pássaro” é também desconcertante por permitir que a audição seja aguçada e a percepção de detalhes minuciosos seja possível. A ausência do canto do pássaro e a quietude que se segue à sua morte intensificam a sensação de perda e desolação. Esse silêncio não é apenas a ausência de som, mas uma presença palpável que carrega consigo o peso da morte. Vinicius usa o silêncio para sublinhar a interrupção da vida e para permitir ao leitor uma pausa contemplativa, em que a ausência de som é tão significativa quanto qualquer palavra. O vazio é representado pela imagem do pássaro morto, um símbolo de liberdade e beleza agora perdido. Esse vazio evoca a sensação de desolação que acompanha a perda de algo belo e vibrante. O pássaro, que antes enchia o espaço com seu canto e movimento, agora deixa um vazio físico e emocional. A imagem surge guiando o pensamento sobre a fragilidade da vida e a inevitabilidade da morte, criando um espaço de luto e contemplação.

Sim, teve medo. E quem, em seu lugar, não o teria? Ele não nascera para morrer assim, para morrer antes de sua própria morte. Nascera para a vida e suas dádivas mais ardentes, num mundo de poesia e música, configurado na face da mulher, na face do amigo e na face do povo. Se tivesse tido tempo de correr pela campina, seu corpo de poeta-pássaro ter-se-ia certamente libertado das contingências físicas e alçado voo para os espaços além; pois tal era sua ânsia de viver para poder cantar, cada vez mais longe e cada vez melhor, o amor, o grande amor que era nele sentimento de permanência e sensação de eternidade.

Mas foram apenas outros pássaros, seus irmãos, que voaram assustados dentro da luz da antemanhã, quando os tiros do pelotão de morte soaram no silêncio da madrugada.

(Moraes, 2017, p. 382)

No poema, um raio de sol iluminando a cena descrita pelo eu lírico promove a descoberta enquanto a madrugada encobria – muito mais os criminosos do que o condenado. No texto em prosa, há a mesma relação, a narrativa inteira transcorre durante a madrugada, acolhendo os sonhos do condenado de estar participando daquilo tudo por engano e encobrindo o crime que era cometido contra um homem que iria “morrer antes de sua própria morte”, enquanto a “luz da antemanhã” sela o destino de Lorca.

Ao lermos a estrofe final do poema, temos o detalhamento da morte de Garcia Lorca trazendo o poderoso silêncio:

[...]  
 Atiraram-lhe na cara  
 Os vendilhões de sua pátria  
 Nos seus olhos andaluzes  
 Em sua boca de palavras.  
 Muerto cayó Federico  
 Sobre a terra de Granada  
 La tierra del inocente  
 No la tierra del culpable.  
 Nos olhos que tinha abertos  
 Numa infinita mirada  
 Em meio a flores de sangue  
 A expressão se conservava  
 Como a segredar-me: - A morte  
 É simples, de madrugada...  
 (Moraes, 2017, p.277)

A região da cabeça humana (“Atiraram-lhe na cara”) concentra receptores dos cinco sentidos, além do raciocínio, do pensamento. O poeta precisa sentir, processar e compartilhar suas ideias. O eu lírico destaca o local do tiro trazendo a anulação disso tudo, a anulação da poesia, destacando “olhos andaluzes” (como forma de ver o mundo) e “boca de palavras” (como forma de disseminar o que era visto). O silêncio é reforçado no “segredo” contado a partir da expressão do morto, intensificando a profundidade do luto e da contemplação. A quietude da madrugada, um momento associado à introspecção e ao mistério, amplifica o impacto emocional do poema. Mas, o silêncio também surge como forma de encobrir os crimes daquela ditadura. A madrugada tem especialmente o poder de acobertar aqueles que silenciam, de deixar difícil a identificação do que ocorre, de tornar duvidosa até a morte. Depois de quase um século do assassinato de Garcia Lorca, seus restos mortais ainda não foram encontrados e, se não há corpo, não há crime? Não há corpo, mas há seu legado artístico gritante que até hoje ressoa em nossa consciência crítica. Omitiram um corpo mas não foram capazes de matar um ideal: a arte como forma de liberdade e imortalidade.

Herbert Marcuse entende que a arte verdadeiramente crítica mostra o horror e, ao mesmo tempo, o transcende. Ele afirma: “Na arte persiste a tortura, a morte. A arte não pode representar este sofrimento sem o sujeitar à forma estética e assim à catarse mitigadora... isso talvez um dia se torne impossível” (2007, p.49). Em ambos os textos, a brutalidade do assassinato de Lorca é contida pelo lirismo, mas não neutralizada. A imagem surge com a mesma força em que é suspensa – o horror não se torna espetáculo, mas é elevado ao plano simbólico, ético e histórico. Marcuse também enfatiza que a forma estética revela dimensões da realidade que o discurso cotidiano reprime: “Na forma da obra, as circunstâncias reais são postas em outra dimensão... ela diz a verdade sobre si mesma” (2007, p.31). Vinicius utiliza a forma – ritmo grave, imagens fáticas e linhas limpas – para abrir um espaço crítico: o leitor/ouvinte deixa de ser espectador e é chamado a se confrontar com a injustiça e a memória histórica.

As ausências de Lorca e do pássaro são metáforas para a ausência de palavras adequadas para descrever a profundidade da perda e do luto. Vinicius sugere que a poesia, com suas lacunas e seus silêncios, é uma forma de aproximar-se do que está além da expressão verbal. O vazio através do silêncio é usado de forma eficaz na criação de uma experiência literária que ressoa com o leitor em um nível profundo e emocional. Nos textos agora analisados, é justamente a força do silenciamento da voz de Lorca que constrói o sentido dos textos, moldando esse sentido a partir do vazio.

## 2- O VAZIO E A MELANCOLIA

Quando falo de “vazio” em Vinicius de Moraes não percebo a relação do termo com apenas um conceito, acredito ser necessária a junção de conceitos de diversas áreas para que esse vazio viniciano seja melhor compreendido. Às vezes, inclusive, o vazio não está tão explícito no texto em palavras, mas na sensação que deixa em nós, leitores, após findar sua leitura. Por isso, o vazio como silêncio não é suficiente para abranger as múltiplas sensações deixadas por Vinicius em sua obra. Senti a necessidade de trazer, também, a aproximação ao conceito de melancolia. Durante este capítulo, verificaremos um traçado do surgimento e uso, tanto psicopatológico quanto literário, da melancolia para auxiliar a construção do vazio percebido nos textos em questão.

Passando brevemente pelo percurso histórico da palavra "melancolia", é sabido que etimologicamente, sua origem remonta à Grécia Antiga, onde Hipócrates a associava ao excesso de “bile negra”, sendo entendida como uma condição física e mental. Aristóteles, posteriormente, ligaria à genialidade, especialmente entre filósofos e artistas. Durante a Idade Média, a melancolia ganha contornos morais, sendo associada ao pecado da acídia pela Igreja Católica. Já no Renascimento, ela se torna tema recorrente nas artes, simbolizando contemplação e profundidade. Quando chegamos ao Brasil colônia, no período barroco, temos a melancolia marcada por uma consciência da finitude e pela tensão entre fé e desejo, como se vê em Gregório de Matos. Em sequência, no Arcadismo, já suavizada, é atrelada ao amor idealizado e ao bucolismo, como nos versos de Tomás Antônio Gonzaga.

Com o Iluminismo e os avanços da medicina no século XVIII, a melancolia passa a ser tratada como distúrbio mental, afastando-se da concepção humoral. A literatura europeia romântica, por sua vez, retoma a melancolia como traço de sensibilidade e tragédia pessoal, como exemplificado na obra de Goethe. O Ultrarromantismo brasileiro a intensifica por meio da morbidez e do culto à morte, e temos Álvares de Azevedo como expoente. O Simbolismo retoma a experiência no plano espiritual, através de imagens místicas e vagas, como nas obras de Cruz e Souza, em que podemos destacar a busca pela transcendência e pelo inefável.

Dessa forma, o conceito de melancolia percorre a história ocidental oscilando entre doença, sensibilidade artística e expressão espiritual. Nas diferentes fases da literatura brasileira – do Barroco ao Simbolismo –, ela se manifesta como uma constante que reflete tanto o mal-estar diante da vida quanto o desejo de ir além dela, assumindo funções estéticas, filosóficas e emocionais ao longo do tempo.

Essa breve retomada histórica me pareceu necessária para desembarcarmos no século XX e na obra de Vinicius de Moraes. Todos sabemos que, artística e socialmente, o século XX foi uma época de grandes mudanças comportamentais acompanhadas de avanços significativos em todas as áreas do conhecimento e, como temos trabalhado aqui, a arte não poderia deixar de registrar toda essa movimentação. Acredito (e posso estar errada) que o Modernismo, ao romper com tudo o que era traçado até então, foi tão significativo que depois dele não foi possível, ainda, nomearmos o período em que nos encontramos. Alguns chamam de Pós-modernismo, mas discordo do termo porque tudo o que virá adiante será também “Pós-modernismo” e não apenas esta época em que estamos. Darei preferência, então, a chamar nosso período de literatura contemporânea até que seja, de fato, estabelecido pelos estudiosos da teoria da literatura um termo com o qual seremos designados (literatura líquida, talvez?).

Os avanços, a efervescência, o progresso intelecto-social do século XX também chegaram à psiquiatria e à melancolia. Sigmund Freud (1856-1939) redefine drasticamente a concepção de melancolia e diz que “[n]a melancolia, o objeto perdido não é claro para o ego... a pessoa experimenta sentimentos profundos de desvalorização e culpa” (1970, p. 261-262). Ou seja, a referência à melancolia é feita diretamente como um processo psíquico relacionado à perda não apenas de um objeto externo, mas também de algo interno ao indivíduo, gerando sentimentos como autodepreciação e culpa – o que difere do luto que, simplificando, pode ser visto como a perda de algo externo). Essa visão de Freud, contida no ensaio “Luto e melancolia” (escrito em 1917), deixa claro, também, que a melancolia é uma condição psíquica complexa e tem relação direta com o inconsciente.

Na segunda metade do século XX, mais precisamente em 1952, a Associação Psiquiátrica Americana publica o *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais* (DSM-I). Nesse primeiro Manual, o termo melancolia começa a ser abandonado como um diagnóstico isolado, sendo substituído por “transtornos depressivos”. No entanto, o termo “depressão melancólica” ou “características melancólicas” continua sendo usado para descrever formas graves de depressão. É importante observarmos que até aqui a depressão é um sintoma da melancolia. Apenas em 2013, com o DSM-V (os manuais de diagnósticos são atualizados periodicamente) a melancolia passa a não ter mais um diagnóstico independente e, agora, é utilizada como um sintoma de um tipo específico e grave de depressão. Ou seja, com seu conceito sendo reformulado, melancolia é especificada atualmente, pela medicina, como uma previsão de episódios de transtorno depressivo maior e tem entre suas características a perda de prazer, piora de humor matinal, insônia grave, perda (ou ganho) exagerado de peso e sensação de culpa intensa.

De posse dessas informações, podemos dizer que a melancolia, cientificamente afastada da denotação patológica e vista como sintoma de uma patologia maior, pode ser identificada na arte literária contemporânea como um recurso estético, a partir, por exemplo, da exploração das peculiaridades de personagens; da reflexão acerca do desassossego social e cultural; de um contraste estético como o humor e a esperança; ou até mesmo como um estilo de linguagem que evoca essa melancolia por meio de descrições sensoriais e atmosféricas, criando uma estética própria do autor. A escrita minimalista<sup>30</sup>, também, muitas vezes marcada por silêncios, elipses e pausas, é uma forma que pode transmitir a melancolia de forma sutil e envolvente.

Em *Origem do drama barroco alemão I* (1984), Walter Benjamin aborda a melancolia como um estado profundamente ligado ao trabalho intelectual e à capacidade de percepção crítica. Para Benjamin, a melancolia não é apenas um estado de tristeza ou desânimo, mas uma postura que permite um entendimento mais profundo das complexidades do mundo. Ele vê na melancolia uma espécie de sabedoria introspectiva que fornece ao indivíduo um olhar aguçado e detalhado sobre as realidades fragmentadas e efêmeras da existência, o que é particularmente importante para o trabalho intelectual.

No mesmo texto, Benjamin explora a figura do “melancólico” como alguém que vê a transitoriedade da vida e do mundo, mas que, ao mesmo tempo, encontra nessa transitoriedade uma riqueza infinita de detalhes e significados: “a melancolia é uma disposição que permite que o pensador vá além das aparências, mergulhando no detalhe fragmentado do mundo e encontrando sentido na transitoriedade” (Benjamin, 1984, p. 139). Ele afirma, ainda, que a melancolia permite uma compreensão da existência que vai além do superficial, pois o melancólico se dedica a observar e dissecar o mundo, revelando suas camadas mais complexas. Em vez de um estado paralisante, a melancolia para Benjamin pode servir como uma forma produtiva de engajamento intelectual, em que o pensador encontra no sofrimento e na introspecção uma maneira de explorar a profundidade das coisas e questionar as estruturas aparentes da realidade.

Ligada ao conceito de *Trauerspiel* (drama de luto ou de sofrimento), que caracteriza a literatura barroca alemã, em que a morte, a perda e a impermanência não são apenas temas, mas modos de observar o mundo, a melancolia impulsiona o trabalho intelectual, permitindo ao

---

<sup>30</sup> De forma simples, podemos dizer que a escrita minimalista é caracterizada por uma linguagem enxuta, focada na economia de palavras e na simplicidade da estrutura textual, mas sem perder a profundidade da mensagem e buscando reduzir o texto ao essencial, eliminando excessos e deixando espaço para que o leitor preencha as lacunas por meio de sua própria interpretação. De acordo com o escritor norte-americano Raymond Carver, que influenciou fortemente o movimento minimalista na literatura contemporânea, na escrita minimalista não há “Nada de truques ou artificios, mas a escrita nua e crua” (Carver, 1983, p. 17, tradução nossa).

estudioso ou ao artista uma aproximação com o lado sombrio e efêmero da vida, o que Benjamin considera fundamental para se alcançar uma compreensão verdadeira da realidade. Assim, o pensador melancólico, em vez de ser dominado pela tristeza, transforma essa disposição em uma ferramenta crítica, em que o luto pelo que se perde se torna uma força motivadora para investigar, criar e reinterpretar o mundo.

Portanto, para Benjamin, a melancolia não é apenas uma condição de pesar, mas uma atitude de resistência e de aprofundamento crítico. Ela representa uma qualidade positiva do trabalho intelectual, permitindo que o pensador ou artista compreenda os aspectos mais profundos e enigmáticos da realidade. Essa visão da melancolia como motor intelectual indica uma revalorização do estado melancólico como parte essencial da produção artística e filosófica, em que o vazio e o sofrimento se convertem em pontos de partida para uma exploração mais rica e detalhada do mundo.

Para Reinaldo Marques, em sintonia com o pensamento de Freud, na melancolia “o sujeito reluta em renunciar ao objeto perdido, se opõe a isso por meio de uma atitude contemplativa. Atitude que problematiza o puro ativismo e se detém sobre uma história dolorosa, propiciando a persistência do passado e o retorno do objeto perdido” (1998, p.167). Ao destacar a relutância em renunciar ao objeto perdido como uma força que impede o sujeito de simplesmente “deixar para trás” aquilo que se foi, assinala a melancolia como algo em que não se trata apenas de superar a dor, mas de resistir ao apagamento do objeto perdido, permitindo que ele continue a existir de alguma forma. Ao contemplar o passado e as marcas deixadas pela perda, o sujeito permite que o objeto perdido retorne, não como algo concretamente recuperável, mas como uma presença simbólica que molda sua percepção e compreensão do mundo.

Marques sugere também que a busca pela superação imediata da perda – ou seja, o desejo de “seguir em frente” sem olhar para trás – ignora a complexidade do sofrimento e a riqueza que ele pode proporcionar ao sujeito. Em vez de evitar o confronto com a dor, a contemplação permite que o sujeito se detenha sobre sua “história dolorosa”, propiciando um espaço para que o passado persista e seja continuamente ressignificado. Nesse contexto, o puro ativismo, que tenta avançar sem reflexão, torna-se uma abordagem superficial, pois rejeita a possibilidade de uma relação contínua e simbólica com o que se foi.

A insistência em recordar e contemplar o objeto perdido implica uma visão do sujeito como alguém que está em constante diálogo com o passado, permitindo que ele permaneça presente de maneira simbólica e psicológica. Essa atitude não representa uma simples nostalgia ou melancolia destrutiva, mas uma maneira de manter o objeto perdido como parte da própria

identidade e da narrativa de vida do sujeito. A persistência do passado no presente, propiciada pela contemplação, torna-se uma fonte de riqueza, pois permite que o sujeito crie uma relação profunda com suas próprias experiências, compreendendo a dor como algo que dá forma a quem ele é.

Dessa forma, neste capítulo, compreenderemos a melancolia no sentido de vazio não apenas quando sugere um estado de tristeza, mas também como uma condição intelectual complexa e produtiva, especialmente na criação artística e filosófica.

## 2.1- Uma pátria que é filha

A minha pátria é como se não fosse, é íntima  
Doçura e vontade de chorar; uma criança dormindo  
É minha pátria. Por isso, no exílio  
Assistindo dormir meu filho  
Choro de saudades de minha pátria.  
[...]  
("Pátria minha", Vinicius de Moraes, 2017, p.241)

Assim se inicia um dos poemas mais conhecidos de Vinicius de Moraes sobre o Brasil, em que podemos ver seu patriotismo ganhar forma e peso. Mas, por que falar de um poema que já possui ampla divulgação e diversas análises? A resposta é: para que possamos justamente lembrar da visão já existente sobre Vinicius e Pátria e, com isso, relacionar – aproximando ou afastando – os demais textos a este traçando uma relação mais ampla do poeta com o tema. Entretanto, ao mesmo tempo, para não ser tão repetitivo e enfadonho, não faremos uma análise detalhada verso a verso e retornaremos a suas estrofes (ordenadamente ou não) sempre que for necessário.

Como é de conhecimento do senso comum, o poema "Pátria minha" foi editado e publicado pela primeira vez, pelo também poeta e diplomata, João Cabral de Melo Neto (1920-1999), em sua prensa manual, mantida em Barcelona, de forma completamente artesanal, com tiragem de apenas 50 exemplares. Registradas essas curiosidades acerca do texto, passemos à nossa leitura, à luz da melancolia e do vazio, de seus versos iniciais.

No primeiro verso, temos: "A minha pátria é como se não fosse". Tal afirmação nos traz uma noção ambígua de pátria, visto que há a desmaterialização do conceito formal (terra natal como um lugar concreto e tangível) para a construção de um conceito subjetivo. Quando surge a expressão "como se não fosse", a polissemia nos dá tanto a ideia de pátria perdida/distanciada quanto de algo abstrato, que nunca teve existência plena. É a partir daí, dessa ausência material

da pátria, que temos a primeira identificação da melancolia do eu lírico: a concretude do conceito de pátria dá lugar à abstração de uma sensação indefinível e interior do sujeito.

Não apenas nesse primeiro trecho, mas ao longo de todas as estrofes, é possível notar a construção idealizada de pátria voltada para o campo emocional, carregando uma intimidade em que se estabelece uma tensão entre presença e ausência dessa pátria. O eu poético elabora uma pátria afetiva, mas ferida; lírica, mas desprotegida; bela, mas biopoliticamente precária. Ele antecipa, por meio da poesia, o que Michael Foucault descreveu como a transformação da vida em objeto do poder, e o que Giorgio Agamben desenvolveu como vida nua exposta à exceção.

O termo biopolítica, concebido por Foucault, é uma forma específica de exercício do poder que não se concentra apenas sobre os indivíduos, mas sim sobre populações inteiras, com o objetivo de regular a vida: “A biopolítica trata da entrada da vida biológica no campo das técnicas do poder.” (2008, p. 293). A partir do século XVIII, com o surgimento dos Estados modernos, o filósofo observa que o poder passa a se interessar não mais apenas por governar territórios ou aplicar leis, mas por administrar a vida – ou seja, por controlar a saúde, a natalidade, a sexualidade, a longevidade, os índices de mortalidade etc.

Esse tipo de poder não é repressivo no sentido tradicional: ele produz saberes, estimula comportamentos, disciplina corpos e regula populações. É justamente o que ele chama de “biopoder” e que se desdobra em duas grandes vertentes: anátomo-política do corpo: o controle do corpo individual – disciplina, vigilância, normatização; e biopolítica da população: o controle coletivo da vida em massa – epidemiologia, estatística, políticas públicas. Esta é a expressão que nos faz ligar Foucault à patriazinha de Vinicius: políticas públicas. E o controle dela torna a lógica biopolítica inseparável do surgimento do que ele chama de “Estado liberal moderno”. A novidade radical do biopoder, portanto, é que o Estado deixa de se limitar a dizer quem deve morrer (soberania clássica) e passa a dizer quem deve viver mais e melhor, promovendo vida – mas também podendo abandoná-la quando for conveniente (Vontade de mudar as cores do vestido (auriverde!) tão feias/ De minha pátria, de minha pátria sem sapatos E sem meias, pátria minha/ Tão pobrinha!).

Partindo das ideias foucaultianas, Giorgio Agamben radicaliza o conceito de biopolítica: enquanto Foucault via o biopoder como característica da modernidade, Agamben afirma que o dispositivo biopolítico está na origem da política ocidental. Em *Homo Sacer* (2019), ele diz que o verdadeiro poder soberano é aquele que decide sobre a exceção, ou seja, quem pode ser excluído da proteção da lei, ainda que continue vivo. Para Agamben, o campo de concentração é o paradigma moderno do poder biopolítico: é onde se manifesta, de modo extremo, a gestão

da vida e da morte como política de Estado. O verso “eu que não tenho pátria” é o gesto poético de um *homo sacer*: alguém que já não é cidadão pleno, mas também não é estrangeiro legítimo, existe à margem do pertencimento jurídico e simbólico.

Ainda na mesma linha de pensamento, os versos: “Eu que não vou e não venho, eu que permaneço/ Em contato com a dor do tempo...” estabelece a experiência do sujeito que se reconhece suspenso entre os mundos, sem localização plena, sem garantia de retorno – sem Estado que o proteja ou reconheça. Ele é, na linguagem de Agamben, aquele que vive num estado de exceção tornado norma. Além disso, a pátria aparece como algo não nomeável:

Não te direi o nome, pátria minha  
Teu nome é pátria amada, é patriazinha  
Não rima com mãe gentil...

O estranhamento do nome é o que o teórico chama de “esvaziamento do nome político pela máquina do poder”: o nome da pátria se tornou tão saturado de retórica que perdeu função referencial: virou significante vazio, apenas útil à propaganda, não mais ao pertencimento autêntico. O próprio eu lírico reconhece que sua identidade está atravessada por esse biopoder nacional: ele rasgou “poemas, mulheres, horizontes” para tentar reencontrar a pátria, ou seja, sacrificou o íntimo e o sensível em nome de um lugar que o exclui (“Fiquei simples, sem fontes”)

Contudo, essa “simplicidade” é ambígua: pode ser humildade, mas também esvaziamento de sujeito político. Ele deixou de ser fonte de discurso, de poder, de produção, restando apenas a saudade e a linguagem poética como resistência.

Mais à frente, ao fazer da pátria um corpo feminino e desejado (Ponho no vento o ouvido e escuto a brisa/ Que brinca em teus cabelos e te alisa/ Pátria minha, e perfuma o teu chão.../ Que vontade me vem de adormecer-me/ Entre teus doces montes, pátria minha/ Atento à fome em tuas entranhas/ E ao batuque em teu coração), mas também vulnerável, Vinicius denuncia a máquina simbólica que, ao mesmo tempo em que exalta a pátria, expulsa, silencia, desidrata, mata de fome e exílio. É uma pátria que precisa ser nomeada de novo – não com hinos, mas com lágrimas, brisas e versos que resistem à captura do poder.

Pode-se estabelecer um diálogo entre a pátria viniciana construída especificamente em “Pátria minha” com a reflexão de Agamben quando este afirma: “o exílio não é simplesmente um deslocamento geográfico, mas uma condição ontológica, em que o sujeito se encontra privado de uma relação essencial com o mundo”. Em Vinicius, a lembrança física/visual da pátria torna-se algo distante, como uma névoa, um vazio, mas que está presente na intimidade

do sujeito e manifesta-se melancolicamente. Assim, a descrição da pátria é iniciada não como um território político ou físico, mas como uma sensação de pertencimento que reside na memória e nos sentimentos mais pessoais.

A relação entre Vinicius e pátria é importante em sua lírica social, e se apresenta em diversos outros textos ampliando as noções de pátria e patriotismo. Nesse sentido, podemos fazer a leitura do poema “Copacabana”, escrito também num período em que o poeta estava longe do Brasil. Na primeira estrofe, temos:

Esta é Copacabana, ampla laguna  
 Curva e horizonte, arco de amor vibrando  
 Suas flechas de luz contra o infinito.  
 Aqui meus olhos desnudaram estrelas  
 Aqui meus braços discursaram à lua  
 Desabrochavam feras dos meus passos  
 Nas florestas de dor que percorriam.  
 Copacabana, praia de memórias!  
 Quantos êxtases, quantas madrugadas  
 Em teu colo marítimo!  
 [...]  
 (Moraes, 2017, p. 322)

A primeira diferença que notamos entre os dois textos é a forma com que a pátria se mostra: no primeiro, uma ideia abstrata que emociona; aqui, no segundo, um espaço físico real – mesmo que carregado de diversas emoções – e de excessos: “Copacabana, praia de memórias!/ Quantos êxtases, quantas madrugadas/ Em teu colo marítimo!”. Temos, portanto, em “Copacabana”, a lembrança de uma pátria que ao mesmo tempo é cenário de momentos intensos de paixão e dor, mas também o espaço em que o eu lírico entra em confronto com a própria identidade, tornando Copacabana uma pátria concreta, vivida, experimentada: um corpo! Um corpo físico para o qual Agamben, por sua vez, fornece ferramentas para pensar sua exposição e vulnerabilidade no espaço urbano, como vida nua, ou seja, vida entregue à experiência sem garantias de sentido, salvação ou direito. Vinicius escreve: “Ali menti, ali me ciliciei / Para gozo da aurora pervertida,” evocando a lógica do martírio voluntário – o corpo que se expõe ao castigo, não porque é punido pelo Estado, mas porque é capturado por uma estrutura de sentido que exige dor, excesso, queda, exposição. A pátria, aqui, é o território da queda e da reinvenção. É onde o poeta é ao mesmo tempo “réprobo”, “mártir”, “santo” e “bárbaro”.

“Copacabana” é uma espécie de reconfiguração da cidade em um corpo simbiótico com o próprio corpo do poeta: “Copacabana! réstia de edifícios/ Cujos nomes dão nome ao sentimento!”. Aqui, o eu lírico dissolve as fronteiras entre cidade e sujeito. A pátria deixa de ser

externa: ela vive dentro da carne, do sangue, do álcool, do sexo, do poema. Assim como em “Pátria Minha”, a pátria não é o Estado, é a existência sensível — uma “colmeia gigantesca” onde o poeta penetra “apenas guiado pelo perfume de um sexo de mulher”.

Essa identificação da cidade com o corpo – e do corpo com a escrita – revela um tipo de biopolítica invertida: não aquela que o Estado impõe, mas aquela que o sujeito internaliza como forma de organizar sua dor, sua memória, sua poética. Ele autogoverna sua exposição, sua entrega, como se Copacabana fosse ao mesmo tempo pátria e penitência: “Ou o abismo aberto/ Embaixo, elástico, e o meu ser disperso/ No espaço em torno, e o vento me chamando/ Me convidando a voar...”. Um “abismo” que sugere o limite entre vida e morte, sanidade e desespero, a suspensão da ordem, uma imagem literal do que Agamben chama de estado de exceção, em que a norma é interrompida e o ser fica nu, sem amparo jurídico, afetivo ou metafísico.

Desaguando todo esse lirismo pela pátria, temos a crônica “Meu Deus não seja já”, concebida durante o tempo em que Vinicius morou em Hollywood por conta de seu trabalho na diplomacia. Assim como os poemas já citados, essa crônica revela uma profunda relação entre o sentimento de saudade da pátria, a melancolia e o vazio existencial. Nesse texto, o poeta opera uma mistura entre a idealização da pátria (assim como em “Pátria minha”) e o espaço físico (como em “Copacabana”), ressaltando, ainda, as diferenças de sua realidade no presente e as lembranças (idealizadas ou não) do Brasil. O texto é permeado por um tom nostálgico e a sensação de incompletude, os quais podemos dizer que são elementos construtores do vazio viniciano.

A pátria descrita na crônica é um espaço carregado de afeto e memórias, que fortalecem o contraste com a fria experiência da vida hollywoodiana. Há, sempre, o desejo do retorno ao Brasil e a insistência em “não morrer” antes que o desejo seja realizado. Esse desejo é o elemento que estabelece a forte ligação entre o poeta e sua terra natal.

Sim, cidadãos, esta primeira crônica que vos mando da minha pequena casa fria de 635 North Saint-Andrews, Hollywood, é uma declaração, de amor à pátria. Se eu tiver que morrer, como disse o poeta, meu Deus não seja já. Antes gostaria de rever tanta coisa, tanta coisa que aí gorjeia diferente. O azul do céu de maio, por exemplo, prisioneiro dos edifícios da rua Araújo Porto Alegre, eu sentado nas rubras cadeiras de palha do Café Vermelhinho, traçando a minha Brahma-extra, com um desejo vago de evasão. Não, não seja já. Quero ouvir cantar ainda Lúcio Rangel, nos grandes sambas de Noel, e Ismael Silva nos sambas dele próprio. Quero me locomover dificilmente, quero ir de oito-em-pé examinando o colo das mulheres sentadas, antipatizando com o trocador; ou então de lotação, apanhado quase a pescção ali no princípio da Avenida. Se eu tiver que morrer agora, juro, vou com um gosto de fel para o

sepulcro. Hollywood é bonito, não há dúvida, mas não tem essas estrelas flores vida amores. (Moraes, 2017, p. 32)

Ultrapassando os limites físicos da pátria, Vinicius a transforma em uma construção emocional. O primeiro parágrafo da crônica, citado logo acima, deixa claro essa construção emocional, visto que não apenas a “rua Araújo Porto Alegre” ou o “Café Vermelhinho” são lembrados, mas também a cultura nacional, através do reencontro tanto com os amigos quanto com suas artes, como Lúcio Rangel, Noel Rosa, Ismael Silva. Portanto, os elementos de construção do lugar de memória que a pátria ocupa para o escritor são pautados não apenas em lugares, mas também em experiências, pessoas e momentos.

E nesse ponto temos uma aproximação viniciano da ideia de pátria que se aproxima mais de Benedict Anderson do que do já citado Agamben. Na obra clássica *Comunidades imaginadas*, Anderson argumenta, em linhas gerais, que a pátria (ou nação) é uma construção simbólica, fruto de processos históricos modernos, como o surgimento do capitalismo editorial, da alfabetização em massa e da queda das grandes religiões e impérios: “A nação é uma comunidade política imaginada – e imaginada como inerentemente limitada e soberana” (2008, p. 33). Sendo assim, o sentimento de pertencimento à pátria não decorre de vínculos reais com todos os seus membros, mas de narrativas compartilhadas, rituais cívicos e mitos fundadores que criam a ilusão de um “nós coletivo”. A pátria, nesse caso, é uma ficção eficiente, sustentada por linguagem, instituições e representações: “a nação é imaginada porque os membros de até mesmo a menor das nações nunca conhecerão a maioria de seus compatriotas, mas, em suas mentes, vivem a imagem de sua comunhão” (2008, p. 6). As minúcias que Vinicius expõe em sua crônica fazem parte de um Brasil vivido dia a dia por sua população e que ao mesmo tempo constrói o imaginário internacional sobre a cultura e o modo de vida brasileiros.

Nas leituras que fizemos até aqui, percebemos que a literatura viniciano abarca tantos prismas acerca do mesmo foco que nos permite estabelecer diálogos com teóricos que, em algumas ocasiões, estariam em lados opostos, como Agamben e Anderson. Entretanto, ao disponibilizarmos um olhar mais atento às teorias e à obra analisada, percebemos que ambos os teóricos desmontam a ideia da pátria como algo dado. Para Anderson, a pátria é um imaginário construído coletivamente; para Agamben, é um instrumento de controle e exclusão, onde a fronteira entre quem pertence e quem não pertence é uma operação de poder. A leitura conjunta de ambos permite compreender como as ideias de pátria e nacionalidade são mobilizadas não apenas para criar identidades, mas também para justificar violência, negar direitos e produzir zonas de abandono.

Vinicius de Moraes, nos três textos citados, questiona a pátria ao mesmo tempo em que a ama. Sua obra lírica e crítica recusa a pátria como ícone, como poder ou como dogma, e a reconstrói como experiência emocional, política e estética. Com Anderson, compreendemos a pátria como espaço de imaginação coletiva; com Agamben, vemos o custo de não pertencer plenamente a ela; com Foucault, percebemos como a pátria modela subjetividades e regula afetos. Ao final, Vinicius não resolve esse dilema: ele o encena, poetiza e transforma em testemunho. Sua pátria não é um país, mas um poema: frágil, contraditório, íntimo, e ainda assim absolutamente necessário.

Todos esses sentimentos fazem com que desaguemos no campo da melancolia. Em “Pátria minha”, por exemplo, há a idealização da pátria, mas a partir de expectativas distantes, que não podem ser alcançadas. No segundo verso do poema a definir sua terra natal, o eu lírico diz que ela “é íntima doçura e vontade de chorar”, permanecendo a ambiguidade já apresentada no primeiro verso; aqui, a doçura não é algo agradável (como sugere seu sentido denotativo), mas contraditória por gerar a “vontade de chorar” – que também não se configura apenas como um lamento, mas pela incapacidade de presenciar aquela idealização de sua pátria. Podemos voltar aos estudos freudianos para lembrar que a melancolia, designada pelo psiquiatra, é uma espécie de reação à perda do objeto amado, mas que não é conscientemente reconhecido (Freud, 2011, p. 72). A partir do instante em que o eu lírico adota sua pátria como um objeto de desejo (inalcançável), o afastamento dá lugar a uma dor manifestada através da melancolia.

Melancolia essa que também surge em “Copacabana”; entretanto, neste poema, a melancolia não tem origem, necessariamente, no distanciamento físico da pátria, mas a partir de uma experiência que envolve relações entre tempo e memória. Ao percorrer, mentalmente, as ruas e praias de Copacabana, lembrando os lugares onde viveu diversos momentos, surge a consciência do eu lírico de que tais momentos não podem ser recuperados, percepção contrária da que se tem na crônica “Meu Deus não seja já”:

[...]  
 Ali tombei, ali beijei-te ansiado  
 Como se a vida fosse terminar  
 Naquele louco embate. Ali cantei  
 À lua branca, cheio de bebida  
 Ali menti, ali me ciliciei  
 Para gozo da aurora pervertida.

Sobre o banco de pedra que ali tens  
 Nasceu uma canção. Ali fui mártir  
 Fui réprobo, fui bárbaro, fui santo  
 Aqui encontrarás minhas pegadas

E pedaços de mim por cada canto.  
 [...]
 (Moraes, 2017, 322)

Nesse trecho, como em diversos outros ao longo do poema, há a sugestão de que as experiências vividas em Copacabana, embora intensas, deixaram o sujeito lírico com uma sensação de vazio e fracasso. Portanto, a melancolia aqui não é pela ausência da pátria, mas pela impossibilidade de reviver plenamente o passado e a perda irreparável de momentos marcantes. O sujeito sente-se fragmentado, como se distribuísse pedaços de si mesmo no espaço em que viveu: “Aqui encontrarás minhas pegadas / E pedaços de mim por cada canto”.

Ao voltar a observar os dois poemas, quando temos a “vontade de chorar”, no primeiro, há também a sugestão de que, mesmo sem a distância física entre o eu lírico e a pátria, ela é frágil e torna-se um conceito que não poderá ser compreendido por inteiro por ele, deixando um vazio nessa compreensão.

Em “Copacabana”, não se tem o vazio causado pela ausência da pátria, mas pelo exagero da presença:

[...]  
 Ali estou eu. Vês tu essa estrutura  
 De apartamento como uma colmeia  
 Gigantesca? em muitos penetrei  
 Tendo a guiar-me apenas o perfume  
 De um sexo de mulher a palpitar  
 Como uma flor carnívora na treva.  
 [...]
 Existe em algum lugar um gesto alto,  
 Um brilhar de punhal, um riso acústico  
 Que não morreu. Ou certa porta aberta  
 Para a infelicidade: inesquecível  
 Frincha de luz a separar-me apenas  
 Do irremediável. Ou o abismo aberto  
 Embaixo, elástico, e o meu ser disperso  
 No espaço em torno, e o vento me chamando [...]  
 (Moraes, 2017, p.322)

As “colmeias gigantesca” carregam a sensação de opressão tanto pelas construções quanto pelas lembranças de sua presença nessas “colmeias”. Mais à frente, nos versos “Ou o abismo aberto / Embaixo, elástico, e o meu ser disperso / No espaço em torno”, reforça a sensação de vazio, nesse caso, existencial, em que o espaço da cidade, antes repleto de significado, se transforma em um cenário de desorientação. Podemos, aqui, dialogar com Zygmunt Bauman, em *Modernidade líquida* (2001), quando o filósofo traz a concepção de que

o mundo moderno liquefaz as conexões duradouras, criando um vazio onde antes havia o pertencimento: “A vida moderna dissolve o senso de pertencimento, pois as conexões são transitórias e efêmeras” (Bauman, 2001, p. 92). Em Copacabana, o bairro, que uma vez ofereceu ao poeta uma sensação de lar, agora se transforma em um lugar de desenraizamento e perda.

Sensação contrária ocorre na crônica, visto que há sempre a esperança de reviver o local e as experiências, quando se observa o contraste, por exemplo, na comparação: “Hollywood é bonito, não há dúvida, mas não tem essas estrelas flores vida amores”. Essa frase torna-se emblemática ao carregar a melancolia do afastamento, deixando clara a relação entre o brilho superficial de Hollywood e a profundidade das experiências que o eu lírico associava à sua pátria. Walter Benjamin (2005, p. 257) diz que “o passado só se torna acessível como imagem no momento em que brilha no instante do perigo” e, na crônica, o perigo é de morrer sem rever a pátria; apesar de ter consciência de que as experiências já vividas não retornarão, há a esperança de criar novas memórias.

A partir da fala de Benjamin podemos retomar os dois poemas. Em “Pátria minha”, a imagem de “uma criança dormindo” simboliza a inocência da pátria (inconsciente de sua própria fragilidade), uma pátria que não é poderosa e imponente, mas vulnerável e desprotegida, que está à mercê do tempo e da distância. Ao aproximar a imagem da criança dormindo da fala de Benjamin, pode-se tomá-la também como metáfora do passado da pátria. A impossibilidade de alcançar essa pátria deixa que a memória do sujeito lírico a veja como distante e impossível de ser atingida, aproximando isso do instante de fugacidade citado no trecho do filósofo.

Ambos os poemas conferem à pátria uma conotação de conflito, por meio da qual o eu lírico busca atribuir sentidos a suas emoções e memórias, conotação essa que não é tão presente na crônica. Apesar de “Copacabana” trazer mais concretude às ações do eu lírico em seu espaço, há também um conflito presente na intensidade de sua relação com o bairro, marcada por dor:

[...]  
 Tu, Copacabana,  
 Mais que nenhuma outra foste a arena  
 Onde o poeta lutou contra o invisível  
 E onde encontrou enfim sua poesia  
 Talvez pequena, mas suficiente  
 Para justificar uma existência  
 Que sem ela seria incompreensível.  
 (Moraes, 2017, p.322)

Ao descrever o local como uma “arena onde o poeta lutou contra o invisível”, podemos entender o “invisível” justamente como o tempo que não pode ser recuperado, as emoções dilacerantes e a própria busca do eu lírico por um pertencimento. Nos versos finais do poema,

Copacabana é capaz de ofertar ainda uma poesia mesmo que “pequena, mas suficiente”, trazendo assim a necessidade de um vínculo afetivo e físico, do (re)conhecimento de suas origens, para que um autor possa ter sua obra compreendida.

Já nos versos finais de “Pátria minha”, o exílio é trazido de forma explícita nos últimos versos, expondo a melancolia em seu ápice: "Por isso, no exílio / Assistindo dormir meu filho / Choro de saudades de minha pátria". A saudade não é apenas da terra natal, mas da identidade do sujeito que está ligada à pátria, e quando a vulnerabilidade do filho se assemelha à da pátria, desperta a saudade e o choro.

Falamos aqui em saudade e, mais à frente, em outras análises, poderemos também utilizar o termo nostalgia. Apesar dos termos soarem seus significados muito próximos, é importante falarmos brevemente algumas sutis diferenças entre eles. A distinção entre esses termos nos permite compreender as diferentes nuances que eles assumem no modo como nos relacionamos com o passado, com as perdas e com o que permanece ausente em nossas vidas.

A melancolia que aqui temos trabalhado é caracterizada por um sentimento de perda indefinida e um estado de tristeza profunda e persistente que permeia o ser. Sigmund Freud (2010) deixa claro em sua obra que a melancolia difere do luto por envolver uma perda que não é claramente identificada. Então, ao contrário do luto, que busca superar uma perda específica, a melancolia incorpora essa perda ao próprio eu, tornando-se um estado de dor constante que se manifesta de maneira mais introspectiva. Julia Kristeva também explora a melancolia em *Sol negro: depressão e melancolia* (1987), quando a descreve como uma forma de sofrimento essencialmente "incomunicável," que se relaciona a uma perda da capacidade de se sentir completo. Na melancolia, a pessoa não apenas sente a ausência do objeto perdido, mas também parece perder uma parte de si, um estado que pode se manifestar como uma tristeza que parece imobilizar o indivíduo.

Por sua vez, a saudade é um sentimento comum à literatura e, embora envolva a dor da ausência, podemos dizer que carrega em si um sentido de ternura e afeto por algo ou alguém ausente. Para o filósofo português Eduardo Lourenço, a saudade é "a presença da ausência" (*O labirinto da saudade*, 1978). Ela não se limita ao passado, mas é um sentimento que ativa a memória e mantém vivo o desejo de retorno, de reaproximação com o objeto da saudade. Em comparação com a melancolia, temos a saudade como algo menos paralisante, sendo frequentemente uma força que liga o sujeito ao objeto perdido de maneira afetuosa, seja ele uma pessoa, um lugar ou uma época. Lourdes Bertolotti, em *Saudade e mito: elementos de identidade na cultura brasileira* (1996), explora como a saudade é central na construção de

identidades, refletindo não apenas uma perda, mas um desejo positivo de união e continuidade que impulsiona o indivíduo a um reencontro, ainda que imaginado.

Já a nostalgia, por sua vez, é marcada por um desejo de retorno ao passado, mas com um tom forte de idealização. Ela emerge como um anseio por um tempo ou lugar perdido, frequentemente carregando uma aura de perfeição que pode não corresponder à realidade. O sociólogo suíço Jean Starobinski, em *L'invention de la liberté* (1987), define a nostalgia como um "sentimento de sofrimento por um lar distante," destacando que sua origem etimológica combina os termos gregos nostos (retorno) e algia (dor). A nostalgia difere da saudade porque tende a idealizar o objeto perdido, projetando no passado uma perfeição irreal. Svetlana Boym, em *The future of nostalgia* (2001), aprofunda essa ideia, distinguindo entre “nostalgia restauradora,” que tenta recriar o passado idealizado, e “nostalgia reflexiva,” que reconhece a perda e lida com ela através da contemplação.

Percebemos, então, que melancolia, saudade e nostalgia compartilham o aspecto de ausência e perda, mas divergem em suas nuances. A melancolia é a perda internalizada e indefinida, uma tristeza que afeta a identidade do sujeito; a saudade é uma presença calorosa da ausência, que une o sujeito ao objeto perdido com um tom de ternura; por fim, a nostalgia, marcada pelo desejo de retorno, idealiza o passado, criando uma imagem romântica e talvez ilusória de algo que jamais poderá ser plenamente recuperado. A pátria de Vinicius de Moraes parece reunir todos esses sentimentos em um só poema: melancolia quando “é íntima Doçura e vontade de chorar”; saudade quando identifica os elementos pátrios que lhe são tão caros de manter o afastamento: “Mas sei que a minha pátria é a luz, o sal e a água / Que elaboram e liquefazem a minha mágoa / Em longas lágrimas amargas”; e nostalgia quando há o desejo de retorno: “Quero rever-te, pátria minha, e para / Rever-te me esqueci de tudo / Fui cego, estropeado, surdo, mudo / Vi minha humilde morte cara a cara / Rasguei poemas, mulheres, horizontes / Fiquei simples, sem fontes.” Esses sentimentos revelam diferentes maneiras de lidar com o que é inatingível, cada um construindo uma ponte particular entre o presente e o que ficou no passado, dando forma ao vazio viniciano.

Em “Meu Deus não seja já”, o vazio também se dá como elemento central. Embora o eu lírico esteja cercado pela beleza e pelo glamour de Hollywood, há o registro de uma profunda insatisfação. As estrelas de Hollywood, ao contrário das estrelas que ele recorda no céu do Brasil, são descritas como “vazias, num céu perfeitamente deslumbrado”. Essa metáfora do vazio celestial reflete a desconexão emocional do poeta com o ambiente em que ele se encontra. O glamour de Hollywood é superficial, visto que não há a substância emocional e sensorial que ele encontra em suas lembranças do Brasil. Vejamos mais um trecho da crônica:

Sim, não há dúvida: são saudades da pátria, e sobretudo do que na pátria é pobre e diferente. Aqui mulher é dízima infinita, todas louras lindas e dentifrícias. Nunca verás moringa na janela; pano de mesa antigo; quadradinhos de jornal no prego da parede da "casinha"; empregada no portão; moça de rua transversal de olhar frustrado; bica sem água (isso é handicap!); açougue aceso de madrugada; bidé; cachorro vira-lata; flores de papel no fio elétrico; casais de crioulos a namorar no escuro em geniais posturas; meninas da Escola Amaro Cavalcanti; espetaculares saltadores de bonde andando; aquele chá noturno de família burguesa, com um galão de flanela cobrindo o bule; o footing em redor do coreto da praça; a redação do jornal, tão democrática; o bom cafajeste carioca de sola alta e gomina no cabelo; o abandono geral à humana vida, o abandono geral... (Moraes, 2017, p.32)

A perfeição “estérel” de Hollywood aumenta ainda mais o distanciamento do eu lírico do local em que está. Quando seu olhar se volta para o cotidiano, a autenticidade da população brasileira em seu dia a dia, como descrita no trecho acima, dialoga-se com a fala de Benjamin ao dizer que “é preciso resgatar a experiência do passado nos momentos de crise, pois é nesse instante de perigo que as verdadeiras imagens da história se revelam” (2005, p. 257). Vinicius traz na crônica um resgate do passado, no qual a simplicidade do cotidiano pobre do Brasil se revela como uma fonte de beleza e de experiência real, em contraste com o vazio das “mulheres louras lindas e dentifrícias” de Hollywood.

Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Benedict Anderson, Zygmunt Bauman, assim como os demais pensadores da contemporaneidade, apresentam a pátria cada vez mais como um espaço simbólico, marcado pelo exílio e pela globalização, por exemplo. Com isso, podemos dizer que essa noção de pátria, hoje, extrapola as fronteiras do espaço físico e revela-se, também, como uma fonte de identidade ou mesmo uma lembrança dolorosa, como vimos nos textos vinicianos em que essas lembranças agregam, inclusive, as experiências pessoais de Vinicius de Moraes voltadas às ideias de pertencimento, perda e vazio.

Entre tantas formas melancólicas de vazio, fica a pergunta quanto a se houve, em algum momento e de fato, o reencontro e o resgate da pátria por Vinicius de Moraes. Sim, o poeta reencontrou sua pátria (ou a pátria reencontrou seu poeta?) e, principalmente, deixou registrado o instante de seu retorno na crônica “Do amor à pátria”.

Assim como nos demais textos apresentados aqui, o poeta não se refere à “pátria amada”, grandiosa, épica, viril, mas àquela íntima e pessoal, àquela em que se foi criança, em que viveu alegrias, dores e recomeços:

São doces os caminhos que levam de volta à pátria. Não à pátria amada de verdes mares bravios, a mirar em berço esplêndido o esplendor do Cruzeiro

do Sul; mas a uma outra mais íntima, pacífica e habitual - uma cuja terra se comeu em criança, uma onde se foi menino ansioso por crescer, uma onde se cresceu plantando canções, amores e filhos ao sabor das estações. (Moraes, 2017, p. 42)

A construção da identidade emocional é iniciada quando temos uma negação do senso comum enquanto referência de pátria: “Não à pátria amada de verdes mares bravios... mas a uma outra mais íntima, pacífica e habitual — uma cuja terra se comeu em criança”, reforçando a ideia de que a pátria não é apenas o Brasil como entidade política, mas um lugar carregado de significados pessoais. Algumas linhas depois, temos o sentimento de melancolia começando a se fazer presente:

Assim eu, ausente pela segunda vez de uma ausência de muitos anos quando, dentro da noite a bordo, os dedos a revirar o dial do ondas-curtas, aguardava o primeiro balbucio de minha pátria como um pai à espera da primeira palavra do seu filho. (Moraes, 2017, p.42)

A saudade da pátria e a angústia pelo afastamento são os pilares dessa melancolia e estão explícitos quando temos “o primeiro balbucio de minha pátria como um pai à espera da primeira palavra do seu filho”. O desejo de reconexão, aqui, é o responsável por trazer a sensação do vazio. Outra questão interessante para ser apontada é a de que, no poema “Pátria minha” (“Vontade de beijar os olhos de minha pátria/ De niná-la, de passar-lhe a mão pelos cabelos...”), há também essa visão da pátria associada a um filho, uma criança, algo que necessita de cuidados e afagos, instantes de fragilidade e fugacidade. Essa constância da ideia de pátria avessa à imponência e soberania reforça a proposição da construção da terra natal em memórias, de acordo com Agamben: “A pátria, mais do que uma construção territorial, é um reflexo íntimo da identidade do indivíduo, um espelho das experiências que moldaram sua existência” (1999, p. 132).

Quando o sujeito lírico busca as ondas curtas do rádio, em uma impaciente esperança de reencontrar um fragmento dessa pátria idealizada, ainda que sua idealização seja distorcida ou mesmo quase irreconhecível, é a tentativa de se reconectar a um vínculo. Tal vínculo é identificado ao escutar a palavra “Iracema”, nome da rádio mas também representação forte de nossa literatura, de nossa cultura. Iracema, entre tantas polissemias, também pode ser entendida como um marco histórico do reconhecimento do Brasil através de seus povos originários, através do ponto de partida literário para desvincular-se de outras culturas e construir a sua própria, mesmo que precariamente, como indicam as seguintes linhas:

[...] E de repente foi uma voz que mal se distinguia, balbuciando bolhas de éter, mas pensei no meio delas distinguir um nome: o nome de Iracema. Não tinha certeza, mas pareceu-me ouvir o nome de Iracema entre os estertores espásmicos do aparelho receptor. [...] (Moraes, 2017, p.42)

Certamente, a esperança de reconectar-se a seu lugar era ascendente à medida que o sinal de rádio se estabilizava. Bauman argumenta que o mundo moderno dissolve os laços tradicionais de pertencimento, criando uma condição de incerteza e fluidez (2001, p. 79). E, aqui, lutava-se justamente para que as conexões não fossem transitórias, para que o pertencimento ressurgisse não apenas emocionalmente, mas também territorialmente.

É notável o tom melancólico da crônica, mas podemos destacar ainda o amor à pátria, o tom patriótico. Esse patriotismo, no entanto, não é o patriotismo ufanista ou nacionalista que exalta as virtudes heroicas da pátria. É um patriotismo íntimo, baseado em memórias e sentimentos pessoais, reforçando a fala de Agamben citada pouco acima. A pátria é esse lugar onde se cresceu, onde se formaram as primeiras relações e onde se espera, um dia, “nunca mais esperar”, referindo-se ao desejo de descanso final, em comunhão com sua terra:

[...] é possível que o padre Vieira esteja certo ao dizer que a ausência é, depois da morte, a maior causa da morte do amor. Mas não do amor à terra onde se cresceu e se plantou raízes, à terra a cuja imagem e semelhança se foi feito e onde um dia, num pequeno lote, se espera poder nunca mais esperar. (Moraes, 2017, p.42)

Os quatro textos analisados aqui têm a melancolia e a busca pelo pertencimento como pontos convergentes. Em relação ao primeiro, a evocação das memórias da infância, de amores passados, de certa nostalgia, liga o eu lírico à sua terra natal nos textos “Do amor à pátria” e “Pátria minha”; já em “Copacabana”, é dado destaque a um espaço específico que é capaz de encapsular tanto alegrias quanto dores nas mesmas lembranças; por outro lado, em “Meu Deus não seja já”, surge a urgência do retorno a partir da apreensão da morte, carregando o desejo de (re)viver intensamente antes do fim. Apesar de haver comunhão entre os textos quanto ao amor e o distanciamento da pátria, eles se diferem na forma de abordagem da relação do eu lírico com o tempo e a construção de sua identidade, variando entre a celebração do cotidiano e o lamento pelas perdas e ausências na complexa reestruturação da ideia de pátria.

## 2.2- Um peso invisível: a melancolia social

Atualmente, o Brasil vem tentando reerguer-se política e socialmente, após enfrentar um governo desastroso e pífio entre os anos de 2019 e 2022, governo este que não prezou pela população como um todo, valorizando apenas o “mercado” (e seus interesses financeiros), tirando direitos e ofertando precariedade às necessidades básicas da população.

No entanto, esses problemas sociopolíticos, infelizmente, não se iniciaram no referido governo (embora tenham se agravado e retrocedido décadas). Nossa pátria desde a colonização pelos portugueses sofre com diferenças sociais e falta de políticas públicas, período em que o país teve sua economia moldada através do trabalho escravo e da monocultura voltada à exportação. O resultado dessas práticas foi a concentração de terras e riquezas nas mãos de uma elite branca restrita, enquanto havia a marginalização e escravização dos povos originários e de negros africanos. Assim, estabeleceu-se uma hierarquia em que a esmagadora maioria da população foi (ainda é) excluída dos benefícios econômicos e sociais.

Mesmo com a abolição da escravidão, em 1888, essa maioria populacional não teve as desigualdades sanadas. Ao contrário, a abolição da escravidão, como sabemos, não foi um processo acompanhado e organizado concomitantemente com estratégias de implantação de políticas públicas e inclusão das pessoas libertas. Esse descaso, juntamente com a não redistribuição de terras, perpetuou a marginalização das populações afrodescendentes e pobres. De acordo com Florestan Fernandes, “a abolição foi um ato incompleto que não proporcionou aos negros a integração na nova ordem social e econômica, mantendo-os à margem, sem direitos ou acesso a recursos” (2008, p. 150). Não houve garantia de terras, de educação ou mesmo de condições de trabalho para essa população, reforçando a desigualdade que já era estrutural desde o período colonial.

Quando chegamos ao século XX, temos um período de industrialização e urbanização que, apesar de tardio em relação aos países europeus, foi acelerado e o que poderia ser um período de oportunidades para diminuir as desigualdades sociais surtiu efeito contrário, ampliando as disparidades. Celso Furtado destaca que “o processo de modernização econômica do Brasil não foi acompanhado de uma democratização dos benefícios, resultando em uma concentração de renda nas mãos de poucos” (2009, p. 256), dialogando com a biopolítica de Agambem. Em outras palavras, o crescimento das cidades, mais especificamente entre as décadas de 1930 e 1940, resultou em uma imigração massiva do campo para os centros urbanos, entretanto, as ofertas de empregos eram informais e com baixos salários. As elites continuaram

se beneficiando do cenário econômico e a população pobre periférica continuava vivendo em condições precárias.

Ao falarmos em condições precárias de vida, falamos da falta de serviços como educação, saúde, emprego qualificado, moradia, segurança e alimentação, como previstos na atual Constituição, embora não sejam ainda de forma eficaz. Se tomarmos a educação como exemplo, verificamos que nunca foi amplamente acessível às camadas mais pobres da sociedade, dificultando a mobilidade social. Ainda de acordo com o pensamento acerca da biopolítica, em *A elite do atraso*, Jessé Souza complementa o pensamento de Furtado ao afirmar que “as classes dominantes brasileiras sempre se beneficiaram de uma estrutura social e educacional que mantém os privilégios para poucos, enquanto a maioria da população enfrenta dificuldades de ascender socialmente” (2017, p. 93). Ou seja, a não oferta de educação igualitária não é apenas um descuido, é um projeto de manutenção da “elite tradicional” no poder; assim, quanto mais barreiras para que não haja ascensão social, mais interessante é para essa elite.

O período da ditadura civil-militar (1964-1985) contribuiu para aumentar as desigualdades (assim como é esperado dos regimes ditatoriais). Francisco de Oliveira, em *Crítica à razão dualista*, continua na mesma linha de pensamento de Jessé Souza e Celso Furtado, declarando que “o desenvolvimento econômico durante a ditadura militar foi uma forma de modernização conservadora, que aprofundou as desigualdades sociais ao concentrar ainda mais riqueza nas mãos de poucos” (2003, p. 123). Embora tenha havido crescimento econômico durante o “milagre econômico” na década de 1970, os benefícios dessa expansão continuaram não sendo distribuídos igualmente.

Recentemente, apesar de algumas políticas públicas terem promovido a inclusão social e a redução da pobreza, com programas como o Bolsa Família, as disparidades econômicas e sociais ainda persistem no Brasil. A concentração de renda continua alta, e a mobilidade social é limitada, especialmente devido às desigualdades referentes ao acesso à educação e à saúde. A estrutura social criada ao longo dos séculos ainda favorece uma pequena elite econômica e deixa grande parte da população em situação de vulnerabilidade.

Então, nas aceleradas alterações sociais do século XX, Vinicius de Moraes volta sua arte para criticar essas disparidades e, à beira do colapso político brasileiro resultante na ditadura civil-militar, entre tanto outros textos, escreve o poema “Os homens da terra”, por meio do qual incita a resistência social, em que a luta pela terra se torna um emblema da luta por dignidade e justiça social em um Brasil com condições tão divergentes entre as classes. O latifúndio e a concentração de terras tornam-se metáforas para a opressão das classes trabalhadoras como um

todo. Nessa época, a população rural buscava erguer o movimento originário do que conhecemos hoje como Movimento dos Sem Terra (MST), intitulado, inicialmente, como Ligas Camponesas<sup>31</sup> e incentivadas pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB).

O poema carrega um tom de revolta, expressando uma crítica lírica às estruturas sociais profundamente enraizadas na desigualdade brasileira contra os “Senhores Donos de Terra”, representando não apenas o latifundiário, mas também o grileiro, cujas riquezas foram acumuladas às custas da exploração do trabalhador, deixando a sensação de que em pleno século XX (quando o poema foi escrito) ainda havia (e há, no XXI) uma estrutura feudal de exploração.

Os homens da terra

Em homenagem aos trabalhadores da terra do Brasil, que enfim despertaram e cuja luta ora inicia.

Senhores Barões da terra  
 Preparai vossa mortalha  
 Porque desfrutais da terra  
 E a terra é de quem trabalha  
 Bem como os frutos que encerra  
 Senhores Barões da terra  
 Preparai vossa mortalha.  
 Chegado é o tempo de guerra  
 Não há santo que vos valha:  
 Não a foice contra a espada  
 Não o fogo contra a pedra  
 Não o fuzil contra a enxada:  
 — União contra granada!  
 — Reforma contra metralha!

Senhores donos da Terra  
 Juntais vossa rica tralha  
 Vosso cristal, vossa prata  
 Luzindo em vossa toalha.  
 Juntais vossos ricos trapos  
 Senhores Donos de terra  
 Que os nossos pobres farrapos  
 Nossa juta e nossa palha  
 Vêm vindo pelo caminho[...]  
 (Moraes, 2017, p.542)

Nos primeiros versos, temos a ênfase de que a terra pertence àqueles que a trabalham, e não àqueles que a exploram para acumular riqueza: “Porque desfrutais da terra/ E a terra é de

---

<sup>31</sup> “As Ligas Camponesas surgiram em 1955, no município de Vitória de Santo Antão, em Pernambuco, inicialmente como associações de trabalhadores rurais organizadas para lutar contra a exploração dos latifundiários e exigir melhores condições de vida, principalmente o acesso à terra” (Marcos Silva, 1981, p.45).

quem trabalha”. Mas, ao mesmo tempo, já surge o anúncio da necessidade de união e luta para que fosse alterada a condição de exploração. Os versos "Porque desfrutais da terra / E a terra é de quem trabalha" ressaltam a distorção moral promovida pelo discurso elitista: o usufruto sem labor. Vinicius desmonta, com um lirismo cortante, o mito do progresso nacional descolado da justiça social e propõe uma pátria refundada sobre o trabalho e a dignidade coletiva. Sob a ótica de Jessé Souza, nossa leitura traz a percepção de como as elites brasileiras historicamente se apropriaram do discurso sobre a pátria e a moralidade para legitimar a desigualdade de classe, apagando a contribuição e o valor do povo trabalhador: "as ideias de meritocracia e de nação foram capturadas por uma elite que despreza o povo, mas se vale dele para manter o poder" (Souza, 2017, p.93). A pátria, assim, torna-se não uma referência compartilhada por todos, mas um espelho distorcido construído por aqueles que concentram poder simbólico e econômico.

A voz poética fica bem marcada nas expressões que simbolizam o contraste entre os “ricos trapos” dos senhores de terra e os “pobres farrapos” dos trabalhadores. O que também ressalta a falta de reforma agrária e de políticas públicas que visassem à redistribuição justa das terras, situação que condenava milhões de brasileiros à miséria. Ao convocar os "Senhores Barões da terra" à rendição, não interpela apenas os latifundiários, mas simboliza a estrutura mais ampla da elite brasileira, que, como descrito por Souza, forjou uma identidade nacional excludente, em que os trabalhadores são invisibilizados ou caricaturados.

A crítica social se intensifica na construção simbólica da pátria. Ao recorrermos ao pensamento de Benedict Anderson (2008), observamos que a nação é uma "comunidade imaginada", fabricada a partir de laços simbólicos, afetivos e culturais, não de experiências concretas de igualdade. O poema reflete essa tensão: a imagem da pátria como espaço de todos é contrastada com a realidade da exclusão estrutural dos que produzem a riqueza do país. Para Anderson, ainda, o poder simbólico da nação reside na capacidade de produzir pertencimento, mesmo diante da desigualdade. No texto viniciano, essa contradição se manifesta poeticamente: o sentimento de pertencimento à terra não nasce do hino oficial, mas do trabalho invisível e da memória partilhada por quem foi historicamente silenciado.

Na estrutura formal, o poema utiliza recursos como a anáfora ("Senhores Barões da terra", "Senhores Donos de terra") para intensificar a carga acusatória. A escolha por versos curtos e imperativos acelera o ritmo (“Preparai”, “Juntais”, “Vêm vindo”), funcionando como uma marcha coletiva. É a poesia que se arma de música e repetição para organizar a resistência. O poema, ao mesmo tempo que convoca, critica e, nesse movimento, transforma a linguagem em gesto político. Como o sujeito oprimido de Anderson, o trabalhador no poema imagina a pátria a partir de seus laços reais, corporais, cotidianos – e não do discurso institucional.

As imagens e metáforas que contrastam os trabalhadores com os donos de terras e suas riquezas surgem enriquecendo bastante o texto. A imagem inicial da “mortalha” sugere a iminente derrota dos senhores, destacando a finitude e o inevitável fim daqueles que exploram a terra sem nela trabalhar. A mortalha, aqui, representa tanto o destino de qualquer ser humano quanto uma metáfora para a consequência das injustiças sociais: ao apropriarem-se da terra e dos frutos do trabalho, os donos da terra assinam, simbolicamente, sua própria sentença.

A contraposição entre a riqueza dos senhores – “cristal”, “prata” e “toalha” – e a pobreza dos trabalhadores – “farrapos”, “juta” e “palha” – é significativa, pois coloca em evidência o abismo que separa as duas classes. Essas imagens contrastantes acentuam a crítica ao luxo e ao acúmulo dos recursos naturais em benefício de poucos, contrapondo-o à precariedade e ao despojamento dos trabalhadores. A ideia de “cristal” e “prata”, associada ao acúmulo de bens desnecessários, reflete a visão de uma riqueza acumulada, enquanto o “farrapo” e a “palha” são imagens de resistência, de uma vida austera, mas não menos digna.

Ao explicitar o confronto iminente por meio de imagens de guerra: “tempo de guerra”, “foice contra a espada”, “fuzil contra a enxada”, “granada” e “metralha”, utiliza-se de metáforas de batalha para simbolizar a resistência dos trabalhadores e a luta por uma justiça que lhes é devida. A “foice” e a “enxada”, instrumentos de trabalho, representam a classe trabalhadora e sua força coletiva, enquanto a “espada”, o “fuzil” e a “metralha” representam as armas da elite dominante e a repressão contra o povo.

A antítese presente nos versos “União contra granada!” e “Reforma contra metralha!” reforça o apelo do poema à solidariedade entre os trabalhadores. Esses versos conclamam o coletivo a se unir e a transformar suas ferramentas de trabalho em instrumentos de resistência. A imagem do trabalhador que se defende com a enxada e a foice, em oposição às armas de guerra da elite, é emblemática: enquanto o trabalhador usa as ferramentas com que cultivam a terra e produzem alimentos, os dominadores recorrem a instrumentos de morte e controle. O uso de termos como “tralha” e “ricos trapos” para descrever os bens dos ricos ironiza o valor que esses objetos têm para a classe exploradora, comparando-os com os “farrapos” dos pobres, que trazem consigo o peso do trabalho e a dignidade.

Portanto, temos aqui um poema lírico-social tendo em vista a utilização do lirismo como reflexão sobre as condições sociais sem que a sensibilidade poética seja perdida. O ritmo e as imagens cuidadosamente escolhidos criam uma atmosfera que destaca as injustiças, mas o faz por meio da estética e de apelo emocional.

A melancolia se mistura à revolta, como escreve Jean-Paul Sartre, a melancolia não é mera tristeza, mas um tipo de consciência do absurdo e da impossibilidade do sentido quando o mundo está injustamente ordenado: "A melancolia é um sentimento de perda de sentido do mundo em função de sua injustiça, mas ela só se transforma em revolta quando a consciência se recusa a aceitá-lo" (2007, p. 113). O vazio da pátria que se recusa a reconhecer seus verdadeiros criadores (o povo trabalhador) aparece não como desistência, mas como um motor estético da luta. O poema se torna então uma ética do inconformismo: a melancolia do abandono transforma-se em matéria estética e política, pois, como também mostra Roberto Schwarz, na literatura brasileira a contradição entre forma refinada e conteúdo socialmente conflitivo é constitutiva do gesto crítico. "A elegância da forma serve de contraste com a violência da realidade, e nesse atrito se inscreve o inconformismo dissimulado da crítica" (1977, p. 56).

O mesmo tom pode ser visto em "Balada das lavadeiras", em que a musicalidade leve e a estrutura em redondilha escondem uma crítica ácida. A lavadeira, figura da mulher pobre e negra, é a personificação da invisibilidade da classe trabalhadora feminina. O verso "Põe anil no dito-cujo" é uma ironia que condensa a violência simbólica contra quem é obrigado a limpar, inclusive, os rastros morais do patrão. Como observa Jessé Souza, "as mulheres das camadas populares sempre ocuparam as posições mais precarizadas no mercado de trabalho, muitas vezes sem qualquer forma de proteção legal ou social" (2017, p. 126).

Lava, lava, lavadeira  
 A roupa do teu patrão  
 Sua camisa de linho  
 Sua meia-confecção  
 Enxágua seu lenço sujo  
 Todo sujo de batom  
 Põe anil no dito-cujo  
 Pro trabalho ficar bom.  
 [ ... ]  
 (Moraes, 2017, p.501)

A crítica social se expressa também na repetição rítmica que marca o poema com um tom quase infantil, o que acentua a ironia diante da dura realidade da lavadeira. Como um canto de ninar invertido, a estrutura do poema transforma a rotina de submissão em canto de resistência silenciosa. A leveza musical é contraponto à brutalidade cotidiana. Schwarz ressalta que é justamente nessa "inadequação entre o tom e o tema" que se encontra a força política da literatura: "o realismo crítico moderno faz da dissonância formal o indício de sua fratura histórica" (1977, p. 61).

Ao retornar ao trecho final de "Os homens da terra", vemos como Vinicius costura, com lirismo, a união entre o operário e o camponês. Não se trata de um panfleto, mas de uma melancolia que move à consciência: a imagem do "forno / Onde assa o pão que comeis" é o símbolo de uma pátria que se alimenta do labor de quem é excluído dela. É a reconstrução do pertencimento a partir do trabalho comum, aquilo que Anderson chama de "laços de afeto e memória compartilhada", sem os quais a ideia de nação perde seu sentido (Anderson, 2008, p. 141).

Essa melancolia lírica, como afetividade politizada, aproxima-se da concepção sartreana de liberdade enquanto recusa da ordem dada. A subjetividade do trabalhador marginalizado, ao ser convertida em voz poética, reivindica existência e denúncia. O vazio, portanto, não é simples ausência, mas campo de possibilidade: "O vazio do mundo não é o fim da consciência, mas seu ponto de partida" (Sartre, 2007, p. 139).

O poema finaliza com a ética da resistência: se não houver escuta, "vos daremos guerra". Mas é uma guerra "sagrada", feita por aqueles que apenas desejam existir com dignidade. A palavra "sagrada" não é um recurso retórico: ela inscreve a luta por reconhecimento no campo da moralidade, como um direito de existir contra os que negam humanidade. A pátria de Vinicius não é aquela das bandeiras e hinos, mas aquela que se constrói com enxadas, farrapos e versos. E como escreve Sartre, é apenas quando o homem se nega a aceitar a injustiça como destino que a liberdade se revela como escolha e como revolta: "Não há liberdade sem negação; é preciso dizer não ao que é, para que possa surgir o que deve ser" (Sartre, 2003, p. 88). Vinicius faz da poesia o lugar dessa escolha.

Retomando o poema "Balada das lavadeiras", um dos focos mais importantes de nossa análise é sobre a cadência, que começa logo no primeiro verso com a repetição do verbo "lava, lava", um recurso que sugere o movimento repetitivo e exaustivo do trabalho da lavadeira, evocando a dinâmica física da lavagem da roupa. Essa repetição, ao mesmo tempo em que evoca o ato de lavar, estabelece um ritmo marcado, quase hipnótico, que guia o leitor, ou ouvinte, pela rotina incansável e monótona da lavadeira. Como escreve Roniere Menezes "Ao reiterar imagens numa série, o poeta evidencia a constituição humana como um corpomáquina. A imagem desse corpo oferece, a cada movimento de batida da roupa na pedra, uma gestualidade vinculada aos sistemas de limitação da cidadania e da subjetividade" (Menezes, 2011, p.220).

Os versos em redondilha maior seguem um padrão rítmico constante que lembra o compasso de uma canção, algo que poderia acompanhar o movimento das mãos da lavadeira enquanto trabalha. Esse ritmo regular imprime ao poema um tom de familiaridade e

simplicidade, quase infantil, mas que contrasta com a carga de ironia e crítica ao contexto de exploração no qual a lavadeira está inserida, justamente a “limitação da cidadania e da subjetividade” de que fala Menezes. O efeito rítmico torna o poema fácil de ser recitado ou cantado, transformando-o em uma espécie de manifesto ou denúncia que ganha força e adesão popular.

Ao analisarmos a sonoridade, percebemos que ela é reforçada pelo uso de aliterações, especialmente com o som de /s/, que aparece em “camisa”, “sujo” e “lenço”. Esse som cria uma suavidade que, de certo modo, contrasta com o conteúdo crítico e, ao mesmo tempo, imita o som da água que flui e escoia durante o processo de lavagem. Esse recurso sonoro aproxima o leitor do ambiente da lavadeira e intensifica a imagem do trabalho árduo realizado.

Além disso, a escolha de palavras com sílabas tônicas nas primeiras posições, como “lava, lava”, “lenço” e “sujo”, contribui para criar um ritmo compassado que parece acompanhar o movimento repetitivo das mãos na lavagem. Esse ritmo também adiciona uma camada irônica, pois a melodia leve e ritmada contrasta com o peso do trabalho da lavadeira, insinuando que a leveza aparente do poema disfarça a exploração e a invisibilidade a que ela está sujeita.

Outro ponto forte que devemos destacar é a crítica social que se revela tanto nas imagens como na escolha das palavras. O poema alude ao luxo e à vaidade do patrão através de expressões como “camisa de linho” e “meia-confecção”, revelando que o trabalho da lavadeira é essencial para manter a aparência de uma classe que a explora. A expressão “lenço sujo / Todo sujo de batom” insinua que a lavadeira é responsável por limpar até mesmo os rastros de infidelidade ou transgressão do patrão. Esse detalhe introduz uma camada adicional de crítica, pois destaca a invisibilidade da trabalhadora que, além de realizar tarefas exaustivas, é forçada a lidar com os vestígios das intimidades e excessos de seu empregador.

O verso “Põe anil no dito-cujo” intensifica a ironia, já que a expressão “dito-cujo” é uma forma coloquial e humorística de se referir a algo de forma indireta e, aqui, pode sugerir tanto a roupa quanto o próprio patrão. O anil, elemento utilizado para realçar a brancura e a aparência, torna-se uma metáfora para o esforço de manter a “limpeza” e a “pureza” de uma classe que, em contraste, está manchada por sua moralidade questionável e pela exploração do trabalho alheio. Ao final, o verso “pro trabalho ficar bom” encerra o poema com um tom que reforça a ideia de que o trabalho é realizado para atender um padrão de excelência que, na prática, serve apenas aos interesses do patrão e não melhora em nada as condições de vida da lavadeira.

As reticências após o último verso, indicando o retorno de todo o poema, evocam um movimento cíclico interminável, assim como o ciclo de exploração. Sartre argumenta que a repetição mecânica do trabalho pode alienar o sujeito, levando-o a uma forma de existência desprovida de sentido (2004, p. 113). O poema traz essa alienação, uma vez que as lavadeiras são retratadas como figuras que, apesar de seu esforço constante, estão condenadas a uma existência de invisibilidade social e de luta sem reconhecimento.

Podemos, também, dizer que a melancolia presente no poema não se limita a uma tristeza individual, mas coletiva, expressando o sofrimento de uma classe social inteira que vive à margem da sociedade. Walter Benjamin registra que a melancolia, na literatura, muitas vezes reflete uma consciência histórica, em que a memória das dores de uma classe subjugada emerge como um lamento por uma justiça sempre adiada (2000, p. 267). No caso das lavadeiras, a melancolia simboliza não apenas o sofrimento diário, mas também a ausência de uma mudança estrutural que lhes permita escapar desse ciclo de exploração.

A ausência de políticas públicas (não só no período em que os poemas estão inseridos, mas em toda a história do Brasil) voltadas para a proteção e dignidade dos trabalhadores informais (em especial das mulheres), como as lavadeiras, é um dos temas implícitos no poema. O trabalho delas, apesar de essencial, é desvalorizado e invisibilizado pela sociedade e pelo Estado. O fato de que a lavadeira precisa “enxaguar o lenço sujo / Todo sujo de batom” sugere uma realidade em que, apesar de lidar com as intimidades e luxos de seus patrões (limpando e escondendo, inclusive), ela mesma continua afastada dos direitos e do reconhecimento.

Jessé Souza pontua que “as mulheres das camadas populares sempre ocuparam as posições mais precarizadas no mercado de trabalho, muitas vezes sem qualquer forma de proteção legal ou social” (2017, p. 126). As lavadeiras de Vinicius de Moraes são a personificação dessa marginalização, carregando sobre seus ombros o peso do trabalho invisível que sustenta a sociedade, mas que nunca é devidamente recompensado ou protegido.

Ao retomar “Os homens da terra”, cabe realçar a união entre os trabalhadores do campo e da cidade indicada pelos versos “Nossa guerra forja e funde/ O operário e o camponês”:

[...]  
 Nossa guerra forja e funde  
 O operário e o camponês;  
 Foi ele quem fez o forno  
 Onde assa o pão que comeis  
 Com seu martelo e seu torno  
 Sua lima e sua torquês,  
 Foi ele quem fez o forno  
 Onde assa o pão que comeis.

[...]  
(Moraes, 2017, p.542)

Com essa fusão entre forças sociais marginalizadas contra uma elite econômica, vemos a amplitude da luta de classes e temos forte mensagem de resistência através da linguagem. Inclusive, a forma direta, militante com que o eu poético se expressa, serve não só como um chamado às armas, mas também como uma maneira de conscientizar o leitor sobre as condições de exploração. Ao usar o discurso poético para criticar a estrutura social, Vinicius de Moraes consegue atingir uma dimensão emocional e intelectual que ultrapassa os limites do panfleto político (inclusive, Vinicius era contra a panfletagem política na literatura, dizia que o “poema tem que nascer da revolta”). Roberto Schwarz observa que “a literatura brasileira moderna frequentemente usa a narrativa poética para criticar a desigualdade estrutural que marca o Brasil” (1977, p. 56). O poema de Vinicius não foge a essa tradição em que a poesia funciona como ferramenta de resistência e reflexão crítica. Então, a resistência contra a opressão dos senhores de terra é tratada não como uma escolha, mas como uma necessidade histórica. Vejamos a última estrofe:

[...]  
Queremos paz, não a guerra  
Senhores Donos de Terra ...  
Mas se ouvidos não prestais  
Às grandes vozes gerais  
Que ecoam de serra em serra  
Então vos daremos guerra  
Não há santo que vos valha:  
Não a foice contra a espada  
Não o fogo contra a pedra  
Não o fuzil contra a enxada:  
— Granada contra granada!  
— Metralha contra metralha!

E a nossa guerra é sagrada  
A nossa guerra não falha!  
(Moraes, 2017, p.542)

No entanto, a violência que Vinicius sugere não é cega ou destrutiva, mas sim uma violência sagrada e justa, como ele indica nos versos finais do poema: “E a nossa guerra é sagrada / A nossa guerra não falha!”. Essa guerra é utilizada no texto como uma forma de reequilibrar as relações sociais, em que os trabalhadores finalmente tomam o controle de suas vidas e da terra que cultivam. Walter Benjamin diz que a história dos oprimidos é marcada por rupturas violentas que são necessárias para reverter as estruturas de dominação (2000, p. 259).

A “guerra sagrada” mencionada pelo sujeito poético é essa ruptura, o ponto em que o oprimido toma as rédeas de seu destino.

Podemos ressaltar que “O Homem da Terra” se insere em uma tradição de poesia de protesto e crítica social. Antonio Candido, em *Literatura e sociedade*, destaca que “a literatura pode funcionar como um reflexo das lutas sociais e um veículo de resistência contra a opressão” (2000, p. 32), entrando em diálogo com o que disse Schwarz logo acima sobre a literatura e as questões sociais. Portanto, o poema de Vinicius se encaixa nesse modelo e, ao utilizar o poder da palavra poética para expor as tensões entre as classes sociais, convoca os trabalhadores a resistir. Temos, então, na repetição de imagens que contrastam o luxo dos senhores de terra com a pobreza dos camponeses, o reforço ao caráter de crítica social.

Tanto em “Balada das lavadeiras” quanto em “Os homens da terra”, a linguagem poética tem, também, a função de humanizar as classes trabalhadoras do campo e da cidade que, por diversas vezes, passam despercebidas pela sociedade. Isso não é diferente no século XXI, tanto que o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), que é a porta de ingresso para grande parte das universidades públicas do país, teve como tema de sua redação em 2023 os “Desafios para o enfrentamento da invisibilidade do trabalho de cuidado realizado pela mulher no Brasil”. É possível dizer que o homem do campo sofre invisibilidade de forma semelhante às mulheres citadas no tema acima, dado que a precariedade da vida desses trabalhadores e suas lutas diárias os invisibiliza socialmente, enquanto a literatura, carregada de lirismo, mas voltada às questões sociais, reaviva suas presenças de forma crítica e inquietante.

Vinicius de Moraes usou esse lirismo a serviço do social diversas outras vezes, como na letra da canção “Gente humilde<sup>32</sup>”, que aborda com profundidade o sentimento de melancolia e vazio experimentado diante das condições de vida das classes populares de sua época. O texto revela um olhar contemplativo e empático sobre a vida das pessoas humildes, destacando sua simplicidade e a invisibilidade social que as aflige, refletindo a precariedade e a falta de políticas públicas que garantam dignidade a esses indivíduos.

Tem certos dias  
Em que eu penso em minha gente  
E sinto assim  
Todo o meu peito se apertar

---

<sup>32</sup> Essa letra tem uma história interessante de ciúmes de Vinicius pela parceria entre Chico Buarque e Tom Jobim. O Poetinha também queria ter uma parceria com Chico e pediu que o amigo revisasse a letra, já irretocável, de “Gente humilde”. Depois de muito insistir, Chico escreveu os versos “Pela varanda/ Flores tristes e baldias/ Como a alegria/ Que não tem onde encostar” e Vinicius logo conseguiu encaixar ao longo da letra, pronto! Parceria feita, ciúmes superados! A composição é atribuída, portanto, a Vinicius de Moraes, Garoto e Chico Buarque.

Porque parece  
 Que acontece de repente  
 Feito um desejo de eu viver  
 Sem me notar  
 Igual a como  
 Quando eu passo no subúrbio  
 Eu muito bem  
 Vindo de trem de algum lugar  
 E aí me dá  
 Como uma inveja dessa gente  
 Que vai em frente  
 Sem nem ter com quem contar

São casas simples  
 Com cadeiras na calçada  
 E na fachada  
 Escrito em cima que é um lar  
 Pela varanda  
 Flores tristes e baldias  
 Como a alegria  
 Que não tem onde encostar  
 E aí me dá uma tristeza  
 No meu peito  
 Feito um despeito  
 De eu não ter como lutar  
 E eu que não creio  
 Peço a Deus por minha gente  
 É gente humilde  
 Que vontade de chorar  
 (Moraes, 2017, p.503)

Ao escutarmos a canção, percebemos de imediato que seu tom é intimista, calmo e resignado, mas nunca frio. Ele expressa uma tristeza sem desespero, um sentimento de impotência diante das injustiças sociais, mas acompanhado por uma profunda ternura pelo outro. Ao cantar versos como “Tem certos dias / em que eu penso em minha gente”, o eu lírico não adota uma postura de denúncia panfletária, mas uma reflexão silenciosa, quase confessional, sobre a condição dos mais pobres.

Essa escolha de tom acentua o que Antonio Candido chamaria de “humanização da denúncia”. A crítica social aqui não grita, ela sussurra, e é justamente esse sussurro que causa tanto impacto: o tom baixo, controlado, humilde como os próprios personagens retratados, aproxima o ouvinte da cena e não o afasta com julgamentos diretos.

A entonação da voz – especialmente nas gravações clássicas com Chico Buarque ou Elis Regina – é contida, quase hesitante, como se as palavras exigissem cuidado para não se quebrar. As pausas são longas, deixando o vazio como um espaço para o ouvinte internalizar aquele sentimento exposto, os finais dos versos são suavemente caídos, acentuando a sensação de

suspensão, de vazio. Isso intensifica o tema da melancolia, pois a entonação nunca resolve a frase com firmeza – há sempre algo por dizer, algo não dito.

É possível observar, por exemplo, a maneira como o intérprete geralmente segura a palavra “gente” – prolongada, levemente grave, quase como se pedisse licença. Esse gesto vocal, podemos ver como um gesto solidário, o reconhecimento de um sofrimento que não é do ouvinte, mas que o atinge. A entonação traduz o olhar do eu lírico que vê, se comove e silencia, exatamente como faz o sujeito poético ao terminar com “que vontade de chorar”. A harmonia da canção é dissonante e sofisticada, construída sobre acordes menores e modulações suaves, o que reforça a introspecção. O violão e o piano, tocados com leveza e espaços abertos, criam um pano de fundo contemplativo, no qual a voz parece flutuar. Não há urgência: o tempo musical é o da escuta, do pensamento, da saudade: o tempo da gente humilde.

A simplicidade poética da letra reforça a carga emocional profunda, uma vez que essa simplicidade de estruturas sintáticas e acessibilidade do léxico formam uma linguagem direta e despretensiosa, permitindo que o poema atinja uma dimensão universal em que o leitor pode facilmente se identificar com as cenas descritas e com os sentimentos de melancolia e empatia do eu lírico. Antonio Candido, em *Literatura e sociedade*, discute como a simplicidade na literatura pode ser um instrumento poderoso para expressar as tensões sociais de uma época: “a literatura, ao simplificar suas formas, permite que a complexidade das tensões sociais se revele de maneira mais direta e acessível” (2000, p. 29).

Vinicius traz uma simplicidade dolorosa através de imagens comuns e acessíveis – como “casas simples” e “cadeiras na calçada”. Entretanto, há um contraste grande entre a simplicidade das imagens e a profundidade das emoções e das lutas, despertando uma reflexão crítica precisa e tocante acerca da condição humana em uma sociedade que, muitas vezes, ignora seus cidadãos mais vulneráveis. Candido complementa essa análise ao dizer que “a valorização da experiência comum e cotidiana permite à arte literária tocar em zonas de dor que o discurso analítico nem sempre alcança” (2000, p. 35).

A melancolia presente em “Gente humilde” manifesta-se como o reconhecimento de um vazio social e afetivo que se projeta nas figuras dos excluídos. Jean-Paul Sartre, ao refletir sobre a condição humana, relaciona a melancolia ao sentimento de abandono e à ausência de sentido que emerge quando o sujeito se depara com um mundo indiferente. Ele afirma: “a melancolia é a consciência do nada quando o homem já não vê sentido na ordem social que o cerca” (2007, p. 113). No poema, o eu-lírico se aproxima da dor coletiva da “gente humilde”, e sente-se melancólico por não encontrar uma forma eficaz de alterar essa realidade: “me dá uma tristeza no meu peito / feito um despeito de eu não ter como lutar”. Esse reconhecimento da impotência

frente à injustiça é, para Sartre, o ponto de partida da consciência crítica, pois “só há liberdade quando o homem recusa a aceitar o mundo tal como ele é e se compromete com sua transformação” (2003, p. 88).

Ou seja, podemos dizer que a melancolia presente em “Gente humilde” é uma expressão profunda do vazio existencial e social que permeia a vida da população marginalizada. A tristeza do sujeito poético ao contemplar a vida dessas pessoas é palpável. A imagem das “flores tristes e baldias” funciona como potente metáfora do povo que, embora vivo, permanece à margem, sem apoio ou direção, “como a alegria / que não tem onde encostar”. A experiência estética, nesse contexto, torna-se também um gesto de solidariedade. Sartre afirma que “a arte é o lugar onde o sujeito pode transformar a impotência em consciência; a dor em linguagem; o abandono em liberdade” (2007, p. 142).

Apesar da melancolia ser extremamente visível (e audível tanto em melodia quanto no tom dado pelo intérprete), há também forte presença da solidariedade entre o eu lírico e as pessoas que ele observa. A frase “que vontade de chorar” transmite uma empatia profunda, como se o sujeito lírico compartilhasse do sofrimento daquelas pessoas. Sartre argumenta que a solidariedade surge quando o ser humano reconhece no outro a mesma condição de vulnerabilidade e angústia existencial. Ele afirma que “não há diferença essencial entre a dor do outro e a minha; o sofrimento do outro é, antes de tudo, o escândalo da condição humana” (1997, p. 42).

A luta silenciosa dessas pessoas que “vão em frente / Sem nem ter com quem contar” faz com que o eu poético compreenda que a luta dessas pessoas é, em última análise, uma luta por dignidade em um mundo que as esqueceu. A “inveja” sentida das pessoas humildes é um reflexo do desejo de encontrar uma forma de vida autêntica, apesar da precariedade, algo que ele sente faltar em sua própria existência. A ausência de qualquer menção a intervenções estatais ou políticas reforça a ideia de que essas pessoas estão, de fato, entregues à própria sorte; entretanto, o texto não sugere resignação, mas aponta para a falência do Estado em prover meios para que essas pessoas possam prosperar, fazendo uma crítica totalmente explícita à ausência de políticas públicas adequadas. Políticas que poderiam melhorar não apenas as condições de vida das classes populares, como também as condições de vida das lavadeiras, assim como as condições de vida dos operários e dos camponeses...

Mas, o descaso que Vinicius vê, e apresenta em sua obra, não é apenas com o trabalhador, há também outros grupos sociais em vulnerabilidade, como as crianças. Este é um grupo que necessita de ainda mais cuidados e políticas públicas voltadas a ele porque, em especial em meados do século passado, crianças não têm voz ativa nem formas de lutar sozinhas

(ou em grupos de iguais) para adquirir direitos, como os trabalhadores; além disso, transitam em todas as classes sociais, podendo estar vulneráveis e expostas a riscos em suas próprias casas. Seleccionamos dois poemas para análise: “O assassino” e “Menino morto nas ladeiras de Ouro Preto” e achamos interessante transcrever na íntegra os dois poemas, dispondo-os lado a lado para que alguns pontos a serem discutidos sejam observados com maior facilidade.

## O assassino

Meninas de colégio  
Apenas acordadas  
Desuniformizadas  
Em vossos uniformes  
Anjos longiformes  
De faces rosadas  
E pernas enormes  
Quem vos acompanha?

Quem vos acompanha  
Colegiais aladas  
Nas longas estradas  
Que vão da campanha  
Às vossas moradas?  
Onde está o pastor  
Que vos arrebanha  
Rebanho de risos?

Rebanho de risos  
Que tingem o poente  
Da cor impudente  
Das coisas contadas  
Entre tanto riso!  
Meninas levadas  
Não tendes juízo  
Nas vossas cabeças?

Nas vossas cabeças  
Como um cata-vento  
Nem por um momento  
A ideia vos passa  
Do grande perigo  
Que vos ameaça  
E a que não dáis tento  
Meninas sem tino!

Pois não tendes tino  
Brotos malfadados  
Que aí pelos prados  
Há um assassino  
Que à vossa passagem  
Põe olhos malvados  
Por entre a folhagem...

## Menino morto pelas ladeiras de Ouro Preto

Hoje a pátina do tempo cobre também o céu de outono  
Para o teu enterro de anjinho, menino morto  
Menino morto pelas ladeiras de Ouro Preto.  
Berçam-te o sono essas velhas pedras por onde se esforça  
Teu caixãozinho trêmulo, aberto em branco e rosa.  
Nem rosas para o teu sono, menino morto  
Menino morto pelas ladeiras de Ouro Preto.  
Nem rosas para colorir teu rosto de cera  
Tuas mãozinhas em prece, teu cabelo louro cortado rente...  
Abre bem teus olhos opacos, menino morto  
Menino morto pelas ladeiras de Ouro Preto.  
Acima de ti o céu é antigo, não te compreende.  
Mas logo terás, no Cemitério das Mercês-de-Cima  
Caramujos e gongolos da terra para brincar como gostavas  
Nos baldios do velho córrego, menino morto  
Menino morto pelas ladeiras de Ouro Preto.  
Ah, pequenino cadáver a mirar o tempo  
Que doçura a tua; como saíste do meu peito  
Para esta negra tarde a chover cinzas...  
Que miséria a tua, menino morto  
Que pobrinhos os garotos que te acompanham  
Empunhando flores do mato pelas ladeiras de Ouro Preto...  
Que vazio restou o mundo com a tua ausência...  
Que silentes as casas... que desesperado o crepúsculo  
A desfolhar as primeiras pétalas de treva...  
(Moraes, 2017, p.318)

Cuidado, meninas!  
(Moraes, 2017, p.280)

O poema “O assassino”, publicado em 1954, é um texto que estabelece uma atmosfera de alerta e tensão. Através de um diálogo lírico com “meninas de colégio”, Vinicius constrói uma cena que aponta para a presença de uma ameaça latente – um assassino que espreita as jovens despreocupadas. O poema é composto de versos curtos e bem marcados, predominando versos com cinco e seis sílabas poéticas, que conferem ao poema uma musicalidade próxima das canções e das rimas infantis. Essa escolha de métrica e a estruturação em quadras rimadas criam um ritmo leve e compassado que parece seguir os passos das jovens estudantes, acentuando a despreocupação e a inocência próprias da juventude. A presença de rimas internas e aliterações, como em “Anjos longiformes / De faces rosadas / E pernas enormes”, reforça esse efeito musical, intensificando a sensação de leveza e continuidade que permeia o poema.

A repetição de expressões e palavras ao longo das estrofes, como “quem vos acompanha?” e “rebanho de risos”, funciona quase como um refrão, reforçando a cadência e construindo uma sensação de ciclo e de continuidade. Esse uso de repetição cria um efeito de suspensão e expectativa, sugerindo que algo subjacente e desconhecido acompanha as meninas em seu percurso cotidiano.

É através das imagens poéticas que Vinicius retrata as meninas como “Anjos longiformes” e “colegiais aladas”, representações que evocam ao mesmo tempo uma pureza angelical e uma leveza despreocupada. A metáfora do “rebanho de risos” e das “colegiais aladas” intensifica a idealização das jovens, que são retratadas como criaturas etéreas e ingênuas, distantes das preocupações mundanas e dos perigos. Essa pureza aparente, porém, carrega uma tensão sutil, pois as jovens não têm consciência do “grande perigo” que as espreita.

Ao longo do poema, esse contraste entre inocência e ameaça cresce em intensidade. A repetição da pergunta “Quem vos acompanha?” introduz uma atmosfera de incerteza e sugere a presença de algo ou alguém indesejável, um elemento sombrio que escapa à percepção das meninas, mas que está visível ao olhar do eu lírico e, conseqüentemente, ao leitor. O poema passa então a oscilar entre o encantamento inicial e uma sensação de inquietação crescente, provocando uma ambigüidade que reforça a vulnerabilidade das jovens.

O emprego de uma tensão entre luz e sombra intensifica o contraste entre o visível e o oculto, o seguro e o perigoso. As meninas são retratadas como figuras luminosas, em cores que evocam frescor e vivacidade: “faces rosadas” e “risos” que tingem o poente com a “cor impudente” sugerem a despreocupação e a vitalidade da juventude. Esse uso de imagens claras

e luminosas resalta a pureza e a inocência das jovens, criando uma atmosfera de leveza e energia juvenil.

Porém, conforme o poema avança, a atmosfera muda, e o tom se torna gradativamente mais sombrio e ameaçador. A expressão “há um assassino” introduz uma mancha escura no cenário idílico, perturbando o jogo de luz e transformando a leveza do ambiente em um espaço potencialmente perigoso. Os versos “Põe olhos malvados / Por entre a folhagem” sugerem uma ameaça escondida, algo sombrio que espreita as meninas enquanto elas, alheias a tudo, seguem em seu caminho. A sombra, aqui, assume uma personificação quase predatória, transformando o cenário campestre em um local de emboscada, onde o perigo se esconde na paisagem.

Já “Menino morto nas ladeiras de Ouro preto”, publicado em 1959, é carregado de uma melancolia contida na reflexão sobre a morte prematura de uma criança. Ao descrever o enterro de um menino nas históricas ladeiras de Ouro Preto, o poema evoca uma série de imagens que remetem ao vazio existencial, à perda e à fragilidade da vida, ao mesmo tempo em que denuncia, de maneira sutil, as condições de miséria e abandono enfrentadas pelas crianças pobres no Brasil daquela época.

A cena evocada já pelo título é melancólica e ritualística: um menino é velado em um cortejo fúnebre pelas ladeiras históricas de Ouro Preto, uma cidade que aqui assume um papel simbólico e trágico. É interessante observar que formalmente o texto se estrutura em versos livres, recorrendo a uma anáfora com “menino morto pelas ladeiras de Ouro Preto”, o que contribui para reforçar o impacto da morte precoce e a ambientação histórica e sombria de Ouro Preto. Essa repetição funciona como um lamento contínuo e litúrgico, evocando o tom de uma elegia.

A escolha da métrica livre confere ao poema uma fluidez que acompanha o movimento lento e pesado do cortejo pelas ladeiras da cidade. Essa estrutura reforça a sensação de desamparo e finitude, com o uso de imagens que aludem tanto à pureza perdida (como “anjinho”, “caixãozinho em branco e rosa”) quanto ao abandono (a ausência de flores, o céu antigo e indiferente). As ladeiras e pedras de Ouro Preto, cenário carregado de história e religiosidade, formam um contraste entre o passado imutável e o efêmero da vida humana, simbolizado pela morte da criança.

O poema utiliza também uma linguagem visual e sensorial rica, criando imagens poderosas através de adjetivações e substantivos evocativos, como “caixãozinho trêmulo” e “rosto de cera”. As referências às cores e à textura, como a “pátina do tempo” e o “céu de outono”, intensificam a ideia de que até o cenário histórico participa do luto, mas de forma

impessoal e distante, destacando a indiferença da natureza e da história em face da perda individual.

A presença de elementos naturais, como o céu, os caramujos e gongolos, que logo se tornarão parte da brincadeira no descanso eterno do menino, cria um contraste entre o mundo infantil e a morte, ampliando a sensação de uma vida interrompida. Ao final, a melancolia se intensifica com a visão das casas em silêncio e o crepúsculo “a desfolhar as primeiras pétalas de treva”, numa imagem de escuridão crescente que simboliza a irreversibilidade da morte e a solidão deixada pela ausência do menino.

Os dois textos analisados brevemente não fazem a menção explícita à violência ou a crimes cometidos contra crianças, mas que são sugeridos diante do fato da morte de uma e da iminência da morte de outras serem temas centrais. Na década de 1950, no Brasil, o intenso crescimento populacional e econômico foi acompanhado por uma expansão das cidades que, sem infraestrutura adequada e políticas públicas eficientes, resultou em um aumento significativo da violência urbana. Esse cenário afetou diretamente a população mais vulnerável, incluindo muitas crianças que se tornaram vítimas, direta ou indiretamente, desse ambiente de violência e negligência social. A realidade cotidiana dessas crianças era marcada pela exposição a crimes, acidentes e condições de saúde precárias – todas consequências de um sistema urbano em desenvolvimento que carecia de serviços básicos de proteção e de iniciativas preventivas para evitar tragédias evitáveis. A falta de planejamento urbano e de políticas sociais robustas contribuiu para que as crianças, especialmente as de classes sociais mais baixas, enfrentassem riscos constantes, revelando as desigualdades que se aprofundavam em meio ao processo de modernização e urbanização acelerada do país.

Vinicius utiliza sua poética para trazer à tona essa fragilidade das crianças diante de um mundo marcado pela violência e pela desigualdade, acentuando a questão com um aspecto profundamente humano e crítico à forma como determinadas vidas são descartadas socialmente. Judith Butler, em *Vida precária*, afirma que “há vidas que, dentro do campo da representação e da política, não são reconhecidas como vidas humanas, cujas mortes não são consideradas perdas” (2015, p. 50). É sob essa chave que podemos compreender a morte do menino de Ouro Preto e a ameaça que ronda as meninas em “O assassino”: ambas figuram como vidas precárias, excluídas do campo da proteção e da dignidade social.

Em “O assassino”, a construção rítmica do poema e sua atmosfera de suspense evocam uma ameaça que não é nomeada diretamente, mas que se aproxima a cada estrofe. O eu lírico reforça o risco invisível com imagens como “oculto entre a folhagem” e “desce da mata devagar”. A tensão crescente traduz, poeticamente, o que Butler descreve como a exposição

diferencial ao risco: “a precariedade é politicamente distribuída, de modo que algumas populações são expostas a riscos desproporcionais de morte e violência” (2015, p. 65). As meninas do poema representam corpos que habitam essa zona de vulnerabilidade estrutural.

O ritmo lento e circular do poema reforça a ideia da impossibilidade de escapar – não há pastores, não há autoridades, apenas a iminência de um mal que a infância não reconhece, mas que o leitor percebe com angústia. A ausência de figuras protetoras, ou a impotência delas, traduz uma falência do espaço público, o mesmo espaço onde, para Butler, “a vida deve ser reconhecida para ser digna de luto, e só o é se previamente reconhecida como vivível” (2015, p. 45).

Já em “Menino morto pelas ladeiras de Ouro Preto”, não há mais ameaça, apenas o resultado de sua consumação. A cidade colonial – com suas ladeiras, pedras, e casas silenciosas – é mais do que um cenário histórico: é um espaço que testemunha a morte de alguém que não foi notado. A criança, figura de inocência, foi devorada pela estrutura social que deveria protegê-la. O poema não nomeia o culpado, mas descreve a ausência, o vazio: o menino jazia ali sem que sua morte causasse comoção. Isso se insere diretamente na crítica de Benedict Anderson, para quem o pertencimento à nação depende de mecanismos de visibilidade simbólica, ao apontar que a nação configura-se como uma comunidade imaginada na medida em que seus membros, ainda que não cheguem a conhecer pessoalmente a maioria de seus compatriotas, compartilham coletivamente a representação simbólica de pertencimento e comunhão. No caso do menino morto, ele não faz parte dessa imaginação nacional – sua morte não integra a história oficial, pois sua vida não foi previamente reconhecida como parte legítima da comunidade.

Essa ideia encontra ressonância no pensamento de Walter Benjamin, que argumenta que “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie.” (2000, p. 225). Ouro Preto, símbolo da história colonial e da cultura oficial, é também o palco da barbárie silenciosa da exclusão: sua pedra secular se torna túmulo de uma infância negligenciada. A beleza histórica da cidade contrasta com o abandono do presente. A poesia de Vinicius opera, aqui, um gesto de desarquivamento: ela interrompe o fluxo da história oficial para inscrever o nome (ou a ausência dele) do menino entre os que merecem memória.

Benjamin propõe que o historiador materialista “escove a história a contrapelo”, recuperando os fragmentos, os vencidos, os apagados (2000, p. 226). Vinicius faz isso como poeta. O menino morto e as meninas ameaçadas se tornam os vestígios de uma sociedade que, ao promover a desigualdade, também produz silêncios, vazios – vazios de luto, silêncios de

nomes não lembrados. Sendo assim, o poema torna-se um campo de memória ativa, que desafia a norma do esquecimento e convoca o leitor a sentir o que a estrutura social insiste em ignorar.

A melancolia nos dois textos nasce, portanto, da percepção de que há vidas que são descartáveis. Mas também da constatação de que esses corpos descartáveis habitam os mesmos espaços que celebramos historicamente: a cidade histórica, a paisagem bucólica, a infância. Butler afirma que “o luto não é apenas a dor pela perda, mas a consciência de que essa perda foi socialmente produzida” (2015, p. 79). Esses poemas em questão nos trazem o lamento não só da morte, mas também da estrutura que permitiu que ela ocorresse sem alarde.

### 2.3 Afetos e ausências

Como não poderia deixar de ocorrer, precisamos falar da melancolia presente nas relações pessoais. Mas, se estamos falando de lirismo social, como falar de intimidade, de relação pessoal? Selecionando textos que representam não relações estritamente subjetivas, mas de cunho mais coletivo, geral, textos que demonstram a melancolia através de perda, de separações, de ausências... Vinicius de Moraes nos traz diversos poemas, canções e crônicas que tematizam as ligações entre pessoas, visto que fazem parte da vida social.

O primeiro texto que analisaremos, “A um jovem poeta”, é uma espécie de carta-reflexão que combina conselhos, confissões e advertências ao jovem poeta (não identificado), tratando da complexidade da criação artística e do papel do poeta na sociedade.

A intertextualidade entre “Cartas a um jovem poeta”, de Rainer Maria Rilke, e a crônica de Vinicius de Moraes, “A um jovem poeta”, estabelece um diálogo profundo sobre as angústias e a autossuperação envolvidas no caminho artístico e pessoal. Ambos os textos compartilham o propósito de oferecer conselhos a jovens poetas em crise, mas cada autor adota uma abordagem que reflete suas perspectivas distintas sobre a vida e a criação artística.

Ao observarmos o título da crônica, logo vem à lembrança um título semelhante do escritor austríaco Rainer Maria Rilke (1875-1926), intitulado “Cartas a um jovem poeta”. Inclusive, há outros títulos vinicianos que fazem menção ao austríaco (como “Imitação de Rilke”, “Relendo Rilke”, “O escravo” e “Da solidão”), apesar dos dois escritores terem vivido em épocas e lugares distintos, podemos perceber a influência que Rilke teve na escrita de Vinicius a partir dessas intertextualidades.

Especificamente no texto “Cartas a um jovem poeta”, de Rilke, há uma ênfase na introspecção e na solidão como condições necessárias para que o poeta possa encontrar sua

verdade interior. Ele encoraja seu interlocutor, o poeta iniciante Franz Kappus (inclusive, a obra foi publicada por Kappus três anos após a morte do amigo), a buscar respostas dentro de si mesmo e a aceitar a incerteza e o mistério como parte essencial do processo artístico. A orientação de Rilke privilegia a quietude e a paciência, sugerindo que o verdadeiro valor da arte está em sua capacidade de nos conectar com profundidades internas. Ele aconselha o jovem poeta a “olhar para dentro de si” e a aceitar a dúvida, pois ela permite uma expansão do eu, essencial à sensibilidade poética.

Já Vinicius de Moraes, em “A um jovem poeta”, também faz uma abordagem das lutas internas do poeta, mas utiliza um tom mais direto e fraterno. Ao invés de focar exclusivamente na introspecção, ele adverte o jovem poeta sobre a necessidade de se libertar do ressentimento e da “luta contra os outros”. Para Vinicius, o poeta deve confrontar o “outro” que vive dentro de si – uma figura que representa seus próprios vícios e conflitos internos – e limpar seu coração do ressentimento para alcançar uma criação autêntica. Ele mostra o fazer poético como um processo de purificação emocional e de honestidade com os próprios sentimentos.

Essa relação intertextual entre as duas obras evidencia uma abordagem complementar à criação poética. Se, para Rilke, o isolamento e a aceitação da dúvida são fundamentais, para Vinicius a clareza emocional e a superação dos próprios ressentimentos são igualmente indispensáveis. Ambos os autores valorizam o autoconhecimento como chave para a poesia, mas, enquanto Rilke celebra o mistério e o silêncio, Vinicius realça a importância de se libertar das ilusões e mágoas que corrompem a verdade do poeta.

Em conjunto, as visões de Rilke e Vinicius revelam que o caminho poético exige uma jornada de confrontação interna e autossuperação, mas por rotas distintas: uma que acolhe o mistério da existência e outra que luta para desatar os nós emocionais que bloqueiam a criação genuína. A intertextualidade, assim, constrói uma perspectiva rica e multifacetada sobre os desafios e a transcendência que acompanham a vida poética.

Como dissemos, o texto viniciano é escrito em um tom intimista e revela a visão do cronista sobre o ofício da poesia, abordando as angústias existenciais e os dilemas pessoais que todo criador enfrenta. Estabelecendo uma conversa franca com seu interlocutor, o autor sugere que o caminho do poeta é permeado de melancolia, vazio, sacrifício e autoconhecimento.

As relações pessoais, principalmente entre poetas de diferentes idades, ocupam um papel central no texto. O sujeito lírico menciona um encontro entre três poetas “em três idades da existência tão importantes como os trinta, os quarenta e os cinquenta”. Tal encontro pode ser lido como uma metáfora para o ciclo de aprendizado e crescimento pelo qual o poeta deve passar, ao mesmo tempo em que revela uma sensação de angústia compartilhada entre os poetas

de diferentes idades. A melancolia surge não como uma emoção passageira, apenas, mas como uma condição essencial para a criação poética. O jovem poeta, ainda imerso em sua crise de identidade e de criação, é aconselhado pelos mais experientes a abraçar seu sofrimento e não se deixar consumir pela raiva ou pelo ressentimento. Vejamos o parágrafo inicial da crônica:

O almoço que tivemos outro dia, meu caro Jovem Poeta – e três poetas éramos nós em três idades da existência tão importantes como os trinta, os quarenta e os cinquenta –, deixou-me triste. Triste porque o seu descaminho, a sua angústia, a sua neura são sintomáticos de uma luta inglória. Você, que ainda é puro e sabe o quão fundamental é ela para a sua aventura de poeta, fica irado contra os outros, ao sentir que a sua presente agressividade é fruto de um complexo de culpa. É você, não os outros, quem está em crise. E se os outros também o estiverem, razão a mais para você afirmar-se em sua luta, que é a luta de todo poeta, para ajudá-lo a sair dela. Pois você não auxiliará ninguém, muito menos a si mesmo, se seu coração não estiver limpo de ressentimento e sua luta contra “o outro” não for constante. “O outro”, não preciso dizer, é você próprio. É o súcubo que, todos, temos dentro de nós; o ser calhorda, comprável com a moeda da mentira e da lisonja, que de repente adota a gratuidade como norma, por isso que a paixão é mais insaciável que o infinito aberto em cima. E a paixão não se vende nunca.  
[...] (Moraes, 2017, p.84)

A crônica cria uma dinâmica no relacionamento entre o cronista e o jovem poeta em que ecoa uma relação de alteridade e engajamento, relação essa que Sartre descreve em sua teoria da intersubjetividade. Para o filósofo, a existência humana se realiza no mundo através da exposição ao outro: “é na experiência da alteridade que o sujeito toma consciência de si” (2007, p. 366). No texto de Vinicius, o poeta mais velho não é um mestre distante, mas um outro que revela ao jovem poeta sua condição de existência poética. Ao oferecer conselhos não dogmáticos, mas existencialmente marcados pela dor e pela exposição, ele convoca o jovem à autenticidade de sua presença no mundo.

A exigência do sofrimento como elemento central na vida do poeta é um tema recorrente na filosofia existencialista<sup>33</sup>, corrente da qual Sartre é um dos expoentes e onde podemos perceber que tal sofrimento é uma condição da liberdade autêntica. Em *O existencialismo é um humanismo*, ele afirma: “o homem está condenado a ser livre [...] e é responsável por tudo o

---

<sup>33</sup> A filosofia existencialista é uma corrente filosófica surgida no século XIX e que ganhou força no século XX, tendo como foco central a liberdade individual, a subjetividade e a condição humana diante do mundo. Autores como Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir e Martin Heidegger exploraram temas como a angústia, o vazio existencial e a falta de sentido inerente à existência. Para os existencialistas, o ser humano está “condenado à liberdade”, ou seja, é responsável por suas escolhas em um mundo sem significados preestabelecidos. Sartre, em *O ser e o nada* (1943), afirma que “a existência precede a essência”, o que significa que os seres humanos criam a si mesmos através de suas ações, sem um propósito fixo ou determinado externamente. A filosofia existencialista lida com o confronto entre o desejo humano de sentido e o absurdo do mundo, abordando questões voltadas à autenticidade, responsabilidade e liberdade.

que faz” (1997, p. 42). Nesse sentido, podemos compreender que o sofrimento não é um fardo místico, mas sim uma consequência da escolha de viver poeticamente em um mundo hostil. Quando o texto viniciano afirma que o poeta deve ser o “grande ferido”, está, em termos sartrianos, dizendo que ele deve assumir o peso de sua liberdade, sem culpar os outros ou fugir de sua condição. O martírio é, portanto, a metáfora de um engajamento absoluto com a própria humanidade.

A cena em que Gide observa a humilhação de Verlaine e escolhe não intervir ecoa um dilema sartriano sobre a responsabilidade e a liberdade diante do sofrimento do outro. Sartre enfatiza que a liberdade é situada e deve ser constantemente exercida em relação com os outros: “o inferno são os outros” (*Entre quatro paredes*, 2001, p. 97), diz uma de suas personagens, indicando o conflito inevitável entre a liberdade própria e a alteridade. Gide, ao recusar o gesto de auxílio, realiza um ato de abandono existencial – não por crueldade, mas por um reconhecimento trágico da escolha alheia. Verlaine é, então, aquele que sofre não apenas por sua condição poética, mas por ser abandonado à própria liberdade, à própria queda, sem que lhe reste a ilusão de redenção externa.

[...]Quando Gide, ao ver Verlaine bêbado e maltratado, numa rua de Paris, por um grupo de jovens que o perseguiam e caçoavam com empurrões e doestos, contrariou voluntariamente o impulso de socorrê-lo preferindo deixá-lo entregue a um destino que sabia já traçado – que grande página deixou de escrever sobre a covardia humana, sobre o mal da disponibilidade e a tristeza do egoísmo! Verlaine, o pobre Verlaine, talvez dentre os poetas o que mais amou e sofreu...

[...] <sup>34</sup>

Você meu caro Jovem Poeta, que foi dotado de talento e de beleza, não tem o direito de negar-se ao seu martírio. Só ele pode tornar a sua poesia emocionante. Só ele pode salvá-lo do formalismo em que caem os que se recusam a estar sempre despertos. É preciso que todos vejam a luz que seu coração transverbera, mesmo coberto por bons panos. Não negue o seu olhar de poeta aos homens que precisam dele, mesmo tendo o pudor de confessá-lo. Abra a sua camisa e saia para o grande encontro! (Moraes, 2017, p.84)

Essa escolha radical de não intervir, de assistir ao martírio poético sem suavizá-lo, também pode ser lida à luz da crítica literária de Walter Benjamin. No artigo “O autor como produtor”, Benjamin sugere que o papel do escritor não é o de moralizar a realidade, mas de transformá-la poeticamente através de sua forma: “a tarefa do autor é operar uma intervenção real na sua posição de classe através da forma literária” (2012, p. 129). A decadência de

---

<sup>34</sup> Na biografia de Verlaine não há uma descrição real desta cena, mas há diversos fatos da vida do poeta francês que demonstram sua vulnerabilidade diante da dependência de drogas e alcoolismo. Então, nossa análise se refere apenas ao conteúdo lírico social.

Verlaine, portanto, longe de ser uma tragédia pessoal apenas, é convertida em símbolo – uma forma de denunciar a melancolia social que corrói o artista em uma sociedade que o marginaliza. Gide, ao se omitir, torna possível a emergência dessa figura poética como emblema do fracasso coletivo da sensibilidade social.

Nas palavras finais da crônica, o poeta mais velho faz uma convocação direta ao jovem: “Você meu caro Jovem Poeta [...] não tem o direito de negar-se ao seu martírio”. Aqui, a dor aparece como um imperativo ético e estético. Para Sartre, “a existência precede a essência” (1997, p. 29), e isso significa que não há fórmula para ser poeta, senão o ato de sê-lo em sua inteireza. Sendo assim, o sofrimento não garante poesia, mas sem o risco da dor, toda poesia se torna formalismo vazio. A responsabilidade do jovem poeta, nesse cenário, é afirmar sua condição criadora frente à angústia, sem subterfúgios ou desculpas – como Sartre afirma, toda escolha é a fundação de um valor.

Na dimensão estética, Benjamin argumenta que a forma literária não pode estar dissociada da experiência histórica: “a autenticidade de uma obra de arte está em sua capacidade de resistir à sua mercantilização e de manter a aura do real” (2012, p. 176). O apelo de Vinicius contra o formalismo é, nesse sentido, uma defesa da arte como gesto autêntico, como produção enraizada na dor, na experiência e na exposição verdadeira. O poeta que se furta ao sofrimento escolhe a forma vazia, a convenção – enquanto aquele que “abre a camisa” torna-se corpo sensível da linguagem, carne da poesia, sujeito que resiste ao apagamento e à indiferença do mundo.

Ao perceber a relação mestre/discípulo em “A um jovem poeta”, lembramos de conselhos paternos a um filho, a uma criança, e da canção “Valsa para uma menininha<sup>35</sup>” nos vem à lembrança. A letra dessa canção é, certamente, uma das composições mais delicadas de Vinicius de Moraes, com um tom afetuoso e profundamente melancólico tanto na letra quanto na melodia. Escrita em 1966, a canção-poema reflete sobre a inocência da infância, o desejo de preservá-la e o inevitável confronto com as decepções da vida, aquelas decepções que o jovem poeta deve cultivar como seu martírio... No entanto, aqui, a relação entre o adulto e a criança é marcada pelo medo do sofrimento que o mundo reserva, além de apontar para questões existenciais, passagem (inevitável) do tempo e complexidades das relações pessoais.

O ritmo da canção é estruturado segundo a forma típica da valsa, conferindo à melodia um movimento de embalo, como se fosse um ninar. Esse movimento alterna acentuações leves e suaves, dando ao texto um balanço quase maternal, coerente com a ideia de proteção expressa

---

<sup>35</sup> Composição: Vinicius de Moraes e Toquinho.

na letra. Contudo, ao contrário de uma valsa festiva, o ritmo aqui é lento, pausado, expressando um relutar frente à passagem do tempo. Isso reforça a tensão entre o desejo de manter a infância (“menininha, não cresça mais não”) e a impossibilidade desse desejo. O ritmo funciona como resistência simbólica ao crescimento, uma dança contra o tempo:

Menininha do meu coração  
 Eu só quero você  
 A três palmos do chão  
 Menininha, não cresça mais não  
 Fique pequenininha na minha canção  
 Senhorinha levada  
 Batendo palminha  
 Fingindo assustada  
 Do bicho-papão  
 (Moraes, 2017, p.526)

Nesse desejo de parar o tempo, mantendo a menininha “a três palmos do chão”, para que possam ser preservadas sua inocência e pureza, o eu lírico, provavelmente uma figura paterna, expressa um anseio nostálgico por um estado de eternidade, em que a criança não cresça, não enfrente os perigos e sofrimentos do mundo. Mas desde os primeiros acordes suaves há latente uma tristeza implícita, pois a impossibilidade da realização do desejo é sabida: o crescimento é inevitável e, com ele, as dores da vida.

A melodia é delicada, contida, quase sussurrada. Nas interpretações de Toquinho, por exemplo, o arranjo é minimalista (geralmente só violão e voz), um recurso que preserva a intimidade do texto. As frases melódicas são curtas e simétricas, espelhando a simplicidade da infância, mas com uma leve flexibilidade rítmica que transmite contenção da emoção, parece que o choro está o tempo inteiro sendo segurado.

A melancolia aqui pode ser associada à ideia freudiana de “perda irreparável”. Freud, como já vimos, descreve a melancolia como um estado em que o sujeito se encontra imerso em uma sensação de perda constante, mesmo antes da perda ser materializada. “O melancólico antecipa a perda, carregando o luto de algo que ele sabe que vai inevitavelmente desaparecer” (Freud, 2010, p. 243). No caso do sujeito lírico em Vinicius, essa melancolia está atrelada à antecipação do crescimento da menininha que, inevitavelmente, abandonará sua inocência, transformando-se em alguém exposto às dificuldades do mundo.

O desejo de imortalizar a criança em sua forma pura e ingênua é traduzido no verso “Fique pequenininha na minha canção”. A canção parece tomar a forma de um refúgio, um lugar em que a menininha pode permanecer eternamente inocente, longe das decepções que o adulto sabe que a vida trará. Antonio Candido discute como a literatura, especialmente a poesia,

tem o poder de preservar momentos e emoções que, na realidade, são fugazes e irreversíveis (2000, p. 45). A canção é esse refúgio onde o tempo pode ser mantido em suspensão.

À medida em que o texto passa da celebração da inocência (“Batendo palminha/ Fingindo assustada”) para o pressentimento do sofrimento futuro (“Porque o mundo é ruim, é ruim”), a melodia não explode nem se intensifica dramaticamente – ao contrário, ela recolhe-se ainda mais, como se quisesse proteger a criança do que está sendo dito. A consciência da impossibilidade de inocência e pureza eternas para aquela menininha traz uma visão pessimista da vida adulta. Esse mundo se apresenta como uma ameaça à inocência através do “bicho-papão”, que espreita para destruir sua pureza. Esse “bicho-papão” pode ser visto como uma metáfora para o vazio existencial e as decepções que o mundo inevitavelmente traz com o crescimento.

Menininha, que graça é você  
 Uma coisinha assim  
 Começando a viver  
 Fique assim, meu amor  
 Sem crescer  
 Porque o mundo é ruim, é ruim  
 E você vai sofrer de repente  
 Uma decepção  
 Porque a vida é somente  
 Teu bicho-papão  
 (Moraes, 2017, p.526)

Sartre explora como o ser humano, ao tomar consciência da liberdade, é forçado a confrontar o “nada”, o vazio da existência que surge quando a vida perde seu encanto inicial. “A descoberta do vazio é inevitável para aqueles que tomam consciência da condição humana e da finitude da existência” (Sartre, 2004, p. 78). O bicho-papão é a representação dessa consciência do vazio, que o eu lírico deseja evitar, tanto tempo quanto possível, que encontre a menininha.

No entanto, o eu lírico sabe que, em algum momento, ela terá que confrontar esse vazio, pois seu crescimento é inevitável. O conflito entre o desejo de proteger a inocência e a certeza de que o vazio e a decepção são inevitáveis confere à obra uma profundidade emocional e existencial que ressoa com o sentimento de impotência que todos os adultos enfrentam ao ver uma criança crescer e se afastar da pureza da infância.

Fique assim, fique assim  
 Sempre assim  
 E se lembre de mim

Pelas coisas que eu dei  
 E também não se esqueça de mim  
 Quando você souber enfim  
 De tudo o que eu amei  
 (Moraes, 2017, p. 526)

O modo de cantar essa canção é quase sempre sussurrado, cuidadoso, sem ornamentos excessivos. A entonação se alinha ao papel do sujeito lírico: alguém que fala com uma criança, mas está na verdade falando com o tempo, com a perda, com o medo da vida. Os versos “não se esqueça de mim/ quando você souber enfim / de tudo o que eu amei” são uma das passagens mais densas da canção, e a maneira como é interpretada, com acentuação descendente e respiro prolongado, sugere despedida, antecipação de ausência e memória futura.

O filósofo francês Jean-Paul Sartre, ao tratar da intersubjetividade, afirma que o eu se constitui não de forma isolada, mas no confronto e no reconhecimento do outro como sujeito. Em *O ser e o nada*, Sartre explica que “o ser-para-o-outro é uma estrutura essencial da consciência” (2007, p. 366), o que significa que toda relação autêntica exige exposição, vulnerabilidade e responsabilidade diante da liberdade do outro. A relação entre o adulto e a menininha, em “Valsa para uma menininha”, pode ser lida à luz dessa filosofia também. O eu lírico, ao desejar que a menininha se lembre dele não apenas pelas coisas materiais que ele deu, mas também por tudo aquilo que ele “guardou” – suas emoções, cuidados e amor – assume a angústia própria de se oferecer como presença afetiva e impermanente.

Essa relação é mais do que uma simples interação cotidiana: é um laço existencial, em que o adulto reconhece a liberdade futura da criança e, por isso mesmo, tenta fixar um momento de intimidade e proteção fora do tempo. O desejo de que a criança “não cresça” é, para Sartre, um gesto que resiste à angústia do tempo e da mudança, tentando preservar um instante de pureza e reciprocidade antes que a criança entre no mundo das escolhas, das perdas e do vazio. Assim, o vínculo entre o eu lírico e a menininha é um encontro de consciências em que a presença do outro transforma e define o próprio sujeito.

Quando falamos em melancolia, uma das áreas da vida de que primeiro lembramos é a do amor presente nas relações entre casais apaixonados, e Vinicius de Moraes é um dos grandes clássicos de nossa literatura que representou tão bem – e até hoje é lembrado dessa forma – o amor em todas as suas formas de homem apaixonado. Mas cabe perguntar: é o amor uma relação social para que possamos analisá-lo sob a perspectiva do lirismo social viniciano que estamos trabalhando aqui?

Esse foi um ponto de longas reflexões por parte desta pesquisadora, provocadas por seu orientador, e de buscas intermináveis acerca do tema nos livros de filosofia, nas discussões com

os amigos sobre arte, na vereda (ainda) sombria da psicanálise, nas aulas ministradas pelo marido em neurociência, no aconchego da poesia (não só, mas principalmente viniciiana, é claro!). Até que se chegou a uma resposta: Sim, o amor é uma construção social – mas não apenas. Ele é também uma experiência existencial singular, marcada pela liberdade e pela angústia, como mostra Jean-Paul Sartre. Contudo, os modos como o amor é vivido, interpretado e sustentado estão profundamente imersos nas estruturas culturais e econômicas, como observa Zygmunt Bauman já no século XXI. Sendo assim, é permitido dizer que o amor é simultaneamente condição humana e forma social, pois: nasce da relação entre sujeitos livres, mas é moldado pelas condições históricas e simbólicas de cada tempo.

Em Sartre, temos o amor como uma tentativa de resolver a tensão fundamental entre liberdade e alteridade. Em *O ser e o nada* (2007), o filósofo afirma que, ao amar, o sujeito deseja ser amado livremente pelo outro, mas também deseja, paradoxalmente, que o outro abdique da própria liberdade para escolher livremente amá-lo. Essa contradição leva à angústia, pois o amor implica querer possuir a liberdade do outro sem destruí-la, o que é logicamente impossível: “Quero ser amado não como objeto, mas como liberdade. Mas, ao mesmo tempo, desejo que essa liberdade se volte totalmente para mim, que o outro queira me amar como se não pudesse não me amar” (Sartre, 2007, p. 418).

Diante disso, para Sartre, o amor não é dado nem puro: ele é um projeto ontológico de relação, um esforço constante e condenado a falhar em sua tentativa de fusão com o outro. Isso mostra que o amor, na perspectiva sartreana, não é uma ilusão social, mas uma experiência radicalmente existencial, embora ele sempre aconteça dentro de um mundo simbólico e intersubjetivo.

Ao fazer a leitura de Bauman, em *Amor líquido* (2004), deparamos com a descrição do amor moderno como uma construção fragilizada pelas condições da modernidade líquida – um tempo em que vínculos são provisórios, descartáveis e geridos como contratos de consumo. Para Bauman, o amor é, sim, uma construção social, moldada por sistemas econômicos, tecnologias e ideologias da autonomia: “O amor está sendo transformado de uma construção duradoura em uma conexão instável, porque vivemos em uma sociedade que valoriza a liberdade de desconexão” (Bauman, 2004, p. 15).

Ele observa que, nas sociedades contemporâneas, o amor é submetido à lógica do mercado: exige investimento, retorno, performance emocional. Assim, ao contrário da experiência existencial de Sartre, Bauman vê o amor como uma prática cultural moldada pelo medo da permanência e pelo culto à individualidade.

Essas concepções, vistas assim, em linhas genéricas, podem parecer contraditórias (por si só dariam uma tese inteira), mas a percepção adotada aqui será de que elas não são contraditórias, mas complementares, visto que Sartre parte da ideia de que o amor nasce da relação entre duas consciências livres, o que o torna universo de tensão e responsabilidade existencial. Já Bauman, por sua vez, mostra como o contexto social condiciona a forma como experimentamos e sustentamos o amor. Em suma, Sartre descreve o como o amor acontece no plano da liberdade; Bauman, como a sociedade moderna dificulta essa liberdade com seus valores descartáveis.

Na obra de Vinicius de Moraes vemos a escrita destinada a amores verdadeiros, comprometidos, ainda que sejam passíveis de não perdurarem por toda a vida – e talvez ainda hoje seja lembrado pelo grande público justamente por isso. As separações podem ter as mais diversas causas, mas nenhuma delas faz com que um amor seja menor que outro, que um amor seja desmerecido.

A canção “Olha, Maria<sup>36</sup>” é um desses amores que foram necessários acabar, mas nem por isso deve ser esquecido ou abandonado. Acabar não é abandonar, está muito mais próximo de deixar como lembrança. Na canção-poema, o eu lírico se vê forçado a deixar partir a figura de Maria, que simboliza não apenas um amor, mas também a liberdade, a efemeridade da vida e o confronto com a impossibilidade de reter o que se ama.

Ao escutarmos os primeiros acordes, percebemos movimentos suaves que formam uma melodia fluida, sinuosa, evitando saltos bruscos, que resultam em um sentimento de resignação, doçura e contenção emocional. A construção das frases melódicas é longa, como se a canção fosse, sozinha, um suspiro ou um lamento prolongado. O texto é permeado pela melancolia do desapego e pela percepção de um vazio existencial que se impõe quando a presença desejada se transforma em ausência.

Olha Maria  
 Eu bem te queria  
 Fazer uma presa  
 Da minha poesia  
 Mas hoje, Maria  
 Pra minha surpresa  
 Pra minha tristeza  
 Precisas partir

Parte, Maria  
 Que estás tão bonita  
 Que estás tão aflita

---

<sup>36</sup> Composição: Vinicius de Moraes, Chico Buarque e Tom Jobim.

Pra me abandonar  
 Sinto, Maria  
 Que estás de visita  
 Teu corpo se agita  
 Querendo dançar

Parte, Maria  
 Que estás toda nua  
 Que a lua te chama  
 Que estás tão mulher  
 Arde, Maria  
 Na chama da lua  
 Maria cigana  
 Maria maré  
 (Moraes, 2017, p.557)

Inicialmente, o eu lírico põe-se em um estado de contemplação, expressando o desejo de fazer de Maria “uma presa da minha poesia”, como se quisesse aprisioná-la no tempo e na palavra – assim como a “menininha” deveria ser aprisionada na valsa. No entanto, a surpresa e a tristeza se instalam a partir da consciência de que Maria deve partir, e essa partida é inevitável: “Mas hoje, Maria/ Pra minha surpresa/ Pra minha tristeza/ Precisas partir”. A música aqui não “explode”, é como se ela fosse retraída, espelhando o impacto do abandono não com intensidade rítmica ou harmônica, mas com uma espécie de silêncio melódico interno. A melodia parece hesitar, como o eu lírico que aceita perder, mas não sem dor. A percepção é de uma despedida não apenas física, mas emocional e simbólica. Maria, descrita como “tão bonita” e “tão aflita”, pode ser vista como um reflexo da efemeridade da vida e da fugacidade do amor.

Quando retomamos o texto de Freud, “Luto e melancolia” (1974), vimos a melancolia como uma resposta emocional que surge quando o sujeito enfrenta uma perda significativa. O psicanalista difere a melancolia do luto, pois, enquanto o luto é uma resposta natural à perda, a melancolia reflete uma identificação profunda com o objeto perdido, resultando em um estado de dor contínua (1974, p. 244). No poema, o eu-lírico já experimenta essa dor, mesmo antes da partida definitiva de Maria. A sua tristeza parece não se referir apenas a essa partida, mas à incapacidade de manter algo belo e efêmero por perto, um sentimento que ressoa como estado melancólico descrito por Freud. Vemos, aqui, uma aproximação muito maior das concepções de Freud que das concepções de Baumann, pois a partida deixa a tristeza, a dor, a lembrança; ela não é líquida, não acaba sem deixar marcas – e marcas profundas.

A repetição de “Parte, Maria” ao longo do poema, como um refrão, intensifica a sensação de uma separação inevitável, ocorrendo um aumento no intervalo melódico, com o uso de notas mais agudas, marcando a libertação de Maria, ao mesmo tempo em que evidencia

o clímax emocional do sujeito poético. A melodia expande-se junto com a figura de Maria, que agora já não é mais “presa” da poesia, mas força da natureza: cigana, maré, primavera. Ao comparar Maria com elementos da natureza em constante mudança e movimento, a ideia de que Maria é parte de um ciclo de transformação e liberdade é reforçada, e isso não pode ser contido pelo eu lírico, de modo que essa celebração surge impregnada de dor. A beleza dela é intensificada justamente por sua iminente ausência. A associação de Maria com a lua, uma imagem cíclica e mutável, remete a uma conexão com o tempo e a transitoriedade.

Parte cantando  
 Maria fugindo  
 Contra a ventania  
 Brincando, dormindo  
 Num colo de serra  
 Num campo vazio  
 Num leito de rio  
 Nos braços do mar

Vai, alegria  
 Que a vida, Maria  
 Não passa de um dia  
 Não vou te prender  
 Corre, Maria  
 Que a vida não espera  
 É uma primavera  
 Não podes perder

Anda, Maria  
 Pois eu só teria  
 A minha agonia  
 Pra te oferecer

Anda, Maria  
 Pois eu só teria  
 A minha agonia  
 Pra te oferecer  
 (Moraes, 2017, p.557)

O vazio existencial enfrentado pelo eu lírico também é concretizado com a partida de Maria. Ao longo do poema, há uma consciência crescente de que a vida é transitória e que o tempo não pode ser detido: “Que a vida, Maria / Não passa de um dia”. Temos aqui a constatação da brevidade da existência, em que a efemeridade é comparada ao ciclo de um único dia. Assim como Maria precisa partir, o próprio tempo escapa, deixando o vazio.

Retomando Sartre, podemos considerar aqui a discussão acerca da inevitabilidade do vazio existencial, que surge quando o ser humano confronta a liberdade com a impermanência da vida. Para ele, a consciência do vazio é parte integrante da experiência humana, provocando

angústia e melancolia. “O vazio é o núcleo da existência humana, e o ser humano, ao perceber sua finitude, é confrontado com a inevitabilidade do nada” (2004, p. 78). No poema de Vinicius, podemos ver a partida de Maria como um catalisador para o eu lírico perceber a brevidade da vida e o vazio que será deixado por sua ausência.

Esse vazio é também expressado na relação entre o eu lírico e Maria. Quando ele diz “Pois eu só teria a minha agonia pra te oferecer”, nessa confissão derradeira, compreendemos que sua presença não pode proporcionar alegria ou realização para Maria. A agonia surge como o sofrimento inerente à existência que ele carrega consigo e que, de certa forma, deseja poupar a Maria. Essa aceitação, no entanto, não elimina a dor, mas a intensifica. O sentimento de inadequação e a impossibilidade de oferecer algo além da dor desaguam em uma crise existencial, em que o eu lírico se percebe incapaz de preencher o vazio que a vida e o tempo impõem.

“Olha, Maria” utiliza a repetição e o ritmo como formas de refletir o ciclo de partida e retorno, de movimento e estagnação. Essa reiteração dos versos “Parte, Maria” e “Anda, Maria” reforça a ideia de que o movimento de Maria é contínuo, que ela não pode ser contida. O ritmo do texto em si, mesmo sem a presença da melodia, evoca uma sensação dançante, trazendo a ideia de que Maria é uma figura em constante fluxo, enquanto o eu lírico permanece estático, preso à sua própria melancolia. A utilização de versos curtos confere à leitura um tom leve e ritmado. A organização dos versos, alternando entre estrofes breves e refrãos, enfatiza a sensação de fluxo, quase como uma canção de ninar que encoraja Maria a viver intensamente. A simplicidade formal é, no entanto, um contraste com o tema mais profundo e melancólico da efemeridade.

No gancho desse vazio do eu lírico em relação ao amor, temos também o poema “Dialética”, que com poucos versos estabelece um mergulho profundo na melancolia:

É claro que a vida é boa  
 E a alegria, a única indizível emoção  
 É claro que te acho linda  
 Em ti bendigo o amor das coisas simples  
 É claro que te amo  
 E tenho tudo para ser feliz

Mas acontece que eu sou triste...  
 (Moraes, 2017, p.434)

Esse mergulho, sem possibilidade de retorno, sem respiro, revela-nos um paradoxo central: a beleza da vida e do amor confronta uma tristeza inescapável. A dialética dessa

experiência entre a alegria e a tristeza, o amor e o vazio, pode ser lida como a caracterização da complexidade da experiência humana. O poema explora a tensão entre a felicidade que parece estar ao alcance e uma melancolia existencial que persiste, afastando o eu lírico da felicidade certa.

A técnica dialética utilizada é também característica do Modernismo, período literário ao qual Vinicius pertence. Era frequente os poetas modernistas explorarem as contradições da vida moderna, o choque entre a busca por significado e a sensação de alienação e vazio. Antonio Candido destaca que a literatura modernista brasileira reflete um profundo interesse pelas tensões entre a alegria e o desespero, a beleza e a destruição (2000, p. 36). Vinicius, como parte desse movimento, explora essas tensões de forma elegante e sucinta em “Dialética”, revelando como a beleza e a tristeza coexistem na experiência humana.

É justamente no último verso (que nos vem como um soco no estômago) – “Mas acontece que eu sou triste” –, que Vinicius apresenta a melancolia como uma condição fundamental do ser. Esse verso contradiz tudo o que poderia provocar alegria, é onde o eu lírico confessa sua tristeza, destacando que a melancolia é mais profunda e mais enraizada do que qualquer circunstância externa de felicidade. Esse paradoxo reflete uma visão existencial da vida, em que a tristeza e a alegria coexistem de maneira irreconciliável.

Podemos aproximar a leitura do poema da dialética hegeliana, segundo a qual a realidade só pode ser desenvolvida a partir da contradição; na verdade, a contradição é condição *sine qua non* para a realidade. De acordo com o filósofo germânico Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), o movimento dialético da existência é caracterizado pela tensão entre opostos, que são necessários para a constituição do ser e não se anulam. Em *Fenomenologia do espírito*, Hegel afirma: “A verdade não é um absoluto fixo, mas o resultado de um processo contínuo de contradições e resoluções” (Hegel, 1992, p. 97). No poema de Vinicius, a tensão entre a alegria e a tristeza reflete essa dialética, em que a tristeza é tanto um resultado quanto uma condição da busca pela felicidade.

Para Hegel, a melancolia surge no movimento de autoconhecimento e autoconsciência, em que o sujeito confronta a negatividade inerente ao processo de desenvolvimento do espírito. O “eu” experimenta a alienação de si mesmo ao perceber sua finitude e suas limitações em relação ao todo, assim como Vinicius expõe no poema.

Na fase da “consciência infeliz”, Hegel traz a melancolia como a sensação de perda do eu e da reconciliação com o absoluto: “O espírito reconhece que é finito e que sua finitude é contraditória com sua essência, resultando em uma profunda tristeza e divisão interna, onde o sujeito se sente separado do absoluto” (Hegel, 1992, p. 130). A melancolia, nesse contexto, é

tanto uma consequência da autoconsciência quanto uma etapa necessária para a reconciliação final com o espírito absoluto. Sendo assim, esse estado melancólico reflete o reconhecimento da negatividade inerente ao mundo e à condição humana.

Na sensação de dualidade estabelecida na “consciência infeliz”, o sujeito se percebe como um ser finito, preso às limitações da sua existência material e sensível, ao mesmo tempo em que intui a existência de algo maior e absoluto, uma verdade infinita à qual deseja se unir. No entanto, essa unificação parece inatingível e o sujeito se vê perpetuamente dividido entre seu ser finito e a infinitude que busca, levando a um estado de melancolia e sofrimento existencial (“E tenho tudo para ser feliz// Mas acontece que eu sou triste....”)

A melancolia, dentro do contexto da “consciência infeliz”, não é apenas um estado emocional, mas um momento necessário na dialética do espírito. Para Hegel, o movimento dialético do espírito envolve a superação das contradições internas. Ele assinala que “a consciência infeliz é a dor da mente que vê apenas a sua própria finitude, mas que, por meio dessa dor, é compelida a buscar sua verdade e a superação da alienação” (Hegel, 1992, p. 137). Esse sofrimento melancólico leva o sujeito a um processo de autossuperação, no qual ele precisa reconhecer que a verdade que procura fora de si mesmo só pode ser encontrada ao se reconciliar consigo e com o mundo.

A “consciência infeliz”, em Hegel, representa uma fase crucial no desenvolvimento da autoconsciência e da compreensão do espírito. Temos a melancolia dessa experiência como uma manifestação da divisão interna do sujeito, que se sente separado do absoluto que busca, assim como Vinicius em “Dialética”. No entanto, essa melancolia é também um motor para a superação, levando o sujeito a uma compreensão mais profunda de sua própria relação com o infinito.

“Dialética” nos lembra de que, mesmo a vida podendo ser boa e o amor podendo ser sublime, a tristeza e o vazio existencial são partes inextricáveis da condição humana. A beleza do poema está justamente em sua capacidade de abraçar essas contradições, sem buscar resolvê-las, mas simplesmente reconhecê-las como parte da experiência de ser.

### 3 – O VAZIO E A ARTE

Como foi demonstrado nos capítulos anteriores, o vazio é conceituado em diversas áreas do conhecimento e pode adotar ou unir-se a outros conceitos, como silêncio e melancolia. Estamos trazendo elementos para a construção do vazio viniciano, além das considerações do vazio existencial filosófico, porque, como vemos uma constante do vazio na obra como um todo, a abordagem de um só aspecto ou teórico não seria suficiente para abarcar todos os prismas que identificamos. A própria literatura tem sua visão acerca da conceituação de vazio, e esse conceito desempenha um papel central em diversas correntes e abordagens críticas, especialmente quando se trata de obras que exploram a experiência humana, o sofrimento e as angústias existenciais. O vazio literário pode ser compreendido como um espaço de ausência, de falta de sentido ou de incompletude que permeia a narrativa ou os versos. As obras literárias que abordam o vazio frequentemente refletem a tensão entre a busca por significado e a incapacidade de encontrar um propósito claro ou satisfatório na vida.

Dentro de um leque tão vasto, podemos ler o vazio na literatura a partir de sua interpretação como um elemento que aponta para a incompletude e a incerteza. O crítico literário francês Maurice Blanchot, em *O espaço literário*, explora o vazio como um aspecto essencial da própria criação literária. Blanchot afirma que “a literatura é o lugar onde o vazio encontra sua forma, onde a ausência se faz presença por meio da linguagem” (1987, p. 29). Dessa forma, o vazio é o que permite a criação literária, uma vez que a linguagem está sempre em busca de algo que não pode ser plenamente dito ou apreendido. A literatura, então, surge como um esforço contínuo para preencher essa lacuna, mas ao mesmo tempo reconhecendo sua impossibilidade.

Blanchot apreende na escrita literária uma tensão entre o dizer e o indizível, afirmando que “a linguagem literária é o trabalho do silêncio” (1987, p. 44), sugerindo que o texto não é apenas o que é dito, mas também o que permanece oculto, o que escapa à linguagem. O vazio é, assim, a condição para a aparição do literário, aquilo que não pode ser plenamente nomeado, mas que insiste na forma do fragmento, da interrupção, da ausência. A escrita literária se move em torno do que está ausente, do que não pode ser expresso completamente, e é nesse espaço de incompletude que o texto ganha potência, levando-nos à visão que estamos construindo do vazio viniciano. Vazio que surge também como uma força criativa, uma tensão entre a necessidade de dizer e a impossibilidade de dizer tudo.

Temos, também, o vazio associado ao conceito de absurdo, particularmente em obras influenciadas pelo existencialismo, como já vimos em Sartre. Esse vazio surge como uma

resposta à falta de sentido e à fragmentação da experiência humana no mundo moderno. Diante disso, a perspectiva literária do vazio é comumente expressa por personagens que se encontram diante de um mundo desprovido de lógica ou propósito, em uma busca incessante por algo que nunca pode ser alcançado.

Continuando nesse viés do vazio visto através da escrita literária, podemos aproximar Blanchot e Roland Barthes. Este, em *O prazer do texto*, opera com uma lógica semelhante, mas deslocada para a relação entre texto e leitor. Ele propõe que o prazer literário está justamente na oscilação entre presença e ausência, entre o que o texto oferece e o que ele retém: “o prazer do texto é a oscilação entre o preenchimento e o vazio” (Barthes, 2003, p. 67). Assim como Blanchot, Barthes entende o vazio como um operador de sentido, mas o vê sob a ótica da recepção. Entretanto, ambos reconhecem que o vazio é constitutivo da forma literária moderna: para Blanchot, é aquilo que funda a escrita como ausência e desposseção do sentido; para Barthes, é o que convoca o leitor à construção do sentido como prazer e descoberta.

Além disso, tanto Blanchot quanto Barthes rejeitam a ideia de um texto que se fecha em si mesmo. A literatura é uma abertura ao enigma, ao fragmentário, ao silencioso. Em ambos, o vazio adquire valor estético, existencial e político, pois recusa a linguagem autoritária, definitiva e totalizante.

A literatura é feita, em parte, para não dizer tudo – e é nesse intervalo que o leitor entra como coautor, sendo convidado a participar do jogo da significação, a projetar suas próprias interpretações, preencher as lacunas encontradas no texto. Dessa forma, o vazio não é propriamente um elemento negativo, mas uma condição necessária para chamar o leitor ao texto, fazendo com que ele participe ativamente da construção de sentido.

Ao ser compreendido como uma ferramenta estilística, os autores podem criar silêncios e ausências deliberadas no texto, que funcionam como espaços de reflexão para o leitor. Esses vazios podem ser interpretados como uma espécie de ruptura na narrativa ou como um modo de destacar a falta de coerência e de sentido em determinadas experiências.

Então, chamamos à discussão Terry Eagleton, que tem outra interpretação do vazio; entretanto, não nega as outras duas, pode ser vista de forma complementar a elas. Eagleton reconhece o vazio, mas o inscreve em uma dimensão histórica e ideológica. Em *Teoria da literatura*, ele afirma: “A estrutura literária muitas vezes trabalha com ausências e disjunções que refletem o caráter fragmentário e contraditório da vida moderna” (1983, p. 94).

Eagleton converge com Barthes em ideias como a visão de que o vazio não é falha, mas estrutura criativa; de que é ele quem desloca o centro da interpretação, para Barthes, em direção ao leitor, para Eagleton, em direção à historicidade; de que o vazio permite que a literatura seja

mais do que um espelho do mundo, tornando-se também um espaço de questionamento do mundo. Mas, enquanto Barthes celebra o jogo e a abertura como prazer e liberdade do signo, Eagleton mostra que esse jogo não é neutro: ele nasce de uma história social, marcada por rupturas, ausências e exclusões.

Então, por não serem meramente estilísticas ou lúdicas, essas lacunas expressam conflitos sociais reais, inscrevendo no texto as tensões da ideologia, da alienação e da experiência de classe. O vazio é visto, então, como a expressão formal da contradição histórica, o que nos faz perceber um elo entre Giorgio Agambem (de quem já falamos nos capítulos anteriores), pois os dois veem no vazio uma ferramenta crítica e reveladora, algo que desmascara a lógica do sistema – seja ele textual, político ou legal.

Com a chegada do Modernismo, o vazio, além de se mostrar como uma representação do isolamento e da alienação do indivíduo na sociedade contemporânea, também pode aparecer como uma forma de expressão da angústia existencial ou da falta de sentido na vida cotidiana, como já vimos em alguns textos anteriormente analisados.

Poetas como T. S. Eliot, em *The Waste Land* (1922), exploram o vazio como um reflexo da desintegração espiritual e cultural da sociedade moderna. Eliot utiliza imagens de desolação e fragmentação para criar uma sensação de vazio generalizado, tanto no nível pessoal quanto no coletivo. A paisagem devastada e estéril de *The Waste Land* é um símbolo do colapso da tradição e da ordem, um lugar onde os antigos significados e valores não mais oferecem orientação. O poema de Eliot ecoa a sensação de vazio e perda de propósito que permeia grande parte da literatura moderna.

Quando voltamos ao Modernismo no Brasil, também percebemos o uso recorrente do vazio, em especial associado à busca por identidade e sentido em um contexto de transformação cultural e social. Durante esse período histórico-literário, os poetas brasileiros exploraram o sentimento de desconexão de forma que refletisse o impacto das mudanças rápidas da urbanização e industrialização, que também já discutimos em capítulo anterior. Gerando o vazio tanto existencial quanto cultural, representando a ruptura com a tradição e a sensação de perda diante do novo. Poetas como Carlos Drummond de Andrade, em *A rosa do povo* (1945), por exemplo, capturam o vazio da experiência moderna, em que a ausência de sentido e a melancolia permeiam o cotidiano. Drummond expressa a angústia e o vazio ao trazer afirmações como: “No meio do caminho tinha uma pedra”, simbolizando o obstáculo constante que impede o avanço ou o preenchimento do vazio interior. Esse tema reflete a fragmentação e o desencanto típicos da poesia modernista.

Não podemos escapar ao vazio como sensação, ou seja, o vazio na filosofia em si, o vazio (clássico?) schopenhaueriano, que destaca a angústia antológica contra a qual a arte se insurge. No extremo oposto da razão iluminista, Arthur Schopenhauer concebe o vazio como condição existencial que a arte tenta aliviar. Em *O mundo como vontade e representação*, ele explica que a vida humana oscila entre a dor e o tédio, e que o tédio, como cessação momentânea do desejo, revela o vazio essencial da existência: "a vida é um constante pendular entre o sofrimento e o tédio" (Schopenhauer, 2015, p. 87). Para o filósofo alemão, esse vazio é insuportável quando enfrentado diretamente, mas é na arte, especialmente na música e na poesia, que o sujeito encontra, ainda que momentaneamente, uma forma de suspensão da dor. Dessa forma, então, a literatura é um gesto de fuga, mas também de contemplação: ao tornar visível o absurdo, ela oferece uma espécie de consolo filosófico, o reconhecimento de que a experiência do nada é compartilhada.

Nas suas reflexões em *A arte de escrever* (2009), Schopenhauer sugere que a literatura autêntica vai além da técnica e do entretenimento, ela emerge muitas vezes do fracasso da vontade individual – isto é, da incapacidade de impor sentido ao mundo – e que essa lucidez cria uma obra verdadeiramente significativa. Em cada texto genuíno, o autor transmite não apenas ideias, mas uma experiência partilhada do vazio e do limite existencial. O autor que escreve “inteiramente por causa de seu assunto” sem se render ao lucro traz ao leitor “algo vivo, algo que lhe permita conjurar seu próprio tédio”, cada palavra ressoa como testemunho de uma lucidez dolorosa, destinando-se a tocar o vazio do leitor – e, assim, a literatura se torna um espaço compartilhado.

Podemos dizer, então, que o vazio é o meio pelo qual se tem a percepção de um mal-estar constitutivo da experiência humana. Mas essa assertiva permite fazer uma ligação entre duas Modernidades distintas: a de Arthur Schopenhauer e a de Zygmunt Bauman. Apesar de partirem de premissas muito diferentes, uma de fundo metafísico-existencial (século XIX) e outra de caráter sociológico e ético (século XXI), há convergências nos pensamentos dos dois autores no tocante a questões como a de que o vazio é visto não como uma lacuna a ser preenchida, mas como uma experiência inevitável da existência humana; o vazio é fonte de sofrimento, melancolia e desenraizamento; e, principalmente, o vazio pode ser momentaneamente apaziguado: em Schopenhauer, pela arte; em Bauman, por vínculos afetivos autênticos (ainda que extremamente raros no mundo líquido).

Então, se Schopenhauer via a impossibilidade de plenitude na vida interior, Bauman observa a impossibilidade de consistência nas relações exteriores. Juntos, os dois revelam um mesmo drama: a impossibilidade de completude, o vazio não é apenas uma questão de essência

ou estrutura social, mas uma experiência existencial totalizante, enraizada tanto no indivíduo quanto no mundo que ele habita.

De certa forma, tanto Schopenhauer quanto Bauman lidam com o vazio não como ausência, mas como excesso: de desejos, de promessas, de movimento, de ruído, excessos esses que esvaziam o ser de qualquer estabilidade ou sentido.

Mas, e o vazio viniciano, dentro dessas concepções, como pode ser percebido? A tecla em que viemos batendo até aqui é a de que essas concepções não se invalidam, não se anulam, e a obra de Vinicius de Moraes dá a impressão de ser um ponto de convergência com cada uma delas. Há um poema, inclusive, intitulado “Vazio”, que transcreveremos por inteiro logo abaixo:

#### Vazio

A noite é como um olhar longo e claro de mulher.  
Sinto-me só.  
Em todas as coisas que me rodeiam  
Há um desconhecimento completo da minha infelicidade.  
A noite alta me espia pela janela  
E eu, desamparado de tudo, desamparado de mim próprio  
Olho as coisas em torno  
Com um desconhecimento completo das coisas que me rodeiam.

Vago em mim mesmo, sozinho, perdido  
Tudo é deserto, minha alma é vazia  
E tem o silêncio grave dos templos abandonados.  
Eu espio a noite pela janela  
Ela tem a quietação maravilhosa do êxtase.  
Mas os gatos embaixo me acordam gritando luxúrias  
E eu penso que amanhã...  
Mas a gata vê na rua um gato preto e grande  
E foge do gato cinzento.

Eu espio a noite maravilhosa  
Estranha como um olhar de carne.  
Vejo na grade o gato cinzento olhando os amores da gata e do gato preto  
Perco-me por momentos em antigas aventuras  
E volto à alma vazia e silenciosa que não acorda mais  
Nem à noite clara e longa como um olhar de mulher  
Nem aos gritos luxuriosos dos gatos se amando na rua.  
(Moraes, 2017, p.57)

A ideia central do vazio contida no poema sob a forma de solidão é articulada desde o início: “Sinto-me só./ Em todas as coisas que me rodeiam/ Há um desconhecimento completo da minha infelicidade”. Aqui, a solidão é radical, uma vez que o sujeito não apenas se isola do mundo, mas também é incapaz de ser reconhecido por ele. De acordo com Arthur Schopenhauer, a vida está condenada à frustração: "A existência humana oscila entre a dor do

desejo não satisfeito e o tédio de sua satisfação" (2015, p. 96). Assim, o vazio descrito pelo eu lírico ecoa essa percepção da vontade como um impulso cego e incessante que jamais encontra paz, expondo o sujeito à contínua sensação de insuficiência e desamparo.

Essa mesma desorientação é ampliada pela relação entre o eu-lírico e a noite, que “espia” pela janela. A descrição da noite a caracteriza como um ser quase consciente, capaz de observar o eu-lírico, mas incapaz de oferecer alívio: “A noite alta me espia pela janela/ E eu, desamparado de tudo, desamparado de mim próprio”. Aproxima-se da visão de Zygmunt Bauman, que vê na modernidade líquida um cenário de instabilidade afetiva, fragilidade nos vínculos e ausência de pontos de apoio existenciais. Para Bauman, “a liquidez da vida moderna impede a formação de um sentido estável” (2001, p. 123), o que leva o sujeito contemporâneo a experimentar a si mesmo como um ente solto, sem ancoragem.

O espaço vai se tonando, assim, uma projeção da alma alienada do sujeito. Ao afirmar que olha as coisas “Com um desconhecimento completo das coisas que me rodeiam”, o eu lírico apresenta um ambiente que, mesmo sendo familiar, não mais serve de refúgio ou de espelho. Esse esvaziamento do mundo externo corresponde àquilo que Schopenhauer nomeia como o “colapso da ilusão do mundo como representação coerente”. Como ele escreve: "O mundo é minha representação – e é também minha decepção" (2015, p. 23). O ambiente não mais conforta, apenas confirma o desamparo do próprio sujeito.

A expressão "Tudo é deserto, minha alma é vazia" configura uma descrição quase metafísica de sua condição. A imagem da “alma vazia” com “o silêncio grave dos templos abandonados” sugere que mesmo os espaços de sacralidade e significado se tornaram ruínas. Isso nos faz remeter à crítica de Bauman sobre a contemporaneidade: "As estruturas sólidas se desintegraram. As promessas de estabilidade e sentido foram substituídas pela efemeridade e pelo imprevisto" (2007, p. 28).

Contudo, a experiência do eu lírico não permanece apenas no plano do sublime ou do transcendental. Ao inserir a cena dos gatos, “gritando luxúrias”, ele confronta o abismo existencial com a presença pulsante do desejo carnal. A noite, que poderia oferecer silêncio e contemplação, é invadida pela violência dos instintos, o que se aproxima da descrição schopenhaueriana da vida como regida por impulsos inconscientes e irracionais. Como diz o autor: “A vontade é o impulso primário, e o ser humano é escravo dela, mesmo quando pensa dominar” (2015, p. 101).

Ao recordar “antigas aventuras”, o eu lírico introduz a noção de uma memória que não consola, mas que acentua a percepção do vazio atual. Sua alma “não lembra mais”, sugerindo um esgotamento existencial, um colapso narrativo. Em consonância, Bauman afirma

que a modernidade líquida destrói a capacidade de continuidade: “A vida se torna uma série de episódios desconectados, e a identidade é algo a ser inventado a cada instante” (2001, p. 44).

Desse modo, o “Vazio” de Vinicius de Moraes revela não apenas a condição subjetiva de um homem isolado, mas também um sintoma da sociedade contemporânea que fragiliza os vínculos, dissolve os sentidos e transforma a experiência em um fluxo descontínuo. Através de imagens poderosas, o poema registra a fratura entre o sujeito e o mundo, entre o desejo e o silêncio, entre o passado e o presente – encenando, com lirismo e angústia, o drama de viver em meio ao esvaziamento do significado, tema central tanto para Schopenhauer quanto para Bauman.

### 3.1 – O lirismo endereçado

Vinicius de Moraes costumava povoar o imaginário do público devido à mistura entre sua vida pessoal e sua obra. Até hoje, a fama de boêmio e amante incorrigível das mulheres se espalha, e qual mulher não gostaria de ser agraciada com sentimentos tão arrebatadores (escrevo aqui em tom confessional, também)? Mesmo atualmente, com a independência feminina conquistada (com muita luta, suor e sangue), nosso lado romântico não é anulado. Se é bom ser lembrada com um poema, mesmo que quem oferte não seja o autor, tenha apenas transcrito (e dado os devidos créditos, claro!), imagine ter um poema para chamar de seu escrito por Vinicius de Moraes!

Era costume do poeta escrever alguns de seus textos endereçados a alguém, fosse um amigo, um amor, um filho, um pai... fosse o endereçamento no título, na epígrafe, no corpo do texto ou mesmo nas entrelinhas (especialmente nas entrelinhas!)... Mas percebemos que, em muitos desses textos endereçados, o vazio é quase uma unanimidade no centro dos escritos, sob a forma de ausência, de saudade, de lembrança ou de falta.

Portanto, esse endereçamento na obra vinicianiana confirma cada vez mais nossa visão de uma constante, e na literatura como um todo também se faz bastante presente, especialmente em textos de caráter lírico, nos quais a comunicação entre o eu lírico e o outro – seja o destinatário explícito ou implícito – é capaz de construir a dinâmica poética e emocional da obra. O lirismo, sendo uma forma de expressão direta e pessoal, frequentemente revela um jogo de enunciação em que o sujeito se coloca em diálogo com um interlocutor, que pode ser tanto o leitor quanto uma figura imaginada ou um objeto abstrato.

Nos textos endereçados, a voz lírica aparece dirigida a um “tu” específico, que pode ser uma pessoa, uma ideia, uma emoção ou um conceito abstrato. Jonathan Culler, em sua obra *Theory of the Lyric* (2015), define o lirismo como uma modalidade em que o discurso poético é sempre endereçado a algo ou alguém, mesmo que esse destinatário seja uma ausência ou um silêncio. Culler nos ajuda a compreender, dessa forma, que o endereçamento no lirismo não está necessariamente vinculado a uma figura concreta, mas a um diálogo que o poeta constrói a partir de sua subjetividade.

Assim, ao definir o lirismo como um discurso endereçado, desloca-se o foco da poesia lírica da expressão solipsista para uma relação comunicacional. Mesmo que o “tu” não seja uma figura concreta – uma pessoa física ou identificável –, ele ainda assim é fundamental para que o discurso poético exista, deslocando o lirismo de uma zona puramente emocional para uma forma de performance enunciativa: o poema se constrói na articulação entre o “eu” que fala e o “tu” a quem se fala, mesmo que esse “tu” seja a ausência, o tempo, a morte, o amor perdido, a infância ou o próprio ato de escrever.

Ao dizer que o lirismo “é sempre endereçado”, Culler também retira da poesia lírica sua imagem frequentemente romântica de expressão pura de sentimentos e a reinsere numa estrutura de linguagem situada, aproximando o lírico do dramático, ao enfatizar a dimensão relacional e teatralizada do discurso: o eu lírico se constitui na medida em que se projeta diante de um outro, mesmo que esse outro seja uma projeção da própria consciência. Assim, o vazio, o silêncio e até a solidão, que costumam marcar o espaço do poema lírico, não são ausência de interlocução, mas, ao contrário, são formas de endereçamento ao que escapa, ao que não responde, ao que permanece como possibilidade de sentido.

René Wellek e Austin Warren, em *Teoria da literatura* (2003), complementam e aprofundam essa noção ao propor que o lirismo, mesmo quando não explicita o interlocutor, o convoca. O “tu” implícito transforma o poema num espaço de intimidade – o que o torna profundamente humano – e, ao mesmo tempo, de abertura – o que o torna universal. O “tu” ausente ou indeterminado se torna um espelho no qual o leitor se reconhece, assumindo a posição de confidente, testemunha ou interlocutor.

Esse gesto do poema, de não nomear, de deixar em aberto quem escuta, permite que ele se desloque entre múltiplas recepções, sempre mantendo sua estrutura de apelo. O poema se torna, então, um lugar de escuta, ainda que ninguém esteja ali para responder. Essa escuta muda, mas ativa, é o que produz o efeito de ressonância da lírica: o leitor sente que o poema fala com ele, mesmo que o nome dele nunca seja dito.

Sendo assim, o destinatário é representado de maneira implícita ou abstrata. Um dos modos pelos quais isso ocorre é quando o sujeito poético se dirige a elementos da natureza ou a conceitos intangíveis, como o tempo ou a morte. Essa técnica é notável na poesia romântica, em que o sujeito lírico frequentemente dialoga com o vento, o mar ou as estrelas, personificando essas forças naturais e atribuindo-lhes uma função simbólica. Em *A poética do espaço*, Gaston Bachelard discute como a relação do sujeito com os elementos naturais pode se converter em uma forma de endereçamento, na medida em que “o eu projeta sua interioridade sobre o mundo externo, criando uma comunhão imaginária com aquilo que o rodeia” (1978, p. 34).

Outra forma de endereçamento é a que chamamos de “endereçamento direto”, que pode ser entendido como uma construção pragmática na qual o autor estabelece um vínculo entre a obra e seu destinatário, o que ocorre bastante na obra viniciana, visto que existem títulos que remetem diretamente aos nomes dos destinatários. Quando um autor opta por dirigir o texto a um destinatário específico, ele manipula as expectativas do leitor, que passa a ocupar uma posição de protagonismo interpretativo, participando da criação do sentido.

Para o endereçamento direto, temos o uso intencional da segunda pessoa como um dos recursos mais explícitos. Ao utilizar “você”, o autor passa a não apenas quebrar a distância entre obra e público, mas também a forçar o leitor a se colocar em uma posição de diálogo direto e permanente com o texto. Também há implicações relevantes na questão interpretativa quando o autor utiliza o direcionamento intencional. Paul Ricoeur aponta que “a interpretação de um texto é sempre moldada pelo horizonte de expectativas do leitor e pela maneira como o autor se dirige a ele” (1994, p. 82). Isso significa que a forma como um autor escolhe direcionar seu texto pode influenciar diretamente as possíveis leituras e significados que serão extraídos.

Não só a prosa, mas a poesia também faz amplo uso do endereçamento intencional como recurso estilístico. Quando se tem o uso da segunda pessoa no poema, cria-se uma conexão imediata e afetiva, permitindo que o leitor participe da meditação poética. No contexto modernista brasileiro, Carlos Drummond, por exemplo, frequentemente recorre ao endereçamento direto em sua poesia. No poema “Carta a Stalingrado”, Drummond se dirige explicitamente à cidade como um interlocutor, fazendo com que a geografia e a história se transformem em entidades vivas e receptivas à fala poética, intensificando o envolvimento emocional da leitura, ao mesmo tempo em que estabelece uma ponte entre o mundo interno do eu lírico e o externo.

É possível encontrar na obra viniciana textos voltados a lugares e tempo também, como nos títulos “Soneto de Florença” ou “Soneto de Maio”. Aqui nos deteremos no endereçamento direto voltado a pessoas, sendo elas figuras públicas ou não.

O primeiro texto que nos chama atenção é “Máscara mortuária de Graciliano Ramos”:

Feito só, sua máscara paterna,  
Sua máscara tosca, de acre-doce  
Feição, sua máscara austerizou-se  
Numa preclara decisão eterna.

Feito só, feito pó, desencantou-se  
Nele o íntimo arcanjo, a chama interna  
Da paixão em que sempre se queimou  
Seu duro corpo que ora longe inverna.

Feito pó, feito pólen, feito fibra  
Feito pedra, feito o que é morto e vibra  
Sua máscara enxuta de homem forte.

Isto revela em seu silêncio à escuta:  
Numa severa afirmação da luta,  
Uma impassível negação da morte.  
(Moraes, 2017, p.333)

Aqui, Vinicius presta uma homenagem densa ao escritor alagoano Graciliano Ramos por meio de um diálogo poético com a imagem de sua máscara mortuária e com os temas da morte, da luta e da imortalidade. São articulados elementos que abordam tanto a transitoriedade da vida quanto a permanência simbólica do ser humano após sua morte, tendo a máscara como imagem central. Entretanto, além das discussões sobre a luta e a negação da morte, o poema abre espaço para a reflexão sobre a experiência do vazio, que se insinua nas entrelinhas como um substrato essencial para compreender a existência, a finitude e o recomeço.

A presença do vazio em si não é explicitamente mencionada ao longo do poema, mas pode ser inferida por meio da progressiva dessubjetivação do eu poético e da própria figura de Graciliano Ramos. Estruturalmente, o poema possui um rigor formal composto por versos decassílabos organizados em três quartetos. Esse rigor reflete a solidez e a rigidez da “máscara” que o eu lírico constrói, sugerindo uma luta contra a fluidez ou instabilidade da existência.

O ritmo constante, quase mecânico, dos versos também evoca o desgaste e a repetição, sentimentos que sugerem a erosão de uma identidade que se esvazia. O uso de aliterações (“feito só, feito pó”) intensifica essa sensação de dissipação, enquanto as pausas (marcadas pela pontuação) criam uma atmosfera meditativa, como se cada pausa entre as palavras fosse um espaço preenchido pelo vazio que o poema explora.

As imagens evocadas, como “pó,” “pólen,” “fibra” e “pedra,” simbolizam fragmentos que remetem a um processo de desintegração, ou a uma diluição do “eu” em elementos dispersos. Em termos simbólicos, o pó é ao mesmo tempo matéria e quase nada, representando

seja a ideia de morte ou extinção do ser, seja sua continuidade em formas diminutas, quase invisíveis. Essa dualidade do pó — um traço que se perde, mas que persiste — reflete o vazio existencial, uma presença diluída que permanece sem substância própria. A transformação em pólen reforça a ideia de que há a multiplicação da vida, da poesia, trazendo uma dimensão positiva do vazio,

O filósofo alemão Arthur Schopenhauer, ao afirmar que “o sofrimento é essencial à vida: com a supressão da dor, a vida se torna insípida e vazia” (2015, p. 67), descreve o vazio não como simples ausência, mas como uma condição intrínseca ao sofrimento humano. Isso nos revela o vazio no poema sobre Graciliano Ramos não como apenas um subproduto da morte, mas o reflexo de uma existência que, mesmo no fim, mantém uma forma de resistência: uma vontade que nega o aniquilamento completo do ser.

Esse entendimento schopenhaueriano ressignifica a morte de Graciliano. A “máscara enxuta de homem forte”, descrita no poema, evidencia uma austeridade que, para Schopenhauer, pode ser vista como a expressão da vontade que persiste mesmo diante do fim. A morte, para ele, representa o fim da individualidade, mas não do princípio metafísico da vontade, que segue em outras formas. O vazio, então, longe de ser inércia, torna-se um ponto de transição, em que a forma desaparece, mas a essência do mundo – como vontade cega e incessante – permanece. O poeta, ao captar esse instante, não documenta o fim, mas o silêncio tenso da transição entre forma e ausência.

A repetição do verbo “feito” – “feito só”, “feito pó”, “feito fibra”, “feito pedra” – aponta para essa dissolução do indivíduo na matéria e, simultaneamente, para o retorno do ser ao fluxo indiferente do mundo natural, como indicaria Schopenhauer: “a vida individual é como um sonho passageiro, que se apaga, mas a vontade que a sustentava é eterna” (2015, p. 354). A poesia de Vinicius insinua a metafísica silenciosa de que a luta de Graciliano não foi vencida pela morte, pois seu esvaziamento corporal é apenas o retorno ao ciclo de um mundo movido por uma força maior do que a identidade pessoal.

Quanto à máscara mortuária, símbolo de permanência da forma após a morte, Schopenhauer nos oferece uma chave crucial para compreendê-la. Ele escreve: “A face humana, especialmente nos seus traços mais imóveis, expressa não o caráter individual, mas a universalidade da dor” (2007, p. 102). A máscara de Graciliano congela não o indivíduo, mas a condição trágica da humanidade. Em vez de ser uma negação da morte, ela cristaliza sua aceitação serena. A imobilidade da máscara revela o que já era silencioso em vida: a luta de um homem que, diante da dor, sustentou a firmeza de quem compreende o absurdo e não se dobra.

Dessa forma, o que se revela na máscara não é o rosto de Graciliano, mas o “semblante do mundo”, para usar uma imagem schopenhaueriana. A morte apaga os traços transitórios, deixando apenas o essencial: uma tensão entre o que foi vivido e o que permanece como ausência expressiva. O rosto imóvel, então, em sua “severa afirmação da luta” e “impassível negação da morte”, diz exatamente o que Schopenhauer diz da existência: “Toda vida é essencialmente sofrimento; toda cessação da vontade é libertação” (2015, p. 74).

De forma similar à visão de Schopenhauer, Zygmunt Bauman argumenta que “a morte é o ponto em que o indivíduo deixa de ser uma presença para tornar-se uma ausência significativa” (*apud* Barros, 2024). Em Vinicius, essa ausência se torna forma poética – não a morte literal de Graciliano, mas o que dela persiste: a austeridade como memória viva. A máscara, nesse sentido, não é representação, mas presença do vazio. Ela fixa a imagem de um ser que se retira, mas cuja luta permanece como ensinamento.

A visão de Bauman aproxima-se de Schopenhauer ao entender o vazio não como fim absoluto, mas como passagem para a construção simbólica do sentido. Na sociedade líquida e ansiosa por permanências, a imagem de Graciliano torna-se uma âncora: silenciosa, imóvel e firme. O poeta, então, faz da ausência uma força poética que resiste à dissolução completa.

Em suma, o vazio em Vinicius de Moraes – aqui articulado na figura da morte de Graciliano Ramos – não representa uma derrota, mas uma transição para a eternidade impessoal da vontade (em Schopenhauer) e da memória resistente (em Bauman). A austeridade que permanece após a morte é mais do que símbolo: é o testemunho silencioso de uma existência que compreendeu o trágico e o enfrentou com firmeza. Assim, Vinicius faz do vazio não o fim da poesia, mas seu princípio ativo.

A morte é sempre uma forma de vazio, e a morte de amigos próximos parece trazer as lembranças para que não haja o vazio da convivência. Entre tantos amigos que Vinicius cultivou durante a vida, sua proximidade com o cronista Antônio Maria foi uma das marcadas por momentos de grande intensidade emocional e por profunda afinidade literária e artística. Antônio Maria, conhecido por suas crônicas e por seu trabalho como compositor, partilhava com Vinicius o gosto pela boemia, pela música e pelas discussões sobre a vida. Ambos transitavam pelos bares do Rio de Janeiro, onde trocavam confidências e celebravam a vida desde muito jovens. A intimidade e o carinho entre os dois eram tamanhos que Vinicius chamava-o de “meu Maria”. Os cenários descritos na crônica destinada ao amigo em sua morte, de encontros em bares, retratam a cumplicidade desses momentos e reforçam a ideia de que o vazio deixado pela morte de Maria é não só um vazio íntimo, mas um vazio nos espaços compartilhados pelos dois.

O ambiente boêmio, muitas vezes retratado como um espaço de escapismo e evasão da realidade, é um lugar de autenticidade e comunhão para Vinicius. Contudo, com a morte de Maria, esses espaços perdem parte de seu brilho. A morte, que no imaginário de ambos poderia ocorrer em um bar, revela a fragilidade da vida boêmia e a inevitabilidade do fim, mesmo nos momentos mais despreocupados. Como observa o próprio Vinicius: “Você tinha prometido [...] que recomeçaria hoje, [...] o seu ‘Romance dos pequenos anúncios’, que foi uma de suas melhores invenções jornalísticas” (Moraes, 1964). Essa promessa não cumprida é um lembrete do impacto da morte na continuidade da vida e das pequenas alegrias que compõem a existência.

Aí está, meu Maria... Acabou. Acabou o seu eterno sofrimento e acabou o meu sofrimento por sua causa. Na madrugada de 15 de outubro em que, em frente aos pinheirais destas montanhas queridas, eu me sento à máquina para lhe dar este até-sempre, seu imenso coração, que a vida e a incontidência já havia uma vez rompido de dentro, como uma flor de sangue, não resistiu mais à sua grande e suicida vocação para morrer.

Acabou, meu Maria. Você pode descansar em sua terra, sem mais amores e sem mais saudades, despojado do fardo de sua carne e bem aconchegado no seu sono. Acabou o desespero com que você tomava conta de tudo o que amava demais: o crescimento harmonioso de seus filhos, o bem-estar de suas mulheres e a terrível sobrevivência de um poeta que foi o seu melhor personagem e o seu maior amigo. Acabou a sua sede, a sua fome, a sua cólera. Acabou a sua dieta. Aqui, parado em frente a estas montanhas onde, há trinta anos atrás, descobri maravilhado que eu tinha uma voz para o canto mais alto da poesia, e para onde, neste mesmo hoje, você deveria chamar porque (dizia o recado) não aguentava mais de saudades – aprendo, sem galicismo e sem espanto, a sua morte.

[...]

Outra noite, pelo telefone, ao perguntar eu se você estava cuidando de sua saúde, você me interpelou: “Você tem medo de morrer, Poesia?” “Medo normal, meu Maria”, respondi. “Pois olhe: eu não tenho nenhum” retorquiu você sem qualquer bravata na voz. “Só queria que não doesse demais, como na primeira crise. Aquela dor, Poesia, desmoraliza.”

[...]

Ah, que dor! Agora correm-me as lágrimas, e eu choro embaçando a vista do teclado onde escrevo estas palavras que nem sei o que querem dizer...

Há uma semana apenas conversamos tanto, não é, meu Maria? Você ainda não conhecia minha mulher, foi tão carinhoso com ela... Tomamos uma garrafa de *Five Stars* no *Château*, depois fomos até o Jirau e terminamos no Bossa Nova. Eu ainda disse: “Você pode estar bebendo e comendo desse jeito?” “Por que, Poesia? Não há de ser nada... Qualquer dia eu vou morrer é assim mesmo, num bar...”

Eu só espero que não tenha doído muito, meu Maria. Que tenha sido como eu sempre desejei que fosse: rápido e sem som. Mas é uma pena enorme. Você tinha prometido à minha mulher, a pedido dela, que recomeçaria hoje, nesta quinta-feira do seu recesso, no seu “Jornal de Antônio Maria” o seu “Romance dos pequenos anúncios”, que foi uma de suas melhores invenções jornalísticas e onde eu era personagem cotidiano: você sempre a querer fazer de mim, meu pobre Maria, o herói que eu não sou...

Mas por outro lado, sei lá... Você disse nessa noite, à minha mulher e a mim, que nem podia pensar na ideia de sobreviver às pessoas que mais amava no mundo: sua mãe, seus dois filhos, suas irmãs e este seu poeta. “E Rubem Braga...”, acrescentou você depois, brincando com ternura, “Eu não queria estar aí para ler quanta besteira se ia escrever sobre o Braguinha...”

Não irei ao seu enterro, meu Maria. Daria tudo para ter estado ao seu lado na hora, para lhe dar a mão e recolher seu último olhar de desespero, de maldição para esta vida a que você nunca negou nada e o fez sofrer tanto. Daqui a pouco o sino da casa-grande tocará para o almoço. Verei minha mulher descer, triste de eu lhe ter dito (porque ela dorme ainda, meu Maria...) e de me deixar assim sozinho, sentado à máquina de escrever, com a sua morte enorme dentro de mim.

(Moraes, 2017, p. 62)

Ao fazermos a leitura da crônica “Morrer num bar”, compreendemos o caráter profundamente pessoal e carregado de sentimentos contraditórios do texto, como a dor da perda, a aceitação da morte e a saudade. Logo após a morte de Antônio Maria, em 1964, o texto foi publicado e, ainda hoje, é capaz de emocionar com todo seu lirismo e pela maneira com que Vinicius aborda a amizade e o vazio deixado pela ausência do “meu Maria”. O endereçamento, aqui, não podia deixar de existir – e a contextualização da amizade também não, pois é de extrema necessidade o direcionamento do leitor para a compreensão do texto.

Quando há o vazio, enquanto elemento literário e filosófico, percebemos que ele ocupa um lugar central na crônica. Desde o início do texto, assumindo por completo o eu lírico, como se escrevesse uma carta pessoal, Vinicius estabelece um tom melancólico ao descrever o falecimento de seu amigo: “Acabou o seu eterno sofrimento e acabou o meu sofrimento por sua causa”. A sensação de vazio, aqui, é palpável e se manifesta tanto no fim da dor quanto na ausência deixada pela morte. Como sugere Sartre, a morte representa um evento que impõe a ausência e rompe a continuidade da existência: “a morte é o fato final que faz com que o ser para si seja reduzido ao nada” (2018, p. 527). Assim, a morte de Antônio Maria desvela um vazio que consome o sujeito lírico, uma ausência que, como Sartre argumenta, não pode ser preenchida, mas apenas suportada.

Ao longo do texto, Vinicius relembra momentos vividos ao lado de Antônio Maria e expressa o impacto da ausência no cotidiano: “Você pode descansar em sua terra, sem mais amores e sem mais saudades, despojado do fardo de sua carne”. A referência ao descanso eterno e à ausência de saudades – revelando, ainda assim, o desejo de paz para o amigo – reforça o vazio deixado em sua vida. Schopenhauer nos lembra que “a vida é essencialmente sofrimento; e a morte, o cessar da individualidade, põe fim aos tormentos de uma vontade em permanente e frustrada atividade” (2015, p. 67). A partir disso, percebemos que o “despojo” corporal no poema é o retorno ao silêncio da vontade cessante – um alívio para o fardo contínuo do existir.

Schopenhauer nos mostra que o corpo, enquanto objeto de representação, termina, mas sua vontade persiste, não reconhecida pelos sentidos, porém presente no vazio que permanece no espaço da lembrança. Vinicius, ao evocar a morte de Antônio Maria, evoca essa tensão entre ausência física e continuidade metafísica.

Não conseguimos separar o vazio da morte nessa crônica. Vinicius demonstra que a partida do amigo foi, de certa forma, voluntária – uma “vocação suicida para morrer” – um gesto que, em Schopenhauer, pode significar o desejo de extinguir o sofrimento incessante: “Nascer e morrer pertencem ao fenômeno da vontade; são manifestações passageiras de uma essência que não conhece tempo” (2015, p. 30). A expressão “vocação suicida” ganha profundidade filosófica ao ser entendida como desejo inconsciente de extinguir o ciclo doloroso da vontade – não para desaparecer, mas para cessar de existir enquanto representação dolorida. O vazio da trágica escolha de Antônio Maria envolve essa renúncia desesperada.

A ausência de Antônio Maria, então, não apenas retira uma presença física, mas encerra uma existência marcada pela luta com a dor – e esse silêncio impõe um vazio que reverbera na memória. Ao resgatar a figura do amigo vivo por essa memória, Vinicius captura a ideia de que, embora o indivíduo desapareça, a vontade continua manifestando-se em vínculos afetivos e atos poéticos – um modo de imortalidade não física, mas metafísica, tal como sugerido por Schopenhauer. A amizade dos dois ultrapassa a presença concreta, recorremos então à concepção schopenhaueriana de que a individualidade desaparece, mas a essência da vontade permanece indestrutível: “a morte do corpo não destrói a vontade em si” (2000, p. 20). Assim, a lembrança de Antônio Maria não é apenas reminiscência emotiva, mas o eco de uma vontade que continua a se manifestar – na amizade, no poema, e na contemplação do vazio.

O título “Morrer num bar”, evocando a frase do amigo, revela o desejo de uma morte “normal”, inserida no cotidiano. Ao fazer isso, Vinicius expõe a fragilidade da existência: mesmo rodeado por amigos, Antônio Maria estava imerso em um vazio existencial que somente a morte poderia interromper. Bauman nos alerta que, na modernidade líquida, a morte “é reinterpretada culturalmente e central para sustentar instituições sociais” (*apud* Barros, 2024). Bauman complementa essa leitura ao mostrar que a morte deixa de ser privativa e torna-se discurso social – e Vinicius a insere nesse contexto: a crônica reflete sobre a morte comum, mas entrega ao leitor uma forma de luto consoladora, transformando ausência em poesia.

Vinicius transforma essa morte trivial num gesto de resistência – uma morte que, longe de ser apenas ruptura, torna-se narrativa, memória compartilhada e ato poético. Uma ausência que se torna presença no tecido cultural da amizade e do luto. A crônica, ao narrar esse “morrer num bar”, utiliza o vazio como matéria. A ausência do amigo transforma-se em presença

literária. Sendo assim, o vazio, sob essa análise, não é ruína, mas matéria-prima; não fim, mas semente para a memória, a poesia e o vínculo humano.

Além do vazio causado pela morte dos amigos próximos, Vinicius não era indiferente à morte pela falta de políticas públicas ou pela negligência governamental. A letra da canção “Blues para Emmett Louis Till” deixa registrado um dos (tantos) momentos de intolerância, preconceito e falta de humanidade dos agentes públicos que deveriam zelar pela integridade da população.

Os assassinos de Emmett  
— Poor Mamma Till!  
Chegaram sem avisar  
— Poor Mamma Till!  
Mascando cacos de vidro  
— Poor Mamma Till!  
Com suas caras de cal.

Os assassinos de Emmett  
— Poor Mamma Till!  
Entraram sem dizer nada  
— Poor Mamma Till!  
Com seu hálito de couro  
— Poor Mamma Till!  
E seus olhos de punhal.

— I hate to see that evenin’sun go down...

Os assassinos de Emmett  
— Poor Mamma Till!  
Quando o viram ajoelhado  
— Poor Mamma Till!  
Descarregaram-lhe em cima  
— Poor Mamma Till!  
O fogo de suas armas.

Enquanto contendo o orgasmo  
— Poor Mamma Till!  
A mulher faz um guisado  
— Poor Mamma Till!  
Para esperar o marido  
— Poor Mamma Till!  
Que a seu mando foi vingá-la.

— O how I hate to see that evenin’sun go down...  
(Moraes, 2017, p.409)

Temos uma canção com versos carregados de denúncia social sobre um dos episódios mais marcantes do racismo nos Estados Unidos: o assassinato brutal de Emmett Till, em 1955. Emmett era um jovem negro estadunidense, de 14 anos, que foi morto por linchamento no

Mississippi. Vinicius de Moraes, ao compor a canção, não apenas levantou a brutalidade do racismo, mas também explorou artisticamente a dimensão do vazio existencial resultante de atos de ódio, violência e injustiça. Sua publicação se deu em um contexto de lutas pelos direitos civis e tensões raciais tanto no Brasil quanto no mundo, expressando a angústia coletiva e o clamor por justiça.

É notável o vazio deixado pela morte de um jovem inocente, na letra da canção, mas também o vazio moral que permeia a sociedade onde esse tipo de atrocidade é possível. A descrição inicial dos assassinos de Emmett, “mascando cacos de vidro/ com suas caras de cal”, é feita através de uma imagem grotesca e desumana que já antecipa a crueldade e a frieza com que o ato foi realizado. Esse vazio moral pode ser visto como o reflexo de uma sociedade na qual a violência racial é legitimada e aceita, algo que, como Bauman coloca em *Modernidade e Holocausto*, está relacionado com o processo de desumanização dos indivíduos: “O mal é possível quando o outro é visto como menos humano, quando a diferença se torna justificativa para a violência” (2017, p. 113). Aqui, a figura dos assassinos é a tradução de um vazio ético, um espaço onde a empatia e a justiça foram completamente obliteradas.

Vinicius de Moraes utiliza o blues – gênero musical associado historicamente às dores e lutas da população afro-americana – para amplificar esse sentimento de vazio e desolação. O blues, enquanto estilo, evoca tristeza, perda e resistência, sendo apropriado como veículo de crítica e lamento. Conforme argumenta o maestro brasileiro Júlio Medaglia (1938-1970), “o blues, ao expressar a dor e o sofrimento, transcende a experiência individual e ecoa uma tristeza coletiva, tornando-se o grito de um povo” (Medaglia, 2002, p. 59). Nesse sentido, a escolha do blues como forma de expressão em “Blues para Emmett Louis Till” não é acidental, é uma forma de dar voz ao vazio deixado pela injustiça, um vazio que transcende a morte física e se torna um símbolo da marginalização social e racial.

A letra da canção foi escrita durante uma época de grande mobilização política tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil. O assassinato de Emmett Till tornou-se um catalisador para o movimento dos direitos civis nos EUA, influenciando eventos posteriores, como o boicote aos ônibus de Montgomery e a marcha de Selma a Montgomery, liderada por figuras como Martin Luther King Jr. Vinicius de Moraes, ao compor “Blues para Emmett Louis Till”, dialoga com esse contexto histórico, conectando-se às lutas globais contra o racismo e a discriminação, em um tempo em que os movimentos de libertação e justiça social ecoavam no mundo inteiro. A canção reforça tanto o Vinicius diplomata quanto o ser humano, através do compromisso com questões de direitos humanos e políticas sociais.

A canção, ao retratar os assassinos de Emmett, não se limita a descrever o ato de violência, mas também introduz a figura da mulher que “faz um guisado/ para esperar o marido”, insinuando que o ato violento é parte de uma ordem cotidiana e familiar. Essa justaposição de uma cena doméstica com a brutalidade do linchamento é uma forma incisiva de demonstrar como a violência racial estava enraizada na vida cotidiana de muitas pessoas brancas no sul dos EUA (e, infelizmente, até hoje continua). Tal cena remete ao conceito de banalidade do mal, como proposto por Hannah Arendt em *Eichmann em Jerusalém*. Arendt argumenta que “o mal pode ser realizado por pessoas ordinárias, que cumprem suas tarefas sem questionar as implicações morais” (1999, p. 278). Na canção temos essa banalidade através da mulher que prepara a refeição para o marido, marido este que participou de um linchamento, representando a normalização do racismo e da violência.

O ato de vingança, que serve como motivação para o crime, é outro ponto importante na canção. A ideia de que os assassinos estão “vingando” uma mulher branca insinua que a vida de Emmett, um jovem negro, não tem valor frente à honra de uma mulher branca. A partir desse desequilíbrio de valor temos um dos motores do racismo, que hierarquiza vidas com base em cor e classe social. A justiça, portanto, ao ser representada de maneira distorcida, é subvertida para justificar a violência racial. Conforme argumenta o filósofo político Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas*, “o racismo cria um sistema onde o sujeito negro é constantemente reduzido a um estado de sub-humanidade, onde seus direitos são negados e sua vida é desvalorizada” (2008, p. 123). A visão de Fanon ajuda a entender como o linchamento de Emmett Till se insere em uma estrutura racial em que a vingança é utilizada como justificativa para a barbárie, enquanto a humanidade do jovem negro é completamente anulada.

O vazio que permeia a obra de Vinicius de Moraes em “Blues para Emmett Louis Till” assume uma dimensão política e social, assim como já assumiu em “Os homens da terra”, “Gente humilde”, “O assassino”, “Menino morto pelas ladeiras de Ouro Preto” e tantos outros textos que não conseguimos trazer fisicamente aqui, mas que, ao serem lidos, percebemos que fazem parte do mesmo *hall*. O vazio, ao ser expresso nessa perspectiva, não é apenas individual, mas é um vazio estrutural, onde a ausência de justiça e de humanidade é o ponto central. O silêncio da justiça, a cumplicidade da sociedade e a banalidade do mal contribuem para essa sensação de vazio. A escolha de Vinicius por uma narrativa direta, sem floreios ou abstrações, reforça a brutalidade do evento e o vazio ético deixado pela ausência de justiça.

Assim como Vinicius foi tocado socialmente pelo assassinato de um jovem negro estadunidense, sem ao menos conhecê-lo, também era capaz de se deixar tocar artisticamente por nomes com quem sentia proximidade, como é o caso do poeta simbolista francês Paul

Verlaine (1844-1896). No poema “A Verlaine”, Vinicius de Moraes presta uma homenagem densa e melancólica ao poeta francês. Ao sentir-se conectado com Verlaine, nosso poeta brasileiro elabora um texto marcado por tom pessoal, justamente para registrar a profunda conexão entre os dois, duas almas poéticas que, apesar de separadas por tempos e espaços diferentes, compartilham uma visão comum sobre a fragilidade humana e a condição do artista.

O poema “A Verlaine” foi composto em um período de intensas transformações no campo artístico e político. Na década de 1940, quando o poema foi publicado, o mundo estava mergulhado na Segunda Guerra Mundial, e o pós-guerra trouxe uma sensação de deslocamento e vazio para muitos artistas e intelectuais. Vinicius, que viveu intensamente os eventos dessa época atuando na diplomacia, testemunhou o impacto da guerra sobre a arte e a cultura, o que acabou refletindo em sua obra de certa forma.

Além disso, não podemos negar que a influência de Paul Verlaine no modernismo brasileiro é significativa. Como um dos precursores do simbolismo, Verlaine inspirou não só Vinicius, mas também outros poetas modernistas, como Manuel Bandeira e Mário de Andrade. A musicalidade e a subjetividade dos poemas de Verlaine encontram ecos nos de Vinicius, que buscava expressar sentimentos universais de amor, perda e vazio em sua poesia e música. Para Vinicius, Verlaine era uma figura de poeta que não se contentava com a superficialidade, mas que, ao contrário, mergulhava profundamente nas complexidades da alma humana.

Podemos dizer que o poema constrói uma espécie de amizade espiritual entre os poetas, como uma forma de reconhecer a universalidade da luta artística. Assim como Verlaine, Vinicius lutou contra as normas sociais e morais impostas, buscando uma verdade mais profunda através de sua arte, mesmo que essa verdade estivesse envolta em sombras e vazio.

Em memória de uma poesia  
 Cuja iluminação maldita  
 Lembra a da estrela que medita  
 Sobre a putrefação do dia:

Verlaine, pobre alma sem rumo  
 Louco, sórdido, grande irmão  
 Do sangue do meu coração  
 Que te despreza e te compreende  
 Humildemente se desprende  
 Esta rosa para o teu túmulo.  
 (Moraes, 2017, p.265)

A abertura do poema já introduz um dos temas centrais da obra: o vazio existencial. A “iluminação maldita” que “lembra a da estrela que medita/ sobre a putrefação do dia” é uma

imagem poderosa que une a beleza e a decadência, algo característico do estilo de Verlaine e de seu simbolismo. O poeta francês, assim como outros simbolistas, a exemplo de Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé, frequentemente explorava o conflito entre o sublime e o grotesco, a luz e a escuridão, o belo e o terrível. Essa “iluminação maldita” nos sugere que a poesia, apesar de sua beleza, está também conectada ao que há de mais sombrio na existência humana: a mortalidade, o sofrimento, o vazio.

No simbolismo, temos a noção de vazio intrinsecamente ligada à busca de sentido em um mundo fragmentado e desiludido. De acordo com Ivan Junqueira, “os simbolistas, e em particular Verlaine, buscavam através da sugestão e da musicalidade transcender a realidade imediata, mas nunca conseguiram escapar do sentimento de vazio que acompanha essa busca” (2004, p. 89). Essa visão é claramente partilhada por Vinicius de Moraes no poema, que expressa tanto admiração quanto uma compreensão amarga da condição trágica do “grande irmão do sangue do meu coração”.

Ao trazer a descrição de Verlaine como uma “pobre alma sem rumo”, fica um retrato que reflete a vida turbulenta e marcada pelo sofrimento do poeta francês. Vinicius, ao chamá-lo de “grande irmão”, sugere uma conexão íntima entre os dois, como se compartilhassem não apenas uma fraternidade poética, mas também um destino semelhante de solidão e incompreensão. Verlaine foi uma figura atormentada, envolvido em amores trágicos, conflitos internos e problemas com álcool e drogas, o que levou à sua marginalização social e pessoal. Talvez assim o fosse com Vinicius, caso não estivesse no Brasil e sua boemia justificasse uma “redenção”.

O poema explicita uma melancolia reforçada pelo uso da expressão “do sangue do meu coração”, o que denota uma identificação profunda entre o eu lírico (Vinicius) e Verlaine. Como aponta Alfredo Bosi, “Vinicius de Moraes se apropria da tradição simbolista com uma consciência aguda da precariedade da existência, revelando, através da identificação com Verlaine, a dor de ser poeta num mundo que muitas vezes despreza o valor da arte” (2000, p. 233).

É de conhecimento público que os dois poetas enfrentaram momentos de incerteza e vazio em sua vida pessoal e artística. As lutas de Vinicius, tanto internas quanto externas, ecoam as de Verlaine, criando uma ponte entre as gerações de artistas que, em sua sensibilidade, sofrem pelo mundo e pela condição humana. O ato de oferecer uma “rosa para o teu túmulo” sugere não apenas a homenagem ao poeta morto, mas também a aceitação do destino trágico compartilhado pelos artistas.

O vazio na obra de Verlaine, e por extensão no “A Verlaine” de Vinicius, não é apenas existencial, mas também moral e espiritual. Verlaine passou por crises religiosas ao longo de sua vida, ora buscando redenção através do catolicismo, ora recaindo em seus vícios. No poema, Vinicius parece compreender essa dualidade e o conflito interno do poeta francês entre o desejo de salvação e a rendição ao caos da vida. O “humildemente se desprende”, ao final do poema, indica ao leitor uma resignação ao inevitável, uma aceitação do destino trágico de Verlaine e, por extensão, do próprio Vinicius.

Podemos dizer que esse tema ressoa as discussões de Walter Benjamin sobre a modernidade e o vazio moral. Para Benjamin, “a modernidade é marcada por uma sensação de perda de sentido, em que as antigas estruturas de crença e moralidade são desafiadas e subvertidas, deixando o indivíduo isolado em sua busca por significado” (2000, p. 67). Quando tomamos Verlaine como figura da modernidade poética, podemos dizer que nele se encarna essa crise de sentido, e Vinicius é capaz de reconhecer essa condição em seu poema, oferecendo uma homenagem que é, ao mesmo tempo, uma elegia da condição humana em tempos de incerteza.

O direcionamento dos textos vinicianos que exprimiam o vazio não se dava apenas em relação a amigos (físicos ou “do coração), o sentimento também surgia através de suas lembranças de fatos, recordações de lugares que os lembrassem. Assim ocorre com o poema “Lapa de Bandeira”, uma (não podemos dizer singela) homenagem a Manuel Bandeira, um dos maiores poetas da literatura brasileira e amigo pessoal do autor. O poema foi publicado em 1952 – o falecimento de Bandeira se deu apenas em 1968, mas o poema não fala da morte e sim da ausência e do vazio deixado por ela – e mergulha em uma reflexão sobre a amizade, a memória e a poesia, articulando imagens de solidão e vazio que vão além da dimensão pessoal para ecoar questões sociais e existenciais. Através da figura de Bandeira, Vinicius apresenta um retrato melancólico e ao mesmo tempo luminoso de uma época em transformação.

A homenagem ao amigo poeta não é casual. Bandeira, com sua poesia marcada pela simplicidade e pela intensidade emocional, foi uma influência em Vinicius de Moraes, e isso fica evidente tanto na forma quanto no conteúdo do poema. A melancolia presente em “Lapa de Bandeira” evoca a poética da “vida em estado de agonia” de Bandeira, especialmente seus poemas sobre a morte e a saudade, como “Consoada” e “Desencanto”. Leiamos, então, o poema de Vinicius:

Existia, e ainda existe  
Um certo beco na Lapa  
Onde assistia, não assiste  
Um poeta no fundo triste

No alto de um apartamento  
Como no alto de uma escarpa.

Em dias de minha vida  
Em que me levava o vento  
Como uma nave ferida  
No cimo da escarpa erguida  
Eu via uma luz discreta  
Acender serenamente.

Era a ilha da amizade  
Era o espírito do poeta  
A buscar pela cidade  
Minha louca mocidade.  
Como uma nave ferida  
Perambulando patética.

E eu ia e ascensionava  
A grande espiral erguida  
Onde o poeta me aguardava  
E onde tudo me guardava  
Contra a angústia do vazio  
Que embaixo me consumia.

Um simples apartamento  
Num pobre beco sombrio  
Na Lapa, junto ao convento...  
Porém, no meu pensamento  
Era o farol da poesia  
Brilhando serenamente.  
(Moraes, 2017, p.404)

Ao se referir a Bandeira como um “farol da poesia”, Vinicius reconhece a importância do amigo como uma referência não apenas pessoal, mas literária. Bandeira, que em sua obra muitas vezes abordou o tema da morte com serenidade e aceitação, é aqui retratado como uma luz-guia, alguém que, mesmo ausente, continua a iluminar o caminho do eu lírico em sua busca por sentido e refúgio contra o vazio.

Sabemos que a década de 1960 foi marcada por profundas transformações culturais, a partir do surgimento de novos movimentos artísticos e intelectuais que desafiavam as tradições vigentes. No Brasil, historicamente, esse período também precedeu o Golpe Civil-Militar de 1964, que instaurou a ditadura civil-militar por duas décadas. A efervescência cultural da época,

simbolizada pelo Cinema Novo<sup>37</sup>, pela Bossa Nova<sup>38</sup> e pela poesia de vanguarda, contrastava com a crescente repressão política e social.

Vinicius de Moraes, na posição tanto de poeta quanto de diplomata, estava profundamente inserido nesse contexto, e sua obra não poderia deixar de trazer essa tensão entre o otimismo criativo e a angústia existencial que se apresentava no cenário político. A Lapa, retratada no poema, pode ser vista como uma metáfora do Brasil naquele momento: um espaço de encontro e efervescência cultural, mas também de exclusão e marginalidade. A ausência de Bandeira no poema pode simbolizar a sensação de perda de uma era de grandes intelectuais e poetas, à medida que o país caminhava para tempos sombrios e incertos.

Além disso, a década de 1960 se caracteriza como um período de modernização acelerada nas grandes cidades brasileiras, especialmente no Rio de Janeiro, onde a urbanização crescente trazia tanto novas oportunidades quanto uma sensação de despersonalização e isolamento. A imagem do “beco sombrio” da Lapa, junto ao convento, contrasta com a modernidade que começava a transformar a cidade, criando um espaço de nostalgia e memória em um mundo em rápida transformação.

O vazio em “Lapa de Bandeira” surge não apenas da ausência literal do poeta homenageado, mas também como uma condição existencial. A Lapa, bairro boêmio do Rio de Janeiro, é aqui descrita como um cenário desprovido da presença física de Bandeira – “Onde assistia, não assiste/ Um poeta no fundo triste”. Essa ausência física é reforçada pela imagem do apartamento “no alto de uma escarpa”, que evoca isolamento e distanciamento. O eu lírico, ao relembrar seus encontros com o amigo, expõe uma angústia íntima, sugerindo que, sem a presença do outro, a cidade e a própria vida perdem parte de seu sentido.

Voltando a Jean-Paul Sartre, o vazio não é apenas uma ausência ou falta de algo, mas um elemento constituinte da condição humana. O ser humano é marcado por uma incompletude intrínseca, uma falta que impulsiona a busca por sentido, mesmo diante do absurdo da existência (2017, p. 79). No poema, esse vazio se manifesta de maneira sensível: “Contra a angústia do vazio/ Que embaixo me consumia”. Aqui, o eu lírico expressa o peso da ausência e da perda,

---

<sup>37</sup> “O Cinema Novo surgiu como uma resposta ao cinema tradicional que fazia sucesso nas bilheterias brasileiras no final da década de 1950, um cinema que basicamente se resumia a musicais, comédias e histórias épicas no estilo hollywoodiano, muitas vezes realizados com recursos de produtoras e distribuidoras estrangeiras. Nesse contexto, um grupo de jovens cineastas, sedentos de mudança e dispostos a combater o que eles caracterizavam como um cinema de mau gosto e “prostituído”, adotou o lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” para atacar o industrialismo cultural e a alienação das populares chanchadas. O que eles buscavam era uma arte engajada, movida pelas preocupações sociais e enraizada na cultura brasileira.” (Katia Kreutz, 2018, disponível em <https://www.aicinema.com.br/cinema-novo/>)

<sup>38</sup> Com estreia oficial considerada no ano de 1958 com a música “Chega de saudade”, no LP de João Gilberto.

um vazio que o consome, mas que ao mesmo tempo o impulsiona a buscar refúgio na amizade e na poesia.

A ideia de um vazio consumindo o eu lírico também pode ser relacionada ao conceito de “vazio interior” presente na filosofia de Arthur Schopenhauer. Para o pensador alemão, esse vazio surge como consequência inevitável da libertação momentânea dos desejos que movem a vontade. Em *O mundo como vontade e representação*, Schopenhauer afirma: “Assim que se afasta o objeto do desejo, e a vontade cessa por um momento de atuar, assoma de imediato o terrível vazio que sentimos como tédio, essa face visível do nada que está no fundo da existência” (2015, p. 359).

No poema de Vinicius, esse “terrível vazio” se insinua na ascensão do eu lírico à “grande espiral erguida” – imagem que, longe de indicar apenas transcendência, expressa a vertigem que sobrevém quando o impulso vital se esgota e resta apenas a consciência de um eu suspenso entre o desejo e o nada. A espiral, nesse caso, funciona como metáfora ambígua: ela eleva, mas também gira em torno de si mesma, como se o eu poético estivesse aprisionado em um movimento sem finalidade última – exatamente o que Schopenhauer compreende como a experiência do tédio existencial que segue à cessação do querer.

Esse momento poético não simboliza apenas uma busca por sentido, mas a revelação de que todo sentido é fugidivo, e o mundo, enquanto vontade, é movido por uma carência estrutural, uma “sede sem saciedade”, como define o filósofo. A ascensão espiralada, portanto, pode ser lida como uma tentativa de superação estética do vazio pela arte — único modo, segundo Schopenhauer, de suspender temporariamente a escravidão à vontade. O poema transforma, assim, o esvaziamento em experiência estética, capaz de revelar a verdade sombria da existência, mas também de sublinhar sua potência expressiva. A escolha da Lapa como cenário é significativa, uma vez que o bairro é historicamente associado à boemia, à marginalidade e à cultura popular, mas aqui contrasta com essa ideia na medida em que se torna um lugar de solidão e vazio. O “beco sombrio”, onde residia Manuel Bandeira, é um símbolo desse vazio – um espaço que, embora outrora habitado pela luz discreta da poesia e da amizade, agora está vazio de sua presença física. O contraste entre o “pobre beco sombrio” e a imagem do apartamento como um “farol da poesia” nos sugere que um espaço como a Lapa, com toda sua efervescência cultural, também pode ser marcado pela ausência e pela perda.

A metáfora da “nave ferida” que “perambula patética” é outro exemplo da presença do vazio no poema. A imagem de um navio à deriva, ferido, traz ao leitor a sensação de desorientação e desamparo do eu lírico, que vaga pela cidade em busca de um sentido perdido, reforçando a ideia de uma jornada incerta e dolorosa, onde o eu lírico tenta ascender à “ilha da

amizade”, ao refúgio de Manuel Bandeira, mas é continuamente puxado pela angústia do vazio que o consome.

Temos, a partir do poema viniciano, uma poderosa meditação sobre a ausência, o vazio e a amizade. Através de imagens poéticas densas, como “nave ferida” e “farol da poesia”, Vinicius constrói uma íntima e universal reflexão sobre a busca por sentido diante do vazio existencial. Ao ser publicado em um momento de grandes transformações sociais e políticas no Brasil, o poema também tem o poder de ecoar a sensação de perda e desorientação que permeava a cultura e a sociedade da época. Além da homenagem ao amigo Manuel Bandeira, há também uma celebração da poesia, da arte, como refúgio e resistência contra o vazio quando um “pobre beco sombrio” é transformado em um espaço luminoso de criação e significado através da imagem de um poeta.

### **3.2- (Des)Ordens sociais**

Ao considerarmos que a arte acompanha os acontecimentos sociais e é capaz de receber influências diretas dele para referenciar tanto suas discussões quanto sua estética, notamos como a Segunda Guerra Mundial teve um impacto significativo na literatura mundial, incluindo a literatura brasileira, que não reagiu apenas ao conflito em si, mas também às transformações socioculturais decorrentes dele. A brutalidade e desolação da guerra foi responsável por reflexões profundas sobre a condição humana, o vazio existencial e a crise moral da civilização. Para os autores brasileiros que viviam em um país geograficamente distante, mas estavam emocionalmente envolvidos com o conflito, a guerra foi instrumento de inquietação para obras que tratavam de temas universais como a liberdade, a alienação e o papel da arte em tempos de crise.

Especificamente na literatura brasileira, esse contexto gerou uma produção voltada a questões existenciais e políticas. De acordo com Antonio Candido, a guerra trouxe para os escritores brasileiros “um sentimento de participação na grande tragédia da humanidade, ainda que indiretamente” (2000, p. 122). Essas manifestações se fizeram perceptíveis em diversas formas, desde o engajamento social até a exploração de dilemas éticos e morais. Autores como Vinicius de Moraes, que escreveu crônicas marcadas pelo impacto da guerra, e Clarice Lispector, que refletiu sobre a angústia existencial e o vazio filosófico, são exemplos claros de como a literatura brasileira absorveu o impacto desse evento global.

O historiador britânico Eric Hobsbawm também observa que a Segunda Guerra Mundial foi um divisor de águas na história do século XX, alterando profundamente a cultura e a literatura. Segundo ele, “os escritores não podiam escapar da presença opressiva da guerra, mesmo que seus países não estivessem diretamente envolvidos” (Hobsbawm, 2010, p. 56). No Brasil, essa presença se refletiu em uma literatura que, mesmo a distância, dialogava com as questões de opressão, liberdade e o vazio causado pela destruição de valores tradicionais.

Nesse contexto, iniciaremos nossas observações a partir da leitura de duas crônicas de Vinicius de Moraes produzidas nesse período: “O 6 de junho” e “A transfiguração pela poesia”. A primeira, “O 6 de junho”, é publicada em meio ao fervor da Segunda Guerra Mundial e explora o impacto do Dia D<sup>39</sup> sobre os habitantes do Rio de Janeiro. O texto vai além de uma simples notícia de guerra, desdobrando-se em reflexões profundas sobre o vazio existencial e o contexto histórico, tecendo uma rede de significados que vão além do evento factual. Já a crônica “A transfiguração pela poesia” revela uma visão sobre o papel da poesia no contexto da destruição e reconstrução do mundo durante e após a Segunda Guerra Mundial. Vinicius argumenta que, em um mundo devastado pela tirania, opressão e miséria, somente a poesia tem o poder de transfigurar e regenerar o espírito humano, sendo o único caminho para uma verdadeira libertação.

As duas crônicas estão imersas no contexto da Segunda Guerra Mundial. A invasão da Normandia, em 6 de junho de 1944, marcou o início do fim do domínio nazista na Europa, um evento que teve repercussões globais, incluindo o Brasil, de onde Vinicius escrevia suas crônicas. Historiadores, como o britânico Richard Overy (que tem publicado intensamente sobre o período da Segunda Grande Guerra), apontam que o Dia D foi um dos momentos decisivos da guerra, trazendo não apenas alívio, mas também expectativas de reconstrução política e social após anos de destruição (Overy, 2010, p. 445). Em “O 6 de Junho”, a chegada da notícia ao Brasil provoca uma série de reações emocionais e intensas, desde o desespero até a euforia, como exemplificado no grito de uma francesa: “*L'Europe a été envahie!*”:

Na madrugada do dia 6 de junho, a pacífica travessa Santa Amélia, sita em Copacabana, foi despertada por gritos femininos próximos da alucinação. Assustados, acorreram os moradores para se deparar com o espetáculo de uma mulher, uma francesa, que debruçada de sua janela, clamava para o céu noturno, como o clarim da liberdade.

- Brésiliens! Reveillez-vous, brésiliens! L'Europe a été envahie! Vive la France! Reveillez-vous, brésiliens!

[...]

---

<sup>39</sup> Dia D refere-se à invasão das Forças Aliadas (Estados Unidos, União Soviética, Reino Unido, França, China) à Normandia, em 1944.

(Moraes, 2017, p. 22)

Por outro lado, “A transfiguração pela poesia” se distancia do evento específico da invasão e reflete sobre o período do pós-guerra. Enquanto a primeira descreve o impacto imediato da invasão, a segunda projeta um futuro em que as ruínas físicas e emocionais da guerra serão superadas pela poesia, única força capaz de restaurar a humanidade. Segundo Vinicius, a poesia “é carne, a carne dos pobres humilhados, das mulheres que sofrem, das crianças com frio”:

[...]

Porque haverá nos olhos, na boca, nas mãos, nos pés de todos uma ânsia tão intensa de repouso e de poesia, que a paixão os conduzirá para os mesmos caminhos, os únicos que fazem a vida digna: os da ternura e do despojamento. Tenho que só a poesia poderá salvar o mundo da paz política que se anuncia - a poesia que é carne, a carne dos pobres humilhados, das mulheres que sofrem, das crianças com frio, a carne das auroras e dos poentes sobre o chão ainda aberto em crateras.

[...]

(Moraes, 2017, p. 429)

Ou seja, Vinicius posiciona a criação artística como um meio de cura em um mundo devastado. Esse discurso sugere uma resposta utópica ao colapso que a guerra representou, em consonância com a visão de muitos teóricos da cultura que acreditam no papel da arte como redentora e transformadora, como sustentado por Herbert Marcuse (2000, p. 86).

O tema central que enlaça as duas crônicas é o vazio, ainda que abordado de maneiras distintas. Em “O 6 de junho”, Vinicius de Moraes explora o impacto da guerra como uma experiência coletiva e individual de desorientação e alienação. O grito da francesa e a comoção subsequente ressaltam a maneira como a guerra cria não apenas destruição física, mas também um vazio existencial profundo. Os personagens que “batucam sem saber de nada” simbolizam uma parcela da população que, exausta pelas condições precárias do dia a dia, vive alienada das grandes narrativas históricas que transformam o mundo. Esses indivíduos, distantes dos eventos globais, encontram-se em um estado de “anestesia existencial”, conforme descrito por Sartre, em que a vida parece carecer de significado, e a consciência de si é apagada pela rotina opressiva (2004, p. 102).

[...]

Numa casa em Santa Teresa, um velho francês refugiado, cardíaco, morre de alegria. Casais brigados trocam de bem, parturientes encruadas dão à luz como por encanto. Um poeta com um poema atravessado encontra subitamente a solução. A Europa foi invadida! No alto das favelas, os negros batucam sem saber de nada. Notam apenas que, na cidade embaixo, muitas luzes se acenderam em muitas casas. Não sabem que o grande golpe foi dado para a

extirpação completa do cancro racista no mundo. Milhares de arcanjos desceram em milhares de paraquedas em meio a um mar de fogo nas praias e nos campos da França. Legiões de arcanjos impiedosos, traumatizados pela rapidez da queda e pela gana de possuir a terra, caindo sem ver onde, sobre o ventre amoroso da França. [...]

(Moraes, 2017, p. 22-23)

Em contraste, “A transfiguração pela poesia” surge com uma resposta mais esperançosa ao vazio filosófico, colocando a poesia como o caminho para a redenção. A guerra, que destrói tudo ao seu redor, abandona um “mundo de cadáveres”, mas é justamente nesse cenário de morte que a poesia encontra sua força regeneradora.

[...]

Só a poesia pode salvar o mundo de amanhã. E como que é possível senti-la fervilhando em larvas numa terra prenhe de cadáveres. Em quantos jovens corações, neste momento mesmo, já não terá vibrado o pasmo da sua obscura presença? Em quantos rostos não se terá ela plantado, amarga, incerta esperança de sobrevivência? Em quantas duras almas já não terá filtrado a sua claridade indecisa? Que langor, que anseio de voltar, que desejo de fruir, de fecundar, de pertencer, já não terá ela arrancado de tantos corpos parados no antemomento do ataque, na hora da derrota, no instante preciso da morte? E a quantos seres martirizados de espera, de resignação, de revolta já não terão chegado as ondas do seu misterioso apelo?

[...]

(Moraes, 2017, p. 429)

Para o sujeito lírico, a poesia surge “em larvas numa terra prenhe de cadáveres”, transformando o vazio em um terreno fértil para a criação de novos significados. Vale ressaltar, ainda aqui, que a crônica, em geral, é vista como um gênero literário que tipicamente se ancora na prosa narrativa e no cotidiano. Entretanto, isso não a impede de muitas vezes incorporar elementos líricos, subjetivos e poéticos, o que lhe confere uma mistura de gêneros que desafia classificações rígidas. Esse traço híbrido da crônica tem sido explorado por teóricos como Antonio Candido e Massaud Moisés, que destacam o gênero como uma forma de literatura leve, mas profunda, capaz de transformar cenas comuns em experiências estéticas.

Para Candido, em *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações* (1992), a crônica se caracteriza por captar “o instante” – um fragmento do cotidiano que, ao ser registrado e ampliado pela visão subjetiva do cronista, ganha universalidade e beleza poética. Esse “instante”, narrado com simplicidade, conecta-se com os leitores ao refletir a vida real e criar identificação. A leveza com que a crônica aborda temas comuns, ao mesmo tempo que os transfigura poeticamente, faz dela um espaço de interação entre a narrativa e a poesia, oferecendo ao leitor uma experiência intimista e reflexiva.

Massaud Moisés, em *A criação literária: prosa* (1999), também aponta que a crônica, ao incorporar o lirismo, dilui a fronteira entre gêneros, permitindo que o cronista adote uma postura de observador-poeta. Nessa posição, o cronista não apenas descreve, mas interpreta e reinventa o cotidiano com uma sensibilidade próxima à da poesia. Ao fazê-lo, ele amplia a linguagem narrativa para além da função de relatar, conferindo-lhe uma intensidade emocional que enriquece a leitura e coloca o leitor em contato com uma visão sensível do mundo.

Assim, as crônicas vinicianas aqui analisadas, com seu tom lírico e subjetivo, tornam-se um terreno fértil para a experimentação, em que o narrativo e o poético convergem. Este gênero se revela, então, como uma prática literária de ressignificação do real, oferecendo ao cotidiano uma dimensão estética e existencial única.

Outra questão importante para o entrelaçamento das duas crônicas aqui em destaque é o papel da comunicação (seja pela palavra falada ou escrita) como uma forma de resistência contra o vazio existencial e a opressão. Em “O 6 de junho”, a difusão da notícia da invasão se dá de forma caótica e desordenada, através de telefonemas e rumores que se espalham rapidamente entre os habitantes do Rio de Janeiro. O cenário é descrito como uma “barafunda” onde “ondas hertzianas esbarram, trançam-se, dão-se nós poderosos” simbolizando a dificuldade em comunicar e compreender plenamente a realidade em tempos de crise. A comunicação, aqui, aparece como fragmentada e confusa, refletindo a desordem mental e espiritual provocada pela guerra.

[...]

Foi assim que uma jovem amiga minha soube da invasão da Europa. Por intermédio dela, provavelmente, dezenas de moças tiveram conhecimento da notícia, que por sua vez telefonaram para centenas de amiguinhas, as quais avisaram a milhares de outras. No espaço de um minuto esse grito criou a maior barafunda em que já se terão visto as linhas telefônicas do Rio e dos estados da República:

- Alô?
- Desculpe, é engano.
- A senhora não se enxerga de estar fazendo gracinha a essa hora?
- Não faz mal. A Europa foi invadida!
- Por que é que a senhora não vai contar isso a sua mãe?
- Mas é sério! Pode ligar o rádio!
- Jura?
- Juro!
- Santa Maria!

E são mais cem pessoas que sabem da grande notícia e se comunicam com mais mil. No espaço cristalino, serenizado por uma lua quase cheia, ondas hertzianas esbarram, trançam-se, dão-se nós poderosos, criando estáticas insolúveis.

A Europa foi invadida!  
 [...] (Moraes, 2017, p. 22-23)

Essa falha na comunicação, uma comunicação atravessada por interferências e confusões, reflete o vazio de sentido que Vinicius de Moraes explora. Embora a notícia da invasão chegue ao Brasil, ela vem acompanhada de dúvidas, interrupções e desentendimentos. O diálogo telefônico entre moradores ilustra essa falta de clareza: “A senhora não se enxerga de estar fazendo gracinha a essa hora?” e “Mas é sério! Pode ligar o rádio!”. A guerra, enquanto evento distante, aparece na vida cotidiana brasileira de forma incompleta e distorcida, alimentando a sensação de alienação e vazio.

Em “A transfiguração pela poesia”, a comunicação parece adquirir uma dimensão mais elevada. A poesia, diferentemente dos telefonemas caóticos, é vista como uma forma sublime de expressão que transcende as limitações do mundo material e pode, de fato, curar as feridas causadas pela guerra.

[...] Sofre o mundo da transformação da pá em fuzil, do arado em tanque de guerra, da imagem do semeador que semeia na do autômato com seu lançachamas, de cuja sementeira brotam solidões.  
 A esse mundo, só a poesia poderá salvar, e a humildade diante da sua voz. Parece tão vago, tão gratuito, e, no entanto, eu o sinto de maneira tão fatal! Não se trata de desencantá-la, porque creio na sua aparição espontânea, inevitável. Surgirá de vozes jovens fazendo ciranda em torno de um mundo caduco; de vozes de homens simples, operários, artistas, lavradores, marítimos, brancos e negros, cantando o seu labor de edificar, criar, plantar, navegar um novo mundo; de vozes de mães, esposas, amantes e filhas, procriando, lidando, fazendo amor, drama, perdão. E contra essas vozes não prevalecerão as vozes ásperas de mando dos senhores nem as vozes soberbas das elites. Porque a poesia ácida lhes terá corroído as roupas. E o povo então poderá cantar seus próprios cantos, porque os poetas serão em maior número e a poesia há de velar.  
 (Moraes, 2017, p. 429-430)

O cronista sugere que a verdadeira comunicação só pode ser alcançada através da arte, especialmente da poesia, que possui o poder de “edificar, criar, plantar, navegar um novo mundo”. Essa visão ressoa o que diz Herbert Marcuse, ao argumentar que a arte tem o potencial de subverter as normas estabelecidas e criar novas formas de ver e viver o mundo. Para Marcuse, a arte não apenas reflete a realidade, mas também tem o poder de transformá-la, oferecendo novas possibilidades de existência (Marcuse, 2000, p. 84). Nesse sentido, a poesia, como apresentada por Vinicius, não é apenas um meio de expressão individual, mas uma arma poderosa contra a opressão e a desumanização.

Dessa forma, além de ser uma resposta ao vazio, a poesia surge como uma força revolucionária, capaz de transformar não apenas o espírito humano, mas também as estruturas sociais. Quando lemos que a poesia surgirá “de vozes jovens fazendo ciranda em torno de um mundo caduco; de vozes de homens simples [...] cantando o seu labor de edificar, criar, plantar, navegar um novo mundo”, a imagem da poesia como uma força de criação e renovação contrasta diretamente com a destruição causada pela guerra. Se a guerra transformou “a pá em fuzil, o arado em tanque de guerra”, a poesia reverteria essa equação, restaurando a harmonia e a fertilidade do mundo.

Vinicius, ao se referir à poesia como não apenas uma forma de arte, mas também como essa força transfiguradora capaz de regenerar o mundo devastado, refere-se à paz que viria após a guerra, mas que seria insuficiente para curar as feridas espirituais da humanidade. Nesse sentido, a poesia aparece como a única força capaz de preencher o vazio existencial deixado pela guerra, proporcionando um novo sentido à vida.

Portanto, a poesia é uma forma de resistência contra a desumanização causada pela guerra e pela modernidade. A transformação do ser humano em máquina, em autômato, como uma das consequências da guerra: “Sofre o mundo da transformação dos pés em borracha, das pernas em couro, do corpo em pano e da cabeça em aço”, ilustra a desumanização provocada pelo conflito, em que o ser humano deixa de ser visto como uma entidade viva e passa a ser reduzido a um instrumento da guerra.

É justamente nesse ponto que a poesia emerge como um poderoso instrumento de resgate da essência humana. Ao evocar as “vozes simples” de “operários, artistas, lavradores,” Vinicius sugere que essas figuras – representativas do cotidiano e da luta comum – possuem o potencial de construir um mundo novo, um mundo em que a poesia restaura a dignidade perdida e confronta o vazio existencial trazido pela mecanização da vida moderna. Para ele, a poesia não é apenas uma expressão artística, mas uma forma de crítica e de transformação social. Ela humaniza, reaproxima e reflete a vida em sua totalidade, dando sentido às experiências mais ordinárias e mostrando que, mesmo em um cenário de alienação, a beleza e a verdade ainda podem florescer por meio das palavras poéticas.

Ao comparar “O 6 de junho” com “A transfiguração pela poesia”, percebemos que ambas as crônicas lidam com o impacto da guerra, mas a primeira se concentra nas reações imediatas e no caos gerado pela notícia da invasão, enquanto a segunda reflete uma resposta mais profunda e meditativa ao sofrimento prolongado e às cicatrizes deixadas pela guerra. “O 6 de junho” é uma crônica sobre o choque, a surpresa e a excitação do momento histórico. Ela enfatiza a rápida disseminação da notícia e as reações humanas variadas, desde o frenesi

emocional até a indiferença daqueles que estão “exauridos pela miséria dos bondes e trens superlotados”. Podemos afirmar que, nesse sentido, a crônica examina a fragmentação do sentido da vida e a alienação em tempos de grandes mudanças históricas.

Quando retornamos a “A transfiguração pela poesia”, percebemos que há o chamamento a uma reflexão sobre a regeneração espiritual e a reconstrução moral do mundo após a guerra. Para Vinicius, a poesia é não apenas uma resposta ao vazio, mas uma forma de transcendência, capaz de curar as feridas mais profundas da humanidade. Ela é “a carne dos pobres humilhados, das mulheres que sofrem, das crianças com frio” e, portanto, uma força viva que emerge da própria dor e opressão. A crônica sugere uma visão redentora da arte, que se alinha com a ideia de que a criação artística pode transformar realidades, conforme proposto por Herbert Marcuse (2000, p. 86).

Entretanto, essa ideia da arte como força redentora, capaz de elevar a humanidade e restaurar sua dignidade, é um conceito inspirador, mas não está isento de tensões e limites. Embora a arte ofereça uma via de expressão e reflexão, questiona-se até que ponto ela realmente transforma a realidade ou se apenas a estetiza, criando uma ilusão de profundidade e redenção. Na obra de Vinicius de Moraes, por exemplo, a poesia é vista como uma forma de resgatar as vozes dos “operários, artistas, lavradores,” conferindo-lhes dignidade. Contudo, se por um lado a poesia oferece uma alternativa ao vazio da mecanização, por outro lado, essa redenção é parcial e ambígua: a realidade material e as desigualdades permanecem intocadas.

A experiência estética pode, assim, operar como um alívio momentâneo, mas dificilmente assume um impacto duradouro no plano social. Artistas e poetas podem elevar a condição humana à categoria do sublime, mas a própria precariedade que a arte retrata – fome, exclusão, isolamento – resiste à transformação real por meio de versos ou pinceladas. A visão redentora da arte corre o risco de se tornar uma forma de consolo que apazigua a dor, mas que não a elimina. Em última instância, a arte pode tensionar e expor o sofrimento, mas sua redenção se dá apenas no âmbito individual ou simbólico, deixando intactas as estruturas que perpetuam a própria condição que busca redimir.

Vinicius de Moraes, em “*Desert hot springs*” demonstra ter consciência dessa perpetuação da condição humana; por meio de um cenário grotesco e árido, no momento pós-guerra, há o enfrentamento do vazio existencial em um cenário desolador. Ambientado em uma piscina pública em *Desert Hot Springs*, Califórnia, o poema elabora uma reflexão sobre o corpo, a decadência física, e o confronto com a mortalidade em meio ao deserto. O deserto, aqui, emerge como um símbolo poderoso do vazio, da solidão e da aridez da existência. Para

compreender a complexidade desse poema, é necessário explorá-lo em dois níveis: o vazio filosófico que ele encarna e o contexto histórico que molda sua paisagem.

Na piscina pública de Desert Hot Springs  
 O homem, meu heroico semelhante  
 Arrasta pelo ladrilho deformidades insolúveis.  
 Nesta, como em outras lutas  
 Sua grandeza reveste-se de uma humilde paciência  
 E a dor física esconde sua ridícula pantomima  
 Sob a aparência de unhas feitas, lábios pintados e outros artificios de vaidade.

Macróbios espetaculares  
 Espaço ao sol as juntas espinhosas como cactos  
 Enquanto adolescências deletérias passeiam nas águas balsâmicas  
 Seus corpos, ah, seus corpos incapazes de nunca amar.  
 As cálidas águas minerais  
 Com que o deserto impôs às Câmaras de Comércio  
 Sua dura beleza outramente inabitável  
 Acariciam aleivosamente seios deflatados  
 Pernas esquálidas, gótico americano  
 De onde protuberam dolorosas cariátides patológicas.  
 Às bordas da piscina  
 A velhice engruvinhada morcega em posições fetais  
 Enquanto a infância incendiada atira-se contra o azul  
 Estilhaçando gotas luminosas e libertando rictos  
 De faces mumificadas em sofrimentos e lembranças.  
 A Paralisia Infantil, a quem foi poupada um rosto talvez belo  
 Inveja, de seu líquido nicho, a Asma tensa e esquelética  
 Mas que conseguiu despertar o interesse do Reumatismo Deformante.  
 Deitado num banco de pedra, a cabeça no colo de sua mãe, o olhar  
 infinitamente ausente  
 Um blue boy extingue em longas espirais invisíveis  
 A cera triste de sua matéria inacabada — a culpa hereditária  
 Transformou a moça numa boneca sem cabimento.  
 O banhista, atlético e saudável  
 Recolhe periodicamente nos braços os despojos daquelas vidas  
 Coloca-os em suas cadeiras de rodas, devolve-os a guardiães expectantes.  
 E lá se vão eles a enfrentar o que resta de mais um dia  
 E dos abismos de memória, sentados contra o deserto  
 O grande deserto nu e só, coberto de calcificações anômalas  
 E arbustos ensimesmados; o grande deserto antigo e áspero  
 Testemunha das origens; o grande deserto em luta permanente contra a morte  
 Habitado por plantas e bichos que ninguém sabe como vivem  
 Varado por ventos que vêm ninguém sabe donde.  
 (Moraes, 2017, p. 299-300)

Ao recuperarmos o contexto histórico do poema, observamos que está atrelado ao ambiente social dos Estados Unidos da década de 1950, quando Vinicius viveu como diplomata no país. *Desert Hot Springs* é uma pequena cidade na Califórnia, amplamente conhecida por suas fontes termais, que atraem diversos visitantes em busca do alívio para doenças físicas. Esse

cenário escolhido por Vinicius é significativo, pois o deserto se posiciona como um lugar de cura, mas também de desespero por ser um espaço de extremos (calor escaldante e frio, vida árida e morte iminente), tornando-se um cenário interessante para a contemplação existencial e filosófica.

É através desse cenário que surgem as reflexões acerca da sociedade contemporânea marcada pela superficialidade e pela busca incessante por formas de amenizar o sofrimento. O eu lírico retrata, com certo tom irônico, como as “cálidas águas minerais” são apresentadas como um remédio que, em última análise, não pode resolver as deformidades físicas e a decadência humana. Aqui, podemos perceber uma crítica ao capitalismo e à comercialização do corpo e da saúde, refletindo o contexto da América do pós-guerra, onde o desenvolvimento econômico não conseguiu lidar com as ansiedades existenciais mais profundas.

O vazio em “*Desert hot springs*” é uma constante que permeia a visão de Vinicius sobre a decadência física e emocional. Ao descrever os frequentadores da piscina como “macróbios espetaculares”, indivíduos cujos corpos estão degradados pela doença e pela idade, com “juntas espinhosas como cactos”, ilustra-se uma forma de vida que continua existindo, mas sem vitalidade.

Os corpos, que são “incapazes de nunca amar”, surgem como a perda da vitalidade emocional e a alienação do ser humano de sua própria existência. Para o eu lírico, essa alienação física e afetiva não é limitada à passagem do tempo ou à fragilidade do corpo, mas revela um vazio existencial mais profundo. A incapacidade de amar torna-se, aqui, uma metáfora para a exaustão da vontade – o motor essencial da existência humana, segundo Arthur Schopenhauer: “A essência mais íntima de toda a natureza é a vontade de viver. Mas essa vontade é, ao mesmo tempo, causa de sofrimento, pois querer é carecer, e carecer é sofrer” (2015, p. 140).

Assim, a ausência do amor no poema pode ser entendida como o colapso dessa força vital: quando a vontade deixa de se manifestar, resta apenas o cansaço do querer – a esterilidade do espírito que não encontra mais em si nem impulso, nem objeto. Os corpos “incapazes de nunca amar” não apenas cessaram de desejar; eles também revelam a terrível lucidez de quem reconhece a inutilidade do desejo. Nesse ponto, o vazio não é a ausência da paixão, mas o eco do esgotamento da própria existência como impulso.

Para Schopenhauer, essa condição se aproxima à “negação da vontade de viver”. Essa renúncia não é redentora, mas é o único caminho para libertar-se da servidão do sofrimento. No contexto do poema, o amor ausente sugere essa fase terminal da existência: não mais o tormento do amor frustrado, mas a indiferença que sucede o esgotamento da sensibilidade.

O lirismo de Vinicius transforma essa dor em linguagem estética, e ao fazê-lo, como queria o próprio Schopenhauer, suspende temporariamente a servidão da vontade. A poesia não oferece salvação, mas consolo estético diante da miséria ontológica da vida. Amar, nesse cenário, já não é mais possível – e reconhecer é, paradoxalmente, uma forma de lucidez trágica. A “ vaidade ” e os “ artifícios ” descritos, como “ unhas feitas ” e “ lábios pintados ”, aparecem como formas de ocultar a dor física e a inevitável marcha em direção à morte. Temos, então a tentativa de esconder a decadência física, uma forma de negação da finitude humana, algo que é central na discussão filosófica do vazio. O corpo, ao mesmo tempo objeto de adorno e de degeneração, torna-se um lugar de tensão entre o desejo de viver e a consciência de que o fim é inevitável.

A imagem do deserto em “ *Desert hot springs* ” assume grande dimensão simbólica ao ser descrito como “ o grande deserto nu e só, coberto de calcificações anômalas ”, um lugar de solidão extrema onde a vida subsiste de maneira misteriosa e precária. Como símbolo clássico do vazio filosófico, o deserto é um espaço onde a aridez da paisagem reflete a aridez da alma, desprovida de sentido. Quando esse deserto é apontado como um lugar de “ luta permanente contra a morte ”, habitado por “ plantas e bichos que ninguém sabe como vivem ”, temos uma imagem que evoca a luta contínua do ser humano contra sua própria finitude e a tentativa desesperada de encontrar algum tipo de sentido ou propósito em meio ao vazio.

Essa metáfora do deserto como um espaço de luta e resistência diante da morte pode ser lida à luz da filosofia existencialista de Jean-Paul Sartre, em que o homem é “ condenado a ser livre ”, ou seja, ele deve confrontar o vazio da existência e criar sentido para sua vida, apesar da ausência de significado intrínseco no universo (Sartre, 2004, p. 88). Vemos, no poema, o deserto habitado por seres cuja existência parece absurda, assim como a luta do homem contra o vazio. Simbolizando a condição humana, temos a resistência das plantas e dos animais que vivem no deserto, onde a vida persiste mesmo em condições de total desolação.

Também podemos fazer a leitura do texto como uma crítica ao modo como a sociedade trata os corpos que estão em declínio, especialmente em uma cultura capitalista que valoriza a juventude e a beleza física. A imagem do “ banhista, atlético e saudável ” que cuida dos corpos em decadência sugere uma separação entre os que ainda possuem vitalidade e os que já estão à beira da morte. A relação entre o corpo saudável e o corpo decadente ilustra a hierarquia social que o eu lírico observa criticamente, em uma sociedade que comercializa a saúde e a juventude, em que os corpos deformados são descartados ou marginalizados, assim como o deserto marginaliza as formas de vida que nele habitam.

Essa crítica social pode ser relacionada ao pensamento de Michel Foucault, quando o filósofo discute como as sociedades modernas regulam e controlam os corpos, especialmente

os corpos que desviam da norma, seja pela doença, pela velhice ou pela deficiência (Foucault, 2008, p. 122). Em “*Desert hot springs*”, os corpos “deformados” são uma lembrança cruel das formas como a sociedade lida com o envelhecimento e a mortalidade, tentando escondê-los ou remediá-los com tratamentos que, no fundo, não conseguem superar a finitude da existência.

Ao abordarmos questões de jovialidade e beleza, surge a questão da efemeridade, que também se faz presente quando falamos de alegria e despreocupação. Para contrastar com a aridez do deserto californiano, temos a euforia do Carnaval brasileiro com a letra da canção “Marcha da Quarta-feira de Cinzas”:

Acabou nosso carnaval  
Ninguém ouve cantar canções  
Ninguém passa mais brincando feliz  
E nos corações  
Saudades e cinzas foi o que restou

Pelas ruas o que se vê  
É uma gente que nem se vê  
Que nem se sorri  
Se beija e se abraça  
E sai caminhando  
Dançando e cantando cantigas de amor

E no entanto é preciso cantar  
Mais que nunca é preciso cantar  
É preciso cantar e alegrar a cidade

A tristeza que a gente tem  
Qualquer dia vai se acabar  
Todos vão sorrir  
Voltou a esperança  
É o povo que dança  
Contente da vida, feliz a cantar  
Porque são tantas coisas azuis  
E há tão grandes promessas de luz  
Tanto amor para amar de que a gente nem sabe

Quem me dera viver pra ver  
E brincar outros carnavais  
Com a beleza dos velhos carnavais  
Que marchas tão lindas  
É o povo cantando seu canto de paz  
Seu canto de paz<sup>40</sup>  
(Moraes, 2017, p. 520)

---

<sup>40</sup> Composição: Vinicius de Moraes e Carlos Lyra.

“Acabou nosso carnaval/ Ninguém ouve cantar canções”, já nos versos iniciais temos a informação categórica de que não há mais o espaço de liberação dos instintos e das emoções. O período em que o povo brasileiro se permite escapar das agruras da vida cotidiana e se envolver em uma celebração coletiva de vida, música e dança é findado – e a Quarta-feira de Cinzas marca o retorno cruel à realidade.

O fim do Carnaval, na letra da canção, representa mais do que o término de uma festa: é o símbolo do retorno à dureza do cotidiano e à consciência da finitude. “Saudades e cinzas foi o que restou” sugere a melancolia em que a memória da alegria passada contrasta com a aridez presente. O uso de “cinzas” não é apenas uma referência à Quarta-feira de Cinzas, mas também uma metáfora para o vazio. Em *Grisalha: poeira e poder do tempo* (2014), Georges Didi-Huberman explora a potência da cor cinza como uma presença complexa, que carrega em si tanto a poeira do passado quanto a marca do tempo que tudo transforma. Didi-Huberman traz a visão do cinza não como apenas uma cor intermediária, mas um espaço de indeterminação que simboliza a passagem do tempo e a sedimentação das memórias. Ao falar sobre o cinza, ele propõe que essa tonalidade tem o poder de desestabilizar o olhar, fazendo o espectador enfrentar a condição transitória da existência e da história.

Em sua análise, a cor é carregada de um peso existencial e histórico, pois remete a traços deixados pelo tempo – “saudades e cinzas foi o que restou”. Para ele, o cinza evoca aquilo que foi apagado ou que se transformou, ressoando com a ideia de ruína e de fragmento, mas também com a potência de reconstrução e memória – “E no entanto é preciso cantar / mais que nunca é preciso cantar”. É nesse sentido que o cinza, ao representar o que é inacabado e efêmero, se torna uma cor que revela a dimensão ambígua e paradoxal do tempo: aquilo que encobre também revela, o que é nebuloso também possui uma forma de verdade.

Didi-Huberman também discorre sobre como o cinza é um espaço de potência visual ao desafiar o espectador a enxergar além do óbvio, a ler as camadas que o tempo acumulou. Ele sugere que essa cor possui uma força própria que não é de fácil apreensão, pois nos obriga a encarar a ambiguidade, onde vida e morte, construção e destruição coexistem. O cinza, assim, não é vazio, mas pleno de significados que ecoam a complexidade e a profundidade do tempo, e sua potência está justamente em sua capacidade de carregar tanto o peso da história quanto o potencial de uma nova leitura do que foi esquecido.

Ao descrever uma “gente que nem se vê”, que caminha pelas ruas “sem se beijar, sem se abraçar”, o eu lírico apresenta uma sociedade desconectada, marcada pela alienação e pelo distanciamento emocional. Podemos dizer que essa imagem projeta a crise existencial do

indivíduo em uma sociedade massificada, onde os sentidos de comunidade e solidariedade se esvaem com o fim das celebrações.

Por outro lado, a cultura do Carnaval sempre foi uma forma de resistência cultural e social. Muitos têm o Carnaval como um momento de libertação das amarras do dia a dia, uma explosão de alegria que contrasta com as dificuldades enfrentadas ao longo do ano. Quando os dias de festas findam, há o retorno à realidade e, nesse retorno, encontra-se o vazio de uma sociedade que, após a festa, volta a se confrontar com as mesmas angústias e problemas. Ao expressar um desejo de perpetuação da alegria, “É preciso cantar e alegrar a cidade”, a música e a celebração são vistas como formas de combater o vazio que sucede o fim das festas de Momo. Essa afirmação de que “é preciso cantar” mesmo em momentos de tristeza reflete uma resistência cultural à aceitação do vazio, como se a alegria pudesse ser uma arma contra a alienação existencial.

Podemos dizer que, apesar da melancolia que permeia a canção, há também um fio de esperança. A tristeza é retratada como temporária: “A tristeza que a gente tem / Qualquer dia vai se acabar”, despertando a crença na renovação, na possibilidade de superar o vazio através da alegria futura. Essa dialética entre tristeza e esperança é central na canção e reflete a combinação entre uma visão pessimista da vida e uma fé na regeneração e no poder do amor, próprias de diversos textos vinicianos.

Mais à frente, os versos “Porque são tantas coisas azuis/ E há tão grandes promessas de luz” revelam-se particularmente significativos porque, na arte, tem-se o azul e a luz como símbolos de transcendência e de renovação espiritual, sugerindo que, mesmo após o término do Carnaval, há possibilidades de reencontro com a alegria e o sentido da vida. Aqui, o eu lírico se afasta da visão existencialista pura, que tende a enfatizar o vazio e a falta de sentido, e se aproxima de uma visão mais humanista, em que o amor e a celebração da vida têm um papel redentor.

Essa esperança surge também como uma forma de resistência cultural, conversando com o argumento de Antonio Candido ao observar que a cultura popular brasileira, especialmente o Carnaval, tem um caráter resiliente, servindo como uma forma de expressão de alegria em meio a condições adversas. Candido ressalta, ainda, que “a alegria e a festividade que surgem no Carnaval são também formas de resistência a uma vida de privações” (Candido, 2000, p. 45). Assim, a promessa de futuros carnavais é uma maneira de confrontar o vazio existencial e as dificuldades da vida.

A canção termina com um tom nostálgico, “Quem me dera viver pra ver/ E brincar outros carnavais/ Com a beleza dos velhos carnavais”. Essa nostalgia sugere uma idealização

do passado, uma busca por um tempo em que a alegria era mais genuína e a comunidade mais unida. O desejo por uma repetição do passado pode ser compreendido por nós como uma tentativa de preencher o vazio deixado pela ausência de sentido no presente. A nostalgia, aqui, pode ser avaliada em duas faces: por um lado, o desejo de reviver o passado, e por outro, a consciência de que o tempo passado é irrecuperável. Essa tensão entre a idealização do passado e a impossibilidade de reconstituí-lo é um elemento chave do vazio. A esperança de Vinicius de “viver para ver” outros carnavais é uma forma de projetar no futuro a promessa de sentido e alegria que o presente não oferece completamente.

Portanto, podemos dizer que “Marcha da Quarta-feira de Cinzas” é um texto que encapsula a tensão entre o vazio existencial, gerado pelo fim do Carnaval e o retorno à realidade, e a esperança de renovação futura. Vinicius reflete sobre a condição humana em face da transitoriedade da alegria e do confronto com o vazio através de uma letra que combina melancolia, nostalgia e resiliência. No entanto, também é afirmado o poder da celebração e da música como formas de resistência ao vazio e como meios de reencontro com o sentido da vida. Nesse sentido, a obra de Vinicius pode ser lida da perspectiva de um pensamento que, mesmo reconhecendo o vazio filosófico da existência, ainda acredita na possibilidade de superação e regeneração, seja através do amor, seja da arte ou da festa popular.

### **3.3- As despedidas**

Assim como o fim de festas, como o Carnaval, desperta o sentimento de despedida, podemos dizer que as despedidas como um todo carregam um sentido simbólico que transcende o simples ato de afastar-se. Elas envolvem uma quebra emocional, psicológica e existencial que pode acarretar o sentimento de vazio. Esse vazio é um fenômeno complexo, abordado sob diferentes perspectivas ao longo da história da literatura, da psicologia, da filosofia, da sociologia, das relações pessoais... enfim, temos uma gama imensa de áreas em que o vazio pode ser compreendido. No presente trabalho, buscamos adotar os vieses filosófico e psicológico desse vazio na tentativa de compreender algumas de suas formas de inserção na literatura.

No campo da psicologia, o vazio das despedidas está diretamente relacionado ao luto, um processo psicológico de adaptação à perda. Sigmund Freud, ao argumentar que o luto é um estado psíquico natural em resposta à perda de um objeto amado, e que pode gerar uma sensação

de vazio interior (Freud, 2010, p. 45), destaca esse vazio como algo necessário para que o sujeito processe a ausência e, eventualmente, se liberte da identificação com o objeto perdido.

Ou seja, o vazio não é apenas a ausência do outro, mas a perda de uma parte do próprio sujeito que estava vinculada a essa relação. Segundo Elisabeth Kübler-Ross, a despedida é uma das fases do luto, marcada por um sentimento de aceitação que vem após a raiva e a depressão: ao aceitar, nós começamos a perceber que podemos seguir adiante, mesmo que tenhamos que carregar a dor e o vazio conosco (Kübler-Ross, 2022, p. 67). Dessa forma, o vazio emocional é um componente crucial do processo de luto. Ele não é um estado a ser evitado, mas uma parte do processo de cura. Sem esse vazio, não haveria espaço para que novas experiências e emoções florescessem.

Ao chegarmos aos estudos filosóficos, o vazio é amplamente discutido, especialmente na vertente existencialista. Como já vimos, filósofos como Jean-Paul Sartre e Arthur Schopenhauer abordam o conceito de “nada” e “vazio” em suas reflexões sobre a condição humana. O vazio das despedidas revela-se como um confronto com o nada que habita a existência.

Para Sartre, o vazio está intrinsecamente ligado à liberdade humana e à angústia que advém dessa liberdade. Quando enfrentamos o vazio deixado por uma despedida, confrontamos com a nossa própria liberdade e a ausência de um sentido intrínseco no mundo (Sartre, 2019, p. 89). A despedida, assim, revela o desamparo existencial – a necessidade de preencher o vazio com significados próprios. Arthur Schopenhauer, por sua vez, concebe o vazio como resultado do próprio desejo humano frustrado, ligado à transitoriedade das coisas e à ausência de permanência no mundo sensível. Em *O mundo como vontade e representação*, afirma: “Toda vida é essencialmente sofrimento, e quanto mais elevada é a consciência, mais se sente o peso do vazio e da dor” (2015, p. 59). O sentimento de despedida, nesse contexto, não é apenas uma perda concreta, mas uma revelação do sofrimento universal da existência: a consciência da impermanência de tudo o que se ama. O vazio que se sente diante das despedidas é, para Schopenhauer, uma expressão direta da condição trágica da vontade humana: querer o que inevitavelmente será perdido.

Quando relacionamos, então, o vazio a despedidas, é frequente que se faça, também, uma associação à perda e à saudade. A separação de um ente querido, por exemplo, gera um sentimento de incompletude que ecoa ao longo de diversas narrativas. Autores usam essa sensação de vazio para construir personagens que estão em busca de sentido em um mundo de ausência.

Em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, por exemplo, o narrador Bento Santiago vive um tipo de vazio existencial profundo provocado por uma despedida ambígua: a perda de Capitu, que não se dá com a morte, mas com a separação emocional e afetiva. A despedida, aqui, é marcada pela suspeita, pelo silêncio e pela dúvida – ingredientes que tornam a ausência ainda mais insuportável. Ao dizer “Capitu era dissimulada” (2008, p. 182), Bentinho tenta preencher o vazio deixado por ela com justificativas racionais, mas o que permanece é uma espécie de ruína interior, alimentada por um amor interrompido e inconcluso.

Machado revela que o vazio não advém apenas da ausência física, mas da perda do sentido na relação com o outro. A despedida de Capitu não é definitiva nem clara – e é justamente essa incerteza que gera o esvaziamento mais cruel: o da linguagem e da memória. Assim, o vazio das despedidas na literatura brasileira ganha contornos ainda mais complexos: ele é um abismo entre o que se sabe e o que se sente, entre o que se viveu e o que não se pode mais alcançar.

Não podemos negar, então, que o vazio das despedidas é uma experiência universal que ecoa em diversas esferas, seja na forma de perda existencial na literatura, de um processo emocional complexo no luto psicológico, seja como um confronto com a liberdade e a morte na filosofia. O vazio gerado pelas despedidas reflete as profundas questões humanas sobre a finitude, o sentido da vida e a busca por identidade.

Assim, despedir-se é, em última instância, confrontar-se com o nada que existe em toda separação. E esse vazio, longe de ser simplesmente uma ausência, é uma presença que transforma, permitindo o surgimento de novos significados e novos modos de ser. Como escreveu Vinicius de Moraes:

E por falar em saudade  
Onde anda você  
Onde andam os seus olhos  
Que a gente não vê  
Onde anda esse corpo  
Que me deixou morto  
De tanto prazer

E por falar em beleza  
Onde anda a canção  
Que se ouvia na noite  
Dos bares de então  
Onde a gente ficava  
Onde a gente se amava  
Em total solidão

Hoje eu saio na noite vazia

Numa boemia sem razão de ser  
 Na rotina dos bares  
 Que apesar dos pesares  
 Me trazem você

E por falar em paixão  
 Em razão de viver  
 Você bem que podia me aparecer  
 Nesses mesmos lugares  
 Na noite, nos bares  
 Onde anda você  
 (Moraes, 2017, p. 558-559)

“Onde anda você” é uma das canções mais ouvidas de Vinicius. Seu tom calmo ressoa em muitos de nós provocando uma espécie de catarse, em que nos reconhecemos tanto na busca do eu lírico quanto na ausência do ser amado. O vazio, tema central da letra da canção, manifesta-se na falta física do ser amado e também na ausência de sentido que a vida assume sem esse amor. Desde os versos iniciais, o eu lírico coloca-se em uma posição de questionamento: “E por falar em saudade/ Onde anda você/ Onde andam os seus olhos/ Que a gente não vê”. A saudade, tradicionalmente associada à falta de algo ou alguém, assume aqui uma dimensão quase ontológica. Não é apenas uma pessoa amada que está ausente, são também seus traços, sua presença sensorial – os olhos que não são mais vistos, o corpo que não é mais sentido. O vazio não é uma simples ausência física, ele é transformado em uma condição existencial que permeia o cotidiano do eu lírico.

Jean-Paul Sartre, ao discutir o conceito de ausência, afirma que o vazio pode ser visto como uma condição limitada da existência humana. Para ele, o vazio é aquilo que nos impulsiona a projetar sentido em nossas vidas, algo que aparece como uma busca constante: o homem é um ser que, no fundo, se define pela falta, pelo desejo. Seu ser não é o que é, mas aquilo que ele tenta preencher (Sartre, 2011, p. 118). Na letra de Vinicius, esse conceito sartreano é nítido: o vazio deixado pelo outro é o que impulsiona a busca, o desejo de reencontro. A cada verso, o eu lírico tenta preencher o espaço deixado pelo ser amado, mas, como Sartre aponta, o vazio é uma condição inerente e, por isso, o reencontro nunca é realmente viável.

Além de lidar com a ausência e o vazio, Vinicius de Moraes também explora a ideia de que o amor é um símbolo social, ou seja, um fenômeno que vai além da esfera pessoal e íntima, revelando aspectos culturais e coletivos. A solidão vívida pelo eu lírico não é apenas individual, mas reflete uma experiência comum, principalmente nas grandes cidades, onde os bares, os encontros fortuitos e a boemia se tornam uma tentativa de escapar da solidão. Podemos dizer que o amor deixa de ser uma questão privada a partir do instante em que está relacionado a

rituais sociais específicos, como sugere o trecho: “Hoje eu saio na noite vazia/ Numa boemia sem razão de ser/ Na rotina dos bares/ Que apesar dos pesares/ Me trazem você.”

A boemia, aqui, não surge como fuga apenas, é também um espaço de sociabilidade, de memória coletiva. O eu lírico revisita esses lugares porque são símbolos de uma vida social compartilhada, em que o amor uma vez existiu e poderia, talvez, ser reencontrado. No entanto, a recorrência desses lugares também revela a impossibilidade de um reencontro pleno, uma vez que os bares se tornaram “vazios”, sem “razão de ser”.

Como em Sartre, o vazio está intrinsecamente ligado à liberdade humana e à angústia que advém dessa liberdade. Quando enfrentamos o vazio deixado por uma despedida, confrontamo-nos com nossa liberdade radical e a ausência de sentido intrínseco no mundo (Sartre, 2019, p. 89). A despedida revela o desamparo existencial – fica a tarefa de construir significados próprios a partir desse vazio. Zygmunt Bauman aprofunda ainda mais essa compreensão em *Amor líquido*, ao observar como as relações amorosas contemporâneas são formas de conexão voláteis e precárias. Ele afirma: “Amor líquido é um amor até segundo aviso, (...) tende a substituir a qualidade pela quantidade”

A metáfora de Bauman ilumina como a despedida moderna não é apenas uma separação física, mas o símbolo de laços frágeis na sociedade líquida. O vazio que persiste após a partida – seja de um parceiro, amigo ou familiar – é intensificado pela percepção de que tais conexões eram temporárias, facilmente dispensáveis e substituíveis. Assim, a despedida torna-se uma experiência que expõe tanto a vulnerabilidade do vínculo quanto a exigência de redefinir a si mesmo em um mundo onde tudo é mutável.

Podemos ver, portanto que o amor cantado por Vinicius não é um simples sentimento, é símbolo de uma rede de interações e expectativas sociais que se manifestam na vida urbana, nos bares e na boemia.

Em “Onde anda você” também é articulada a relação dialética entre saudade e solidão. A saudade é um sentimento que, embora doloroso, ainda conecta o eu lírico à pessoa amada – um vínculo invisível, porém real. Já a solidão, por outro lado, é um estado de afastamento completo, um reconhecimento de que o outro está ausente e de que o reencontro pode ser impossível: “Onde a gente se amava / Em total solidão.” Aqui, além da ausência do outro, a solidão também é um estado paradoxal de comunicação interrompida. O amor, que antes preenchia a vida do eu lírico, tornou-se uma lembrança dolorosa que só pode ser vivida através da memória. Como discute Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso*, o discurso sobre o amor é essencialmente um discurso sobre a ausência: “O ser amado está sempre em falta, e o sujeito que ama encontra-se em uma condição de espera perpétua, de ausência e de saudade”

(2003, p. 50). Podemos ler o texto, então, como uma expressão dessa “ausência perpétua” descrita por Barthes. O vazio gerado pela ausência do outro permeia a existência do eu lírico, que revisita os lugares da memória em uma tentativa desesperada de reviver o que já se perdeu.

Como já observamos, Vinicius traz o vazio em diversas formas e lugares. No formato de saudade, ele surge não só como essa revisitação de lugares, mas também na revisitação de tempo. A crônica “Dia de sábado” é um desses textos em que a memória do tempo se deixa fluir a ponto de acarretar uma despedida paulatina de instantes vividos, trazendo à tona nostalgia, desejo e reflexão existencial, entrelaçando a esses sentimentos temas como a memória, o tempo e o vazio filosófico.

Nesse texto, o sábado emerge não apenas como um dia de descanso, mas como um espaço de meditação sobre o passado e o futuro, onde o eu lírico reflete sobre a fugacidade da vida e as marcas deixadas pelo tempo. O desejo de retornar à juventude, à simplicidade e à felicidade perdida perpassa todo o texto, enquanto o confronto com a mortalidade e o vazio existencial se faz presente.

Estruturalmente, a crônica é marcada por uma repetição recorrente do refrão “Porque hoje é sábado”, que atua como recurso que evoca diferentes memórias e desejos do narrador. Cada lembrança, no entanto, está envolta em um sentimento de perda e impossibilidade de realização, criando uma tensão entre o desejo de reviver o passado e a consciência da impossibilidade de retornar a ele. O sábado, tradicionalmente associado ao descanso e à contemplação, torna-se o cenário perfeito para uma reflexão sobre a passagem do tempo e o vazio que ela deixa em seu rastro.

A primeira imagem evocada por Vinicius, que assume o papel efetivo de narrador, é a de sua filha aprendendo a tocar “dó maior” no violão para que, em um futuro distante, ela possa cantar ao lado de seu leito de morte.

Porque hoje é sábado, comprei um violão para minha filha Susana, a fim de que ela aprenda dó maior e cante um dia, ao pé do leito de morte de seu pai, a valsa “Lágrimas de dor”, de Pixinguinha - e seu pai possa assim cerrar para sempre os olhos entre prantos e galgar a eternidade ajudado pela mão negra e fraterna do grande valsista...

[...]

(Moraes, 2017, p. 48)

O desejo de um fim poético e sentimental de vida, embalado pela música de Pixinguinha, já traz consigo a inevitabilidade da morte. Ao associar esse desejo à imagem de sua filha, parece haver uma conjugação do ciclo da vida desde o aprendizado infantil até a morte adulta, mas

também se faz presente a permanência do afeto e da memória. A memória do futuro trazida no texto, no entanto, é igualmente carregada de melancolia e saudade por algo que ainda não aconteceu, refletindo o desejo de controle sobre o tempo, que escapa incessantemente.

O vazio filosófico permeia a crônica manifestando-se principalmente na percepção da fugacidade da vida e na angústia existencial. Ao revisitar a juventude, como quando diz: “desejarei ser de novo jovem e tremer, como outrora, à ideia de encontrar a mulher casada, de pés de açucena”, Vinicius traz o desejo de recuperar a força e o vigor, revelando uma insatisfação com o presente e uma angústia com o avanço da idade.

Vinicius, em “Dia de sábado”, parece estar em busca de algo que já foi perdido, desejando “ser de novo moreno de sol e de amores, eu e meu amigo Rubem Braga, pelas calçadas luminosas da praia atlântica”. A imagem de um passado glorioso e despreocupado, vivido com amigos, mulheres e sob o sol do Rio de Janeiro, é um contraste gritante com o presente melancólico, no qual o narrador se encontra preso em suas lembranças. O vazio se intensifica ainda mais na menção ao espelho: “desejarei escrever novamente o poema sobre o dia de hoje [...] e como dantes, levantar-me com medo da coisa escrita e ir olhar-me ao espelho para ver se eu era eu mesmo”. A inquietação diante do espelho, o medo de não reconhecer a própria imagem, é uma expressão profunda de alienação e perda de identidade. Essa cena remete à angústia existencial, em que o sujeito se confronta com a dúvida sobre sua própria existência e seu lugar no mundo. Sartre argumenta que a existência humana é caracterizada por essa ausência de essência fixa, pela necessidade de continuamente se reinventar (Sartre, 2007, p. 115). Assim, na crônica, o espelho torna-se um símbolo do vazio e da fragmentação do eu, uma metáfora para a busca infrutífera de solidez em um mundo fluido:

[...]

Porque hoje é Sábado, desejarei estar de novo num botequim do Leblon, com meu amigo Rubem Braga, ambos negros de sol e com os cabelos, ai, sem brancos; desejarei ser de novo moreno de sol e de amores, eu e meu amigo Rubem Braga, pelas calçadas luminosas da praia atlântica, a pele salgada de mar e de saliva de mulher, ai...

Porque hoje é Sábado, desejarei receber uma carta súbita, contendo sobre uma folha de papel de linho azul a marca em batom de uns grossos lábios femininos, e ver carimbado no timbre o nome Florença...

[...]

Porque hoje é Sábado, desejarei escrever novamente o poema sobre o dia de hoje, sentindo a antiga perplexidade diante da palavra escrita em poesia e como dantes, levantar-me com medo da coisa escrita e ir olhar-me ao espelho para ver se eu era eu mesmo...

[...]

(Moraes, 2017, p. 48-49)

Escrita no Brasil dos anos 1950, “Dia de sábado” também reflete o contexto histórico em que Vinicius de Moraes viveu. No período pós-Segunda Guerra, o Brasil, em particular, experimentava um momento de transição, entre um país ainda agrário e a modernização urbana. Vinicius, como figura central da boemia carioca, foi testemunha e participante dessa transição, e o cenário da crônica – as praias do Rio de Janeiro, o Leblon, as conversas com Rubem Braga – remete a um tempo em que o país e o próprio autor se encontravam em uma fase de efervescência cultural e social. A nostalgia que permeia a crônica é, portanto, não apenas pessoal, mas também coletiva. Ao mencionar o desejo de “receber uma carta súbita [...] e ver carimbado no timbre o nome Florença”, Vinicius remete a um passado de correspondências e de uma vida cosmopolita, em um tempo anterior à massificação da comunicação e à banalização das interações humanas.

Essa nostalgia por um tempo perdido aguça uma espécie de tensão entre o modernismo, que celebrou as conquistas tecnológicas e sociais, e o vazio deixado por essas mesmas conquistas. Como observa Walter Benjamin, “a modernidade, com suas promessas de progresso, ao mesmo tempo alienou o sujeito e destruiu o sentido de continuidade histórica” (Benjamin, 2010, p. 91). A crônica também pode ser lida como uma crítica sutil à modernidade e ao modo como ela fragmenta as relações humanas e as memórias pessoais. O sábado, que deveria ser um dia de repouso e alegria, torna-se um espaço de inquietação e desejo por tempos passados, uma metáfora para o vazio que o progresso deixou em seu rastro.

[...]

Porque hoje é Sábado, desejarei ser fiel, ser para sempre fiel; ser com o corpo, com o espírito, com o coração fiel à amiga, àquela que me traz no seu regaço desde as origens do tempo e que, com mãos de pluma, limpa de preocupações e angústia a minha fronte imensa e tormentosa...

(Moraes, 2017, p. 49)

A crônica termina com um desejo de fidelidade: “Porque hoje é Sábado, desejarei ser fiel, ser para sempre fiel; ser com o corpo, com o espírito, com o coração fiel à amiga”. A fidelidade aqui pode ser vista não apenas como um compromisso com outra pessoa, mas também como uma tentativa de encontrar um sentido estável em meio ao caos da existência. Ao buscar a fidelidade também se busca autenticidade, uma verdade interior que resista ao tempo e ao vazio. Essa busca por fidelidade como uma forma de dar sentido à vida ecoa a filosofia de Paul Ricoeur, para quem “a fidelidade ao outro é, em última análise, uma forma de fidelidade a si mesmo, uma busca por coerência em um mundo fragmentado” (2000, p. 90). Podemos ver esse desejo de fidelidade, de certa forma, como uma tentativa de combater o vazio

existencial, de encontrar uma âncora que nos prenda ao mundo e às pessoas. No entanto, o próprio tom da crônica sugere que essa busca é, muitas vezes, infrutífera e que o vazio persiste, mesmo diante das tentativas de preenchê-lo.

Continuando nesse tom de uma despedida lenta e nostálgica, encontramos a crônica “Amigos meus”, em que Vinicius lida com as relações de amizade e a consciência da inevitabilidade da morte, abordando o tema com uma mistura de melancolia, humor e um convite à celebração da vida. O texto parece confrontar o vazio deixado pela perda de amigos e o tempo que passa, mas também reitera o valor das amizades como uma forma de resistência e de sentido para a vida. A escrita tem um tom leve e informal, que parece esconder a profundidade filosófica que se desdobra a partir da visão do poeta sobre o tempo, o amor e, principalmente, a amizade.

Ah, meus amigos, não vos deixeis morrer assim... O ano que passou levou tantos de vós e agora os que restam se puseram mais tristes; deixam-se, por vezes, pensativos, os olhos perdidos em ontem, lembrando os ingratos, os ecos de sua passagem; lembrando que irão morrer também e cometer a mesma ingratidão.

Ide ver vossos clínicos, vossos analistas, vossos macumbeiros, e tomai sol, tomai vento, tomai tento, amigos meus! - porque a Velha andou solta este último Bissexta e daqui a quatro anos sobrevirá mais um no Tempo e alguns dentre vós - eu próprio, quem sabe? - de tanto pensar na Última Viagem já estarão preparando os biscoitos para ela.

[...]

(Moraes, 2017, p. 80)

Logo nas primeiras linhas há a lamentação da perda de amigos e a reflexão sobre o luto que acompanha essa ausência. O vazio aqui evocado é a ausência das pessoas que fizeram parte da vida de Vinicius e que, ao partir, deixaram um eco de memórias e saudades. A morte, concluída, é uma presença constante, mas, paradoxalmente, é também o que leva o texto a enfatizar a importância da vida. Apesar de trazer uma sensação de vazio emocional, a morte de amigos também incita uma necessidade de viver com intensidade e buscar sentido na existência e mais uma vez recorremos a Sartre (2004, p. 150), quando fala sobre nossa incapacidade de superar completamente o nada da ausência que pesa sobre nós.

Em “Amigos meus”, a ausência dos amigos mortos é sentida como um vazio insuperável que, no entanto, provoca uma reflexão sobre a importância da amizade e da celebração da vida enquanto ela ainda é possível. Vinicius não ignora a morte, ele a reconhece e ao mesmo tempo propõe um olhar retrospectivo para a vida, uma insistência em viver bem e em aproveitar o tempo que resta. A amizade emerge como resposta à sensação de perda e de finitude, sendo

trazida não apenas como um laço social, mas uma espécie de refúgio emocional que dá sentido à vida. Vinicius exorta seus amigos a viverem plenamente, a cuidarem da saúde e a cultivarem o amor, mas também a desfrutarem dos prazeres da vida:

[...]

Pelo bem que me quereis, amigos meus, não vos deixeis morrer. Comprai vossas varas, vossos anzóis, vossos molinetes, e andai à Barra em vossos fuscas a pescar, a pescar, amigos meus! - que se for para engodar a isca da morte, eu vos perdoarei de estardes matando peixinhos que não vos fizeram mal algum. [...]

(Moraes, 2017, p. 80)

Nesse ponto, a amizade é celebrada como um espaço de comunhão e partilha, em que os amigos podem encontrar consolo e alegria, mesmo diante da perspectiva da morte. Vinicius encorajou os amigos a aproveitarem a vida e a encontrarem no cotidiano momentos de leveza e prazer, como na pesca e nos passeios pela natureza. O filósofo renascentista Michel de Montaigne (1533-1592), em seus *Ensaio*s, discute a amizade em termos semelhantes. Para Montaigne, a amizade é uma das relações humanas mais elevadas, pois ela transcende os laços familiares e românticos e se baseia em um entendimento mútuo e voluntário. Ele escreve: “A amizade é uma alma em dois corpos, um coração que bate em duas vidas. Ela é um refúgio para nossas dores e uma fonte de alegria evidente, mesmo diante das dificuldades da vida” (Montaigne, 2006, p. 243). Assim, para Montaigne e Vinicius, a amizade funciona como uma forma de resistência ao vazio existencial. Através do laço entre amigos, é possível preencher, ao menos temporariamente, o espaço deixado pela ausência e pela morte.

Em um tom bem-humorado, o texto traz conselhos práticos aos amigos sobre como cuidar da saúde e desfrutar dos prazeres da vida, como se alimentar bem, fazer check-ups médicos e, acima de tudo, amar intensamente:

[...]

E amai, amigos meus! Amai em tempo integral, nunca sacrificando ao exercício de outros deveres, este, sagrado, do amor. Amai e bebei uísque. Não digo que bebais em quantidades federais, mas quatro, cinco uísques por dia nunca fizeram mal a ninguém. Amai, porque nada melhor para a saúde que um amor correspondido.

Mas sobretudo não morrais, amigos meus!

(Moraes, 2017, p. 81)

As indicações vinicianas, aqui, são para a promoção de uma forma de vida que valoriza tanto o corpo quanto o espírito. O ato de amar, de viver plenamente, pode ser visto como uma

resposta direta à mortalidade. A amizade, o amor e os pequenos prazeres do cotidiano são as formas mais eficazes de resistir à inevitabilidade da morte e ao vazio existencial que ela traz. Vinicius exorta seus amigos a amar e viver intensamente; para ele, a vida deve ser celebrada, e a amizade é um dos principais meios de experimentar essa plenitude.

Como temos visto, Vinicius não se faz de rogado em falar sobre a morte, inclusive a sua própria. De acordo com o biógrafo João Carlos Pecci, certo dia o poeta disse ao parceiro de canções e amigo do coração Toquinho, que havia achado uma forma suave para morrer:

Achei a forma suave de me matar, um jeito ótimo: vou gravar num cassete todas as músicas que lembram minhas mulheres, minhas paixões. E encher um panelão de doces. Enquanto a fita roda, vou ouvindo as músicas e comendo os doces, todos, até me empanturrar, até estourar minha diabetes, e entrar em coma, que é algo leve, a pessoa vai desmaiando, vai sumindo aos poucos. Vai ser assim, ouvindo as músicas e chorando minhas mulheres, e comendo doces, até me sufocar, suavemente... (Pecci, 1994, p. 25)

Vinicius parecia lidar com o tema de sua morte sempre com irreverência. Assim como está registrado no poema “A hora íntima”:

Quem pagará o enterro e as flores  
 Se eu me morrer de amores?  
 Quem, dentre amigos, tão amigo  
 Para estar no caixão comigo?  
 Quem, em meio ao funeral  
 Dirá de mim: - Nunca fez mal...  
 Quem, bêbedo, chorará em voz alta  
 De não me ter trazido nada?  
 Quem virá despentalar pétalas  
 No meu túmulo de poeta?  
 Quem jogará timidamente  
 Na terra um grão de semente?  
 Quem elevará o olhar covarde  
 Até a estrela da tarde?  
 Quem me dirá palavras mágicas  
 Capazes de empalidecer o mármore?  
 Quem, oculta em véus escuros  
 Se crucificará nos muros?  
 Quem, macerada de desgosto  
 Sorrirá: - Rei morto, rei posto...  
 Quantas, debruçadas sobre o bártro  
 Sentirão as dores do parto?  
 Qual a que, branca de receio  
 Tocar o botão do seio?  
 Quem, louca, se jogará de braços  
 A soluçar tantos soluços  
 Que há de despertar receios?  
 Quantos, os maxilares contraídos

O sangue a pulsar nas cicatrizes  
 Dirão: - Foi um doido amigo...  
 Quem, criança, olhando a terra  
 Ao ver movimentar-se um verme  
 Observará um ar de critério?  
 Quem, em circunstância oficial  
 Há de propor meu pedestal?  
 Quais os que, vindos da montanha  
 Terão circunspecção tamanha  
 Que eu hei de rir branco de cal?  
 Qual a que, o rosto sulcado de vento  
 Lançará um punhado de sal  
 Na minha cova de cimento?  
 Quem cantará canções de amigo  
 No dia do meu funeral?  
 Qual a que não estará presente  
 Por motivo circunstancial?  
 Quem cravará no seio duro  
 Uma lâmina enferrujada?  
 Quem, em seu verbo inconsútil  
 Há de orar: - Deus o tenha em sua guarda.  
 Qual o amigo que a sós consigo  
 Pensará: - Não há de ser nada...  
 Quem será a estranha figura  
 A um tronco de árvore encostada  
 Com um olhar frio e um ar de dúvida?  
 Quem se abraçará comigo  
 Que terá de ser arrancada?  
  
 Quem vai pagar o enterro e as flores  
 Se eu me morrer de amores?  
 (Moraes, 2017, p.317-318)

O tom confessional da escrita chega a fundir o imaginário popular relacionado à vida do poeta e sua obra, fazendo de criador e criatura uma só voz. Ao questionar, de forma irônica e reflexiva, o que restará de si após a morte, especialmente no contexto do amor e da amizade, o eu lírico confronta a ideia de desaparecimento, trazendo sempre a dúvida de quem se lembrará dele, quem sentirá sua falta e quem estará presente em seu funeral. Todos esses questionamentos são permeados por uma melancolia que revela tanto o vazio deixado pela morte quanto a incerteza das despedidas.

Desde o primeiro verso, a morte é evocada como uma experiência profundamente marcada pelo vazio. A pergunta inicial já carrega uma ironia amarga que antecipa o tom do poema: “Quem pagará o enterro e as flores/ Se eu me morrer de amores?” A ideia de “morrer de amores” extravasa a intensidade de uma paixão que se consome ao ponto de provocar a morte, mas, mais do que isso, revela uma sensação de vazio sobre o que restará após essa morte.

Não há grandes heranças ou legados referenciados, o foco é a ausência de gestos simbólicos e o silêncio daqueles que permaneceram.

O vazio existencial aqui é entendido como a ausência de um sentido permanente, o que contrasta com os textos anteriores, nos quais esse sentido parecia derivar de vínculos afetivos com amigos, amores e com a própria experiência da vida. Em “A hora íntima”, a morte não se apresenta como um acontecimento solene ou coletivo, mas como uma despedida silenciosa, cercada de rituais banais, talvez indiferentes. O eu lírico não evoca luto nem comoção: apenas o risco de esquecimento. Esse sentimento de esvaziamento diante da finitude encontra eco na filosofia schopenhaueriana, que afirma: “A morte é o verdadeiro gênio inspirador ou o musageta da filosofia, e por isso Sócrates a definiu como ocupação própria do filósofo” (2015, p. 165).

Para Schopenhauer, a morte não é apenas um evento terminal, mas a revelação definitiva do caráter ilusório das pretensões humanas. O poeta, ao se perguntar quem se lembrará dele, não expressa apenas vaidade, mas expõe a natureza trágica da existência: o homem busca significados duradouros, mesmo sabendo que todos os seus vínculos e conquistas serão dissolvidos com o tempo. O “nada” que aqui o ameaça não é uma aniquilação física, mas o esquecimento – a morte como recusa do mundo de reconhecer a permanência de qualquer essência pessoal.

Sendo assim, Schopenhauer interpreta a finitude como prova da futilidade do esforço humano pela continuidade. O eu lírico de Vinicius parece atravessar exatamente essa consciência: a de que nenhuma vontade, por mais intensa, pode resistir ao fluxo impessoal da vida e da morte. A poesia se torna, então, o único espaço onde essa dor é nomeada – não como consolo, mas como lucidez.

Ao longo do poema, o eu lírico especula sobre quem estará presente em seu funeral e como será lembrado. Há um sentimento de despedida incompleta, como se a morte não encerrasse a relação com o mundo de forma definitiva, mas deixasse pendências, dúvidas e incertezas. Isso é visível em perguntas como: “Quem, em meio ao funeral / Dirá de mim: – Nunca fez mal...”. Parece ser uma despedida repleta de inseguranças: quem irá prantear verdadeiramente sua ausência? Quem se arrependerá de não ter feito mais? Quem expressará alguma afeição genuína ou apenas cumprirá os protocolos sociais? Essa incerteza sobre a esperança das despedidas surge como forma de aprofundar o vazio emocional que permeia o poema.

Roland Barthes, em *Fragments de um discurso amoroso*, afirma: “Toda despedida é um gesto fracassado, pois ela não encerra realmente o que se quer encerrar: o amor, a lembrança, a presença” (2003, p. 74). Essa formulação não trata apenas da incapacidade de se expressar

totalmente no momento da partida, mas da natureza mesma do afeto: ele escapa à clausura de uma conclusão. A despedida, por mais ritualística ou solene que seja, jamais dá conta da densidade do que se viveu. Ela é sempre parcial, truncada, e, nesse gesto imperfeito, deixa um eco que persiste.

Vinicius de Moraes retoma essa incompletude em “A hora íntima”, em que o eu lírico imagina a própria morte como um evento sobre o qual não terá agência nem testemunho. A ausência de controle sobre a lembrança que deixará é o que dá ao poema seu tom mais melancólico. Ele escreve não para afirmar uma presença, mas para anunciar o apagamento — e, mais que isso, para encarar o risco de ser mal lembrado, ou sequer lembrado. O vazio, nesse contexto, não é apenas a morte em si, mas a indeterminação do significado deixado por ela: quem sentirá falta? Que palavras serão ditas? Haverá silêncio?

Barthes ajuda a iluminar esse ponto: a falha da despedida é também um reflexo da falha da linguagem em dar conta do afeto. O amor, ao escapar à forma, não se despede; persiste naquilo que não foi dito. O texto de Vinicius, portanto, encarna essa tensão: ele escreve o momento da partida sem nunca conseguir encerrá-lo, porque a própria despedida se revela uma experiência de continuidade, de presença na ausência.

Nesse sentido, o poema não é apenas sobre a morte, mas sobre a fragilidade do sentido diante da despedida. Como sugere Barthes, o ato de partir nunca conclui: o amor continua assombrando o tempo, a memória e a linguagem. E, como Vinicius mostra, talvez seja aí que resida sua verdade mais íntima – não no fim, mas na sua impossibilidade.

A melancolia que permeia o texto é indiscutível, mas o uso da ironia para lidar com o tema da morte sugere certo desapego, uma tentativa de desdramatizar a despedida, como nos versos: “Quem virá despetalar pétalas / No meu túmulo de poeta?”. Ao se referir a si mesmo como “poeta”, o eu lírico parece assumir o papel de um observador distanciado, quase rindo da própria condição de mortal. Há também a impressão de uma crítica sutil aos rituais convencionais de despedida, que podem parecer vazios ou desprovidos de verdadeira emoção. A repetição de perguntas sobre quem estará presente no funeral e quem executará certos gestos reforça a ideia de que o eu lírico antecipa uma despedida superficial, marcada por formalidades e falta de profundidade emocional.

O desapego, aqui, do eu lírico diante da própria morte pode ser interpretado como uma resposta ao vazio da existência. A morte não é romantizada, mas tratada com uma dose de ironia, como se o eu lírico já estivesse ciente da inevitabilidade desse destino e, ao mesmo tempo, buscasse uma forma de torná-lo menos doloroso.

O poema também sugere que o amor, apesar de sua intensidade, não é capaz de transcender a morte. Nos versos: “Quem vai pagar o enterro e as flores / Se eu me morrer de amores?”, Vinicius associa o amor à morte, como se o ato de amar fosse, em si, uma forma de despedida, uma preparação para o fim. O amor, que tantas vezes é celebrado como um sentimento eterno, é aqui apresentado como algo finito, que culmina na morte, deixando um vazio. O uso do verbo “morrer” reforça a ideia de que o amor também é perecível e não pode evitar o fim da existência. Com ironia e desapego, Vinicius aborda o vazio existencial da morte, associando-o ao amor e à falta de controle sobre como as pessoas se lembram de nós. O poema, assim, oferece uma reflexão profunda sobre o fim da vida e a efemeridade das relações humanas, revelando o vazio que permeia tanto a existência quanto a despedida final.

Ao que sabemos, na verdadeira hora íntima de Vinicius, não foram os doces que acolheram seus amores nem as indagações sobre quem exerceria quais papéis em sua despedida. De acordo com Pecci:

Talvez pressionado por uma certa saturação da vida – a isquemia, o lento mover-se, a fala difícil – não que a tenha provocado, mas ao sentir que desta vez a morte não desistiria, colocar-se na banheira, água morna, relaxante... aí seria mais fácil esperá-la, a velha amante, como se fosse sua “mais nova namorada”. (1995, p. 25)

Assim, o homem Vinicius de Moraes se despediu daquilo que o motivava a ser o poeta que conhecemos até hoje: a vida.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As últimas palavras de João Carlos Pecci, na obra biográfica *Vinicius sem ponto final*, são:

Dez livros se escrevam, e serão lidas dez versões diferentes. Pois ele [Vinicius de Moraes] mostrou-se para o mundo como um prisma a girar destemido, revelando a cada volta um brilho inusitado. Tentei acompanhar esse prisma, certamente muitos de seus brilhos me fugiram, pois ele roda com destreza. Não espera ninguém, esse incrível Vinicius sem ponto final. (1994, p.459)

E o mote desta pesquisa foi justamente a pluralidade vinicianiana que nos traz desde o patriotismo até o romantismo das relações amorosas como forma de crítica às construções sociais.

Trouxemos uma visão da figura de Vinicius de Moraes não apenas como “poeta da paixão”, chamado assim por José Castello, mas como um criador cuja obra é transpassada a partir do lirismo, não o lirismo romântico, mas o social, crítico, atento aos mais singelos pontos da vida cotidiana que escondem a truculência de uma sociedade capitalista, machista e autoritária. Esse lirismo social, em sentido ampliado e crítico, é atravessado por toda obra do poeta por uma sensação de vazio até então inexplicável, por abranger tantos outros sentimentos e sensações. Então, passamos a buscar temas que pudessem nos fazer compreender esse vazio; entre eles surgiram o silêncio, a melancolia e a ausência, além de alguns desdobramentos de cada um deles, trazendo-nos o vazio como uma constante na obra.

No primeiro capítulo abordamos, no contexto do lirismo social de Vinicius de Moraes, os conceitos de silêncio e vazio, que não se apresentam como meras ausências de som ou de conteúdo, mas como categorias críticas e estéticas profundamente articuladas. Ambos operam como zonas de resistência, ruptura e reflexão, funcionando como dispositivos que tensionam a linguagem poética e revelam dimensões não visíveis da realidade histórica e subjetiva.

O vazio, tal como delineado no capítulo, é tratado sob múltiplas camadas: ele pode ser existencial, como no enfrentamento da finitude e do sofrimento; pode ser político, como a exclusão simbólica e material de sujeitos historicamente silenciados; ou estético, como o intervalo entre signos, imagens ou versos. Esse vazio não é inércia, mas espaço de potência, como reconhecem autores como Maurice Blanchot e Adorno. Em Vinicius, esse vazio se manifesta no poema como suspensão, como lacuna e como apelo – tanto à memória quanto à reconstrução do sentido.

O silêncio, por sua vez, é compreendido como uma extensão do vazio, mas que opera de modo ainda mais sutil. Como aponta Eni Orlandi (referida no capítulo), o silêncio não é o oposto da linguagem, mas sua condição. No lirismo vinicianiano, o silêncio é muitas vezes o que

resta após o excesso da fala ou da dor: é o que pulsa nas entrelinhas, nos versos inacabados, nos olhares não ditos. Há uma presença marcada do silêncio nos poemas que tratam da morte, da infância, do feminino e da pobreza – figuras e temas que, em geral, sofrem apagamentos simbólicos na cultura oficial.

A convergência entre vazio e silêncio, portanto, ocorre a partir de sua capacidade de interromper a linearidade do discurso, de introduzir hesitação, deslocamento e inquietude. São figuras do indizível, do que escapa ao regime da lógica ou da representação direta. Mais do que carência, eles representam uma crítica à plenitude artificial da linguagem dominante e aos discursos que pretendem totalizar o sentido do mundo.

No interior da obra de Vinicius, esse gesto é constante: há uma recusa à resolução, ao fechamento, ao conforto lírico tradicional. O poeta não nega o amor, a beleza ou o afeto, mas os inscreve dentro de um campo atravessado por perdas, ruídos e abismos – e é justamente aí que sua poesia se torna social. O silêncio dos personagens femininos, das crianças, dos mortos e dos trabalhadores não é ausência de voz, mas ausência imposta: o vazio de uma escuta que lhes foi negada.

Assim, ao tratarmos de silêncio e vazio no lirismo viniciano, estamos tratando de formas do indizível que pedem leitura. O silêncio torna-se palavra não proferida; o vazio, sentido ainda em elaboração. Ambos articulam uma estética de resistência, onde o que não é dito carrega, muitas vezes, a força mais expressiva do poema.

Nessa perspectiva de aproximação de temas para construirmos nossa constante do vazio em Vinicius, deparamo-nos com uma aprofunda e complexa articulação entre o vazio e a melancolia. Então, no segundo capítulo, exploramos seu lirismo sob a ótica de diversas tradições filosóficas, psicanalíticas e sociopolíticas. Inicialmente, propusemos uma abordagem multidisciplinar para compreender o "vazio viniciano", ao percebermos que este não pode ser reduzido ao silêncio ou à ausência literal, mas deve ser entendido como sensação emocional, construção simbólica e condição estética.

Foi necessário traçar uma breve genealogia da melancolia, partindo de sua origem médica na Grécia Antiga até sua reconfiguração moderna por Freud como manifestação psíquica ligada à perda indefinida. Destacamos, então, como esse conceito atravessa a literatura brasileira, do Barroco ao Simbolismo, e chega à modernidade como dispositivo crítico e estético. A partir de Walter Benjamin, a melancolia é também entendida como um modo de percepção aguda da transitoriedade e da fragmentação do mundo, que alimenta a criação intelectual e artística.

Discutimos no capítulo como a melancolia não se configura apenas como uma dor difusa ou uma nostalgia impotente, mas como uma forma de consciência histórica que percebe na ruína e na perda os traços de uma verdade invisibilizada. Ela é, no caso de Vinicius, a resposta poética à experiência da fragmentação: da pátria perdida no exílio, do pertencimento que não se realiza, do amor que não encontra abrigo duradouro, da cidade que afasta o homem de si. Sua poesia não busca preencher o vazio, mas habitá-lo com uma linguagem que é, simultaneamente, lamento e afirmação, ausência e memória, denúncia e consolo. Também observamos um discurso biopolítico moderno, quando temos referências a questões sociais da pátria, como analisado por Foucault, Agamben e Bauman.

A denúncia da desigualdade estrutural do Brasil aparece com força, revelando o lirismo como instrumento de resistência, ao voltar-se àqueles que suportam o trabalho braçal. Há críticas contundentes que vão da exploração dos trabalhadores ao silenciamento histórico promovido pelas elites. Discutimos, assim, como Vinicius usa a linguagem poética para politizar a melancolia, transformando-a em revolta. Nesse ponto, chamamos à discussão autores como Sartre, Anderson e Roberto Schwarz para pensar a intersecção entre forma lírica e crítica social. A melancolia deixa de ser um sentimento paralisante para se tornar vetor de consciência e engajamento, aproximando-se de uma ética do inconformismo que estrutura grande parte da lírica social do poeta.

Nesse cenário, a noção de vazio aparece como companheira estética e ética. O vazio não é somente o que falta: é aquilo que permanece como silêncio denso, como intervalo entre o vivido e o compreendido, como ausência que ainda pulsa. O vazio viniciano não é a negação da vida, mas sua forma desnuda, sua percepção mais honesta. Ele se manifesta tanto na pátria que não acolhe quanto no corpo cansado do poeta, na máscara mortuária que conserva a luta de Graciliano Ramos, quanto nos versos infantis das lavadeiras que lavam o mundo sem jamais aparecer nele.

Os enlaces entre melancolia e vazio, portanto, não são apenas conceituais: eles estruturam a forma como o sujeito lírico experimenta e expressa o mundo. Ambos emergem de uma perda – concreta ou simbólica –, mas recusam o esquecimento. Enquanto a melancolia dá rosto e voz à dor, o vazio dá contorno àquilo que se ausenta. Em Vinicius, esses elementos não se anulam nem se resolvem: eles convivem como forças poéticas que exigem escuta e sensibilidade.

Dessa forma, o capítulo revela que o lirismo viniciano não é escapista nem alienado, mas radicalmente engajado na tarefa de dar forma à perda. É nesse lugar de oscilação entre o íntimo e o coletivo que a poesia se torna crítica e a melancolia se transforma em gesto ético. Ao

dar forma à ausência e ao sofrimento, Vinicius inscreve no campo estético aquilo que o campo político muitas vezes silencia: a vida sensível dos sujeitos descartáveis.

Assim, o vazio e a melancolia, longe de serem sinais de fragilidade, revelam-se no capítulo como estratégias poéticas e críticas que permitem à obra viniciano resistir ao esquecimento, preservar a memória dos afetos e inscrever a dignidade do comum. Ao fazer do silêncio uma forma de linguagem, e da ausência um modo de presença, o autor constrói uma poética onde o vazio é o espaço aberto para a escuta do outro – e onde a melancolia é a fidelidade àquilo que, mesmo perdido, ainda nos convoca à lembrança e à luta.

Por fim, no terceiro e último capítulo, temos uma abordagem sofisticada da noção de vazio, destacando sua presença estruturante na obra de Vinicius de Moraes. O vazio, nesse contexto, não é ausência inerte ou apagamento estético: é condição da arte. O capítulo revela como o poeta mobiliza a questão em múltiplos registros – filosófico, existencial, político e poético – transformando-a em recurso de linguagem e crítica.

Na perspectiva desenvolvida, a arte é o espaço em que o vazio se expressa sem ser preenchido, ecoando Maurice Blanchot. A arte, portanto, não tem por função a resolução do vazio, mas sua inscrição formal – fazer do silêncio, da perda e da ausência elementos de expressão. Essa concepção de Blanchot encontra eco nas canções e poemas de Vinicius em que o lamento, a ausência ou a solidão não se encerram em si, mas se abrem à reflexão estética e ao engajamento crítico.

Ao lado de Blanchot, o capítulo convoca Roland Barthes, que concebe o texto literário como um campo de prazeres e lacunas. O vazio, para Barthes, é a fresta por onde o leitor entra, o espaço que exige dele participação ativa. Assim, no jogo entre “o que se diz” e “o que se silencia”, a arte se mostra como campo aberto, como intervalo significativo. Essa dimensão se mostra intensamente presente em crônicas como “Morrer num bar” e em poemas como “Vazio”, em que o não dito, o que se evade, é tão expressivo quanto o que está escrito.

A partir desses referenciais, o capítulo aborda o vazio operado por Vinicius como técnica e como crítica. Técnica, porque se manifesta na fragmentação do verso, nas pausas, nos silêncios, nas repetições de palavras simples, na construção de atmosferas rarefeitas. Crítica, porque aponta para as falências da linguagem, da memória, da justiça e da ética, especialmente nos textos de denúncia política, como “Blues para Emmett Louis Till”, onde o vazio da empatia social é tematizado como falha histórica e como grito estético.

Esse duplo movimento do vazio – como forma e como crítica – encontra respaldo na teoria de Terry Eagleton, também citado no capítulo, quando sustenta que a arte moderna frequentemente incorpora a fragmentação e a incompletude como reflexo das contradições e

rupturas da vida contemporânea. O vazio, portanto, não é falha, mas testemunho de um mundo cindido, onde o lirismo é chamado a expressar a crise sem resolvê-la.

O vazio, nessa perspectiva, não representa uma negação da arte, mas sua condição radical. Nas palavras de Arthur Schopenhauer, que também ressoa nas reflexões feitas, a arte é a única via pela qual o ser humano pode suspender temporariamente a dor de viver, especialmente quando o filósofo afirma que “A vida oscila como um pêndulo entre a dor e o tédio” (2001, p. 74), sendo o tédio o sentimento direto do vazio. Para Schopenhauer, é justamente a arte que nos permite escapar momentaneamente dessa oscilação, oferecendo um olhar desinteressado, contemplativo, sobre a realidade.

A arte, para Vinicius, cumpre essa função: ela não nega o vazio, mas o torna suportável, pensável, sensível. Ao dar forma à ausência, à morte, ao silêncio e à injustiça, o poeta expande o poder da linguagem – e do afeto – como formas de resistência. A máscara de Graciliano Ramos, o bar de Antônio Maria, a lembrança de Bandeira, o rosto de Emmett Till: em cada figura evocada, a arte se torna uma ponte entre o vazio e o sentido, entre a morte e a memória, entre o silêncio e a luta.

Podemos, então, afirmar que na lírica de Vinicius de Moraes, como apresentado no capítulo, arte e vazio não se excluem: se exigem. A arte se afirma no reconhecimento do que falta, do que foi perdido, do que não se pode nomear – e justamente por isso, transforma o vazio em experiência estética compartilhável, em gesto de humanidade.

Sendo assim, tentamos compreender as múltiplas camadas de sentido que atravessam a obra de Vinicius de Moraes e trouxeram até nós o que chamamos de estética do vazio; para expor essa estética, fizemos uso de ângulos como o silêncio, a melancolia e a crítica social. Ao longo dos capítulos, ficou evidente que esses elementos não operam de forma isolada, mas se entrelaçam organicamente como forças estruturantes de uma poética profundamente sensível, politicamente densa e esteticamente inovadora.

Ao pensarmos o vazio, partimos da concepção de que ele não é mera ausência ou lacuna negativa, mas sim uma categoria estética e filosófica ativa. Em diálogo com Schopenhauer, compreendemos o vazio como experiência essencial da existência, ligado à dor, ao desejo e à transitoriedade da vida. Com Blanchot, vimos que o vazio é matéria da linguagem poética: ele é o espaço em que a ausência fala, onde o indizível encontra sua forma. Barthes, por sua vez, nos permitiu ler o vazio como articulação entre o que é dito e o que é silenciado, como campo de recepção ativa do leitor. E, finalmente, com Bauman, entendemos como esse vazio se infiltra nas estruturas sociais líquidas da modernidade, esvaziando vínculos, afetos e certezas.

Essas múltiplas abordagens encontraram eco direto na obra de Vinicius. Em seus poemas, crônicas e canções, o vazio aparece como silêncio denso, como pausa carregada, como perda irreparável e como espaço de contemplação. Em textos como “Vazio”, “Balada das Lavadeiras”, “Menino morto pelas ladeiras de Ouro Preto” ou “A hora íntima”, observamos como a solidão e o luto se misturam à crítica social e à compaixão – gerando uma poesia que é, ao mesmo tempo, íntima e coletiva, sofrida e combativa.

O silêncio, como forma poética, foi outro elemento recorrente. Na obra viniciano, o silêncio não é apagamento, mas linguagem: é o que permite ao poema respirar, ao verso pulsar, à emoção emergir. O silêncio é também resistência – aquilo que a fala não consegue dizer, mas que o lirismo marca com força. Assim como nos ensinou Terry Eagleton, o que se cala no texto é tão importante quanto o que se diz, e a arte moderna, consciente de suas lacunas, faz do inacabado uma forma de interrogação crítica.

A melancolia, por sua vez, emerge como figura persistente e complexa. Não se trata de uma tristeza passiva, mas de uma forma de consciência dilacerada entre o amor e a perda, entre a beleza e a morte. Como vimos, a melancolia em Vinicius tem raízes existenciais e políticas: ela é o sintoma de um mundo que falha em proteger os mais vulneráveis, mas também é o motor de uma escrita que se recusa a esquecer.

Por fim, discutimos como a arte atua como espaço privilegiado de condensação desses elementos. A arte, na leitura aqui proposta, não resolve o vazio – mas o reconhece, o habita e o transforma em experiência compartilhável. Vinicius de Moraes não escreve apenas sobre o que está presente, mas sobre o que falta, sobre o que foi perdido, sobre o que nunca se pôde dizer. E é justamente aí que reside sua força: na capacidade de dar forma ao indizível, de cantar o que resta quando tudo se foi.

Ainda há muitos pontos a serem abordados para desenvolver mais precisamente nossa concepção de estética do vazio na arte viniciano, portanto, aqui não temos um fechamento, mas uma abertura. As discussões iniciadas – sobre o lirismo social, o vazio moderno, o silêncio poético, a melancolia como linguagem e a arte como gesto político — apontam para vastas possibilidades de desdobramentos críticos. Ainda há muito a investigar sobre como o vazio atravessa outras obras e autores da literatura brasileira; sobre como o silêncio pode ser lido como resistência em tempos de excesso; sobre como a melancolia pode ser um modo de pensar o corpo, o tempo e a história. Se esta pesquisa cumpriu o papel de evidenciar a riqueza da obra de Vinicius de Moraes sob o prisma dessas categorias, resta agora o convite: seguir pensando, sentindo e escutando os vazios da poesia.

Como pesquisadora da obra de Vinicius de Moraes há mais de uma década, minha dissertação de mestrado deu como frutos, além desta tese, uma brincadeira entre amigos. Certa vez, embebida pela obra viniciano, arrisquei junto aos músicos Allan Bastos, José Luiz Pompe e o ator André Rangel montar um espetáculo teatral que falava sobre música e obra do poeta, espetáculo este que nomeei como *Eu, Você e Vinicius*. Fiz o texto, a produção e a direção, e essa brincadeira foi mais longe do que esperávamos, alcançando alguns (poucos) milhares de pessoas, através de apresentações nos teatros de Maceió e em *lives* durante o período de pandemia. Talvez, o último parágrafo escrito nessa “brincadeira” tenha sido um dos mais vinicianos que pude compor e, depois de mais uma imersão – desta vez de 4 anos neste curso – acredito que transcrever tal parágrafo seria um ponto não final (segundo Pecci, Vinicius não tem ponto final) de pesquisa interessante:

Existe uma certidão datada de 09 de julho de 1980 atestando que tombou pela última vez, quem sabe entregando-se à travessia embalada por Caronte, o corpo de Marcus Vinicius de Melo Moraes. Findou-se o homem. Mas o Poeta? O Poeta é “o fio invisível no espaço de todo adeus”, é IMORTAL, e o que o faz imortal é a lembrança de vida que se faz presente na morte. Quem, hoje, aqui, pode afirmar que não estamos Eu, Você e Vinicius?

(Cristina Patriota, 2018)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Para educar crianças feministas: um manifesto*. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ADORNO, Theodor. *Prismas - crítica cultural e sociedade*. Trad. Artur Morão. São Paulo: Ática, 1998.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida São Paulo: Editora 34, 2003.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* Trad. Celso Favaretto. São Paulo: N-1 Edições, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua*. Trad. Henrique Burigo. São Paulo: Boitempo, 2019.
- AGOSTINHO, Santo. *O livre-arbítrio*. Trad. Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 1995.
- AGUIAR, Ana Graziela. Mulheres têm conquistas, mas caminho ainda é longo para igualdade. Publicado em Publicado em 08/03/202, no portal *Agência Brasil*. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2021-02/mulheres-tem-conquistas-mas-caminho-ainda-e-longo-para-igualdade> Acesso em: jun. 2024.
- ALBIM, Ricardo Cravo. Poeta e diplomata, na música popular. In: SILVA, Alberto da Costa e (Org.). *O Itamaraty na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Rio Branco, 2001.
- ALMEIDA, Paulo César de Oliveira. *Elementos da música: teoria e prática*. São Paulo: Ricordi, 1999.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: Um Relato sobre a Banalidade do Mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARISTÓTELES. *Tratado da política*. Trad. M. de Campos. Lisboa: Europa-América, 1977.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 2008.

- AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos 20 anos*. Cidade: Martin Claret, 2012.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 4. ed. Trad. Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- BARROS, Atila. A criação humana como resposta à finitude. *Revista Tópicos*, v. 2, n. 13, 2024.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2003.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2ª ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe, 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. Trad. J. M. Gagnebin e M. L. Müller. In: LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In.: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Teses sobre o conceito de história*. Org. e Trad. Adalberto Müller e Márcio Seligmann. São Paulo: Editora Alameda, 2000.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BÍBLIA SAGRADA ONLINE. *Versículos sobre alimentos impuros e que Deus proíbe*. Disponível em: [https://www.bibliaon.com/comida\\_pura\\_e\\_impura/](https://www.bibliaon.com/comida_pura_e_impura/) Acesso em 30 jan. 2024.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORST, Silvana. A visão lírica-amorosa da figura feminina nos poemas de Vinícius de Moraes. *O professor PDE e os desafios da escola pública paranaense*. Paraná: Governo do Estado, 2010.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2000.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRAGA, Cleyton de Sousa. A “desidealização” do olhar do sujeito lírico em poemas, sonetos e baladas: a reformulação do sentimento amoroso na lírica moderna de Vinícius de Moraes. 2021. 158 f. *Dissertação* (Programa de Pós-Graduação em Letras/CCH) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2021.

BRASIL. Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/18069.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18069.htm) Acesso em 20 fev. 2025.

BRASIL. Lei nº. 11.829, de 25 de novembro de 2008. Altera os artigos 240 e 241 do Estatuto da Criança e do Adolescente. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2008/lei/111829.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111829.htm) Acesso em 20 fev. 2025.

BUBER, Martin. *Eu e Tu*. Tradução do alemão, introdução e notas por Newton Aquiles Von Zuben. São Paulo: Centauro, 2001.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Trad. Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Record, 2018.

- CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao resgate da literatura. In: *A crônica: O gênero, sua fixação e suas transformações*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: Das Origens ao Romantismo*. São Paulo: Difel, 1982.
- CARVALHAL, Tânia. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2006.
- CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994
- CASTRO, Ruy (Org.). *Querido poeta: correspondência de Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.
- CICERO, Antonio. *Forma e sentido contemporâneo: poesia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- COUTINHO. Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul-Americana, 1971.
- CRUZ E SOUZA. *Broquéis, Faróis e Últimos Sonetos*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- CULLER, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard University Press, 2015.
- CUNHA, Eneida Leal. Margens e valor cultural. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Orgs.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- DALLA BARBA, Pedro. *Teoria musical para leigos*. São Paulo: Ícone, 2002.
- DESCARTES, R. *Discurso do método*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Nova Cultural, 1987.
- DESCARTES, René. *Meditações metafísicas*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2024.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Grisalha: poeira e poder do tempo*. Trad. Paulo Neves. Lisboa: Editora KKYM + IHA, 2014.

DUPRAT, Régis. *Estudos de música popular brasileira: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2006.  
EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

EAGLETON, Terry. *Uma introdução à teoria da literatura*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ELIOT, T. S. *The Waste Land* Disponível em:  
<https://www.poetryfoundation.org/poems/47311/the-waste-land> Acesso em: 17 mai. 2024

EPICURO. *Cartas a Meneceu e outros textos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. Serafim Ferreira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Globo, 2008.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. São Paulo: Globo, 2005.

FERRAZ, Eucanaã. *Folha explica: Vinicius de Moraes*. São Paulo: Publifolha, 2008.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Por que Gilberto Gil defende Vinicius de Moraes como 'branco mais negro do Brasil*. Publicado em 14 mai. 2023. Disponível em:  
<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/05/gil-defende-vinicius-de-moraes-como-branco-mais-negro-do-brasil-durante-flup.shtml> Acesso em 11 jun. 2024.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Segurança, território, população*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Obras completas, vol. 12, p. 170-194.

- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Obras completas, vol. 18, p. 13-122.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.
- FROMM, Erich. *A arte de amar*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- FROMM, Erich. *O medo à liberdade*. Trad. Eduardo Brandão. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1983.
- FROTA, Lélia Coelho (Org.). *Coleção arquivinhos de escritores brasileiros: Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções Literárias, 2002. v. 1.
- GAVA, José Estevam. *Momento bossa nova*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2006.
- FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva; Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- GERMAN E. BERRIOS Melancolia e depressão durante o século XIX: uma história conceitual *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 590-608, setembro 2012.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1993.
- GLEISER, Marcelo. *A dança do universo: dos mitos de criação ao Big Bang*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.
- GRAÇA, Fernando. Vazio. In.: *Dicionário de termos literários*. Disponível em: Acesso em 01 abr. 2022.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- HAN, Byung-Chul. *A expulsão do outro: sociedade, percepção e comunicação hoje*. Trad. Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2022.
- HAN, Byung-Chul. *A sociedade do cansaço*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2019
- HAN, Byung-Chul. *Agonia de Eros*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Maria Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2015.

HOBBSAWM, E. *A era dos extremos: o breve século XX*. 8. ed. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HOMEM DE MELLO, Zuza. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (2 vols.)*. São Paulo: Editora 34, 1997.

HOMEM DE MELLO, Zuza. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

ISER, Wolfgang: *O fictício e o imaginário – perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994

JOBIM, José Luís. *Literatura comparada e literatura brasileira: circulações e representações*. Boa vista: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020.

JUNQUEIRA, Ivan. *O simbolismo e as suas conexões com a modernidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Valério Rohden; Udo Baldur Moosburger. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

KAY, Sarah. *Courtly Contradictions: The Emergence of the Literary Object in the Twelfth Century*. Cidade: Stanford University Press, 1995.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. Trad. Paulo Quintela. São Paulo: Martins Fontes, 1963.

KIFFER, Ana, GARRAMUÑO, Florencia (Org.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

KOSELLECK, R. Ficção e realidade histórica. In: *Uma latente filosofia do tempo*. Trad. L. Costa Lima. São Paulo: UNESP, 2021.

KREUTZ, Katia, *Cinema novo*. 2018, Disponível em <https://www.aicinema.com.br/cinema-novo/> Acesso em 15 mai. 2024.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a morte e o morrer*. Trad. Maria Madalena Barbosa. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2022.

- LAGES, Susana Kampf. *Walter Benjamin: tradução & melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.
- LAO TSE. *Tao Te Ching: o livro do caminho e da virtude*. Trad. Wu Jyh Cherng. São Paulo: Ursa Maior, 1996
- LEITÃO, Mary Nascimento da Silva. Representações femininas residuais na lírica de Vinícius de Moraes. 2013, 176 f. *Dissertação* – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2013.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2008.
- LORDE, Audre. *Comunicação de no painel “Lésbicas e literatura”*, da Associação de Línguas Modernas em 1977. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/a-transformacao-do-silencio-em-linguagem-e-acao/> Acesso em 15 mai. 2024.
- LOURENÇO, Eduardo. *Fernando, rei da nossa Baviera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MACHADO, Lucas Nascimento. Verdade e vazio em Nāgārjuna: o capítulo XXIV dos mūlamadhyamakakārikā. *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 133, Abr. /2016, p. 65-84.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.
- MANHÃES, Manuela Chagas. As marcas históricas e multiculturais nos poemas canções de Vinícius de Moraes. *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*. Blumenau, v. 8, n. 1, p. 55-75, jan./abr. 2014.
- MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Trad. Manuel Alberto. Lisboa: Edições 70, 2007.
- MARCUSE, Herbert. Poesia lírica após Auschwitz. Trad. Luís Gustavo Guadalupe Silveira. *Revista.doc.*, nº 7 - janeiro/junho de 2009 (p.149-159)
- MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.
- MARQUES, Reinaldo. Tempos modernos, poetas melancólicos. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- MATOS, Olgária C. F. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- MENEZES, Roniere. *O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MILANEZE, Érica. Uma história de azul: o lirismo crítico na poesia de Jean-Michel Maulpoix. In.: SCRAMIM, Suzana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto. *O duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade*. São Paulo: Iluminuras, 2015.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2010.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios completos*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Editora 34, 2006.

MORAES, Marcos A (Org.). *Correspondência: Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2001.

MORAES, Vinícius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998

MORAES, Vinicius de. *Para viver um grande amor: crônicas e poemas*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MORAES, Vinicius de. *Samba falado: crônicas musicais*. (org. Jost Miguel, Sérgio Cohn, Simone Campos). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

MORAES, Vinicius de. *Acervo Rui Barbosa*. Disponível em [http://acervo.viniciusdemoraes.com.br/acervo/1999/antologia-poetica?busca=mensagem+%C3%A0+poesia&titulo=&autor=&local=&obra=&registro=&resumo=&grupo\\_id%5B%5D=4&ano\\_de=&ano\\_ate=](http://acervo.viniciusdemoraes.com.br/acervo/1999/antologia-poetica?busca=mensagem+%C3%A0+poesia&titulo=&autor=&local=&obra=&registro=&resumo=&grupo_id%5B%5D=4&ano_de=&ano_ate=) acesso em 20 mai. 2024.

MORAES, Vinicius de. *Antologia poética*. 22. ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2018.

MORAES, Vinicius de. *Vinicius de Moraes: música, poesia, prosa e teatro*. Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Nova Fronteira, 2017.

MORICONI, Italo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX?* São Paulo: Objetiva, 2002.

MOURA, Murilo M. *O mundo sitiado*. São Paulo: Editora 34, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

OLIVEIRA, Francieli Meioti. De oceanos a desertos: a receita de mulher na lírica de Vinicius de Moraes. 2019 – 58 f. *Trabalho de Conclusão de Curso* (Graduação) – Universidade Federal do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, Ijuí, 2019.

OVERY, Richard. *A história da Segunda Guerra Mundial: uma breve introdução*. Trad. Renato Marques de Oliveira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PATRIOTA-VALENÇA, Cristina Thuylya. A poesia social de Vinicius de Moraes. 2019. 102 f. *Dissertação* (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2019. Disponível em: <https://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/5734>

PATRIOTA, Cristina Thuylya. *Eu, Você e Vinicius*. 2018. Roteiro teatral.

PAULA, Marcelo Ferraz. Às vezes me sinto calhorda mas reajo: O questionamento social na poesia de Vinicius de Moraes. *Raído*, Dourados, MS, v.9, n.20, jul./dez. 2015

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Helena Silveira. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1994.

PECCI, João Carlos 1942-. *Vinicius: sem ponto final*. 3 ed. São Paulo: Saraiva, 1994.

PEDROSA, Célia (Org.) *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

PEDROSA, Celia, ALVES, Ida (Org.). *Poesia contemporânea: voz, imagem, materialidades*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

PEDROSA, Celia. *Ensaio sobre poesia e contemporaneidade*. Niterói: Editora da UFF, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Eloisa Araujo Ribeiro *et al.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François *et al.* Campinas: Unicamp, 2000.

RICOEUR, Paul. *Do texto à ação: ensaios de hermenêutica II*. Trad. Alcino Cartaxo, Maria José Sarabando. Porto: Rés, 1989.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

ROLNIK, Raquel. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: Estúdio Nobel, 1997.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANCHES NETO, Miguel. Vinicius de Moraes: o poeta da proximidade. In.: SILVA, Alberto da Costa e (Org.). *O Itamaraty na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Rio Branco, 2001.

SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. São Paulo: EDUSP, 2005.

SANTOS. Carolina Marins - Visão sobre depressão sofreu transformações ao longo da história, *Jornal USP*, 18/01/2017. <https://jornal.usp.br/ciencias/visao-sobre-depressao-sofreu-transformacoes-ao-longo-da-historia/> Acesso em 08 ago. 2024

SARTRE, J. P. *O ser e o nada: Ensaio de Ontologia Fenomenológica*. Trad. Paulo Perdígão. 3. ed. São Paulo: Vozes, 2007.

- SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. João Batista Kreuch. Petrópolis: Vozes, 2018.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul. *Questão de método*. Trad. Bento Prado Jr. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- SAVIANI, Dermeval. *História das ideias pedagógicas no Brasil*. Campinas: Autores Associados, 2007.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *A arte de escrever*. Trad., org. Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Aforismos para a sabedoria de vida*. Trad. Jair Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor, metafísica da morte*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. Jair Barbosa. São Paulo: Edusp, 2015.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **O vazio da existência**. Trad. André Dísipore Cancian. Disponível em < [http://www.imagomundi.com.br/filo/schopenhauer\\_vazio.pdf](http://www.imagomundi.com.br/filo/schopenhauer_vazio.pdf)> Acesso em: 08 dez. 2021.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1983.
- SILVA, Francisca Yorranna da. O homem em construção: a poesia insubmissa de Vinicius de Moraes. *Revista Leitura*. V.2 nº 56 –jul/dez 2015, p. 103 –115.
- SILVA, Marcos. *História das ligas camponesas*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- SIMMEL, Georg. *Em sociologia: estudos sobre as formas de socialização*. Trad. Raúl Enrique Rojo. Porto Alegre, RS: Editora Fundação Fênix, 2021.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- SONTAG, Susan. *A vontade radical: estilos*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SOUZA, Eneida Maria de, MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de pós-crítica: ensaios*. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2007. (Coleção Obras em Dobras).

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: Da Escravidão à Lava Jato*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

STEINER, George. *Depois de Babel: aspectos da linguagem e da tradução*. Trad. Carlos Alberto Faraco. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SVENDSEN, Lars. *Filosofia do tédio*. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

TABORDA, Dircélia Aparecida. Representações de engajamento social em poemas de Thiago de Mello, Vinicius de Moraes e Carlos Drummond de Andrade. 2012. 37 f. *Trabalho de Conclusão de Curso* (Especialização) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1987.

TATIT, Luiz. *Análise semiótica do discurso musical*. São Paulo: Edusp, 1994.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2004.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

*Teresa* – Revista de Literatura Brasileira. Literatura e canção. São Paulo, n. 4/5, 2003.

TOMÁS DE AQUINO. *Suma Teológica*. Trad. Alexandre Correia. São Paulo: Loyola, 2001.

TONI, Flávia. *A canção popular no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 1998.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VINCENT, Mary. *La guerra civil española como guerra de religión*. Alcores 4, 2007.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo; Círculo do Livro: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

WOOLF, Virginia. *As ondas*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Novo Século, 2011.



