



## **A vez e a voz do periférico em canções de Vinícius de Moraes**

The time and the voice of the peripheral in the Vinicius de Moraes songs

Sylvia Helena Cyntrão<sup>1</sup>

Ludmila Portela Gondim<sup>2</sup>

**Resumo:** Analisa a postura do poeta Vinícius de Moraes no que se refere à representação dos marginalizados. Apresenta três canções para análise: “Operário em construção”, “Balada do Manguê” e “O morro não tem vez”, focando na atitude do poeta sobre a criação de espaços onde possam ressoar as vozes periféricas.

**Palavras-chave:** Vinícius de Moraes. Representação. Periferia.

**Abstract:** It analyzes the position of the Vinicius de Moraes poet relating about marginalized representation. It presents three songs to analyze: “Operário em Construção”, “Balada do Manguê” and “O morro não tem vez”, focusing in the attitude of poetry about the space’s creation where can resonate peripheral voices.

**Key-words:** Vinícius de Moraes. Representation. Periphery

Os 100 anos de Vinícius de Moraes revelam a presença marcante de um artista que atravessou a poesia, a canção, o jornal, o cinema, o teatro e a vida de forma a transformar a cultura brasileira do século XX. Conhecido como o Poetinha, suas poesias, na maioria, tratam do amor e da devoção às mulheres. Sua imagem pessoal, embora muitas vezes ligada à boemia, revela um artista instigante, responsável pela transformação da música popular brasileira, que abriu amplamente em suas canções espaços para as questões relacionadas à cultura, ao engajamento político, ao protesto e muitas outras, além do lirismo amoroso.

Registrado como pertencente à geração de 1930 pela historiografia literária brasileira, Vinícius de Moraes escreveu inicialmente poemas relacionados a temas líricos e metafísicos. “É um escritor ponte entre o Modernismo que se consolidara e aquela geração nostálgica, que em 45 empreenderia uma longa viagem de volta.” (PORTELLA, 2004, p. 73) A passagem para uma poética mais preocupada com os errantes ocorre na

---

<sup>1</sup> Pós doutora em Literatura pela PUC-RIO. Professora Associada do Departamento de Letras e da Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Desenvolve seus trabalhos na linha de pesquisa: Literatura e outras áreas do conhecimento, atuando principalmente sobre os seguintes temas: poesia brasileira contemporânea, teoria literária contemporânea, canção popular e identidade nacional.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-graduação em Literatura (mestrado) da Universidade de Brasília.

década de 1940, quando passa a questionar na esfera profissional a retórica e os discursos políticos.

Acompanhando o fluxo da poesia brasileira que se apresenta a partir do decênio de 1940, o então jovem poeta e os novos poetas desse momento representam

algo apreciável: com a sua exigência crítica e psicológica, representam a barragem que será estourada quando as correntes represadas da inspiração adquirirem, na experiência individual e coletiva, energia suficiente para superar as atuais experiências técnicas, mais de poética do que de poesia. (CANDIDO, p. 128)

Sua presença como poeta se faz notar, nesta época, pela possibilidade de realização da poesia brasileira a partir do comparecimento de homens, de coisas e de lugares do país. As canções amorosas apesar de apresentarem um caráter intimista, conduzem à leveza e à desconfiança das emoções desmesuradas e da lamentação pela perda irreparável. A relação com a palavra percorre o erudito e o popular. Mesmo que inicialmente ligado a uma aristocracia poética, com a utilização mística dos signos, do vocabulário raro e nobre, aos poucos, o poeta se aproximou do cotidiano e da oralidade. Essa sua ampla compreensão sobre a língua foi determinante ao seu modo de escrever poesia e canções de música popular.

Em viagem pelo Norte e Nordeste do Brasil, com o escritor norte-americano Waldo Franco, pode conhecer melhor as mazelas do país, entrar em contato com ambientes diferentes e eleger uma linha política socialista. Longe do espaço burguês, da vida da classe média carioca e paulistana, Vinícius de Moraes sentiu a miséria, a fome, a vida sertaneja, a opressão e, principalmente, as grandes diferenças sociais. Nesse sentido, seria justificável a adoção de um novo foco temático mais ligado a temas como a favela, os marginalizados, a angústia para sobreviver, as prostitutas, os meninos de rua etc.

Em tempos de plena modernização do Brasil, cuja primazia recaia nos objetos urbanos, arquitetônicos, industriais e midiáticos, desajustando e cruzando ideias sobre industrialização, abertura comercial e comunicação de massa, novas construções identitárias são formadas e um novo imaginário social aparece como indicação de uma modernidade tardia no país. A recepção gradativa da modernidade, num ritmo e num tempo diferenciados, sinaliza para a ideia de modernidade que surge antes do processo de modernização. No Brasil, as tentativas de modernização surgem sem a assimilação do valor de modernidade.

Sob esse entendimento, é aceitável que a cultura não pudesse mais ser pensada do lugar hegemônico, vendo o outro a partir de si. Talvez por isso, Menezes (2008), ao falar sobre o projeto de modernidade no Brasil e sua relação com a literatura explica que

O Brasil – assim como a América Latina – deve propor um projeto de modernidade com base em seus percalços e em suas conquistas. O tempo torna-se, nessa forma de modernidade, mais especializado, fragmentado. A modernidade brasileira não viria após a modernidade dos países desenvolvidos; a forma de tratá-la deve ser outra. As ideias não estão mais “fora do lugar”, mas se cruzam. Há uma perspectiva tradicional, mas também uma perspectiva inovadora, que aparece, por exemplo, na produção artística material, concreta, de Niemeyer, dos irmãos Campos e no abstracionismo geométrico das artes plásticas. Nota-se, nessas criações e em outros produtos do cinema, da música popular e da literatura do período, uma linguagem capaz de ser entendida no exterior, mas que, ao mesmo tempo, preserva traços locais. As modernidades tardias devem ser vistas temporalmente de modo “tardio” e espacialmente de modo “periférico”. A produção cultural local articula-se com a produção cultural estrangeira. Os conceitos de dependência perdem lugar para a ideia de simultaneidade espacial, que passa a conjugar, a inter-relacionar diversas histórias locais. (MENEZES, 2008, p. 42)

De qualquer maneira, Vinícius aderiu pouco a pouco ao uso de uma linguagem mais despojada e próxima do cotidiano sem perder a proximidade com a norma, que, oportunadamente, deixava entrever a marca de sua classe e pertencimento. A forma com que compõe versos demonstra sua habilidade em transitar por diferentes lugares sociais, mesmo que distintos e singulares. Essa noção múltipla dos espaços e das margens o autoriza a desenvolver temas políticos e sociais, mesmo que sofrendo a incidência do ambiente onde viveu sua infância e adolescência. Sua vivência com determinadas experiências estéticas permitiram que certas reflexões sociais fossem muito bem desenvolvidas.

Os textos escolhidos para análise neste estudo demonstram essa interação do poeta com os padrões de comportamento e crenças do povo brasileiro a partir da década de 1940. São textos que se diferem da temática lírico-amorosa, religiosa ou neossymbolista e se destacam pelos itens culturais que circulam na superfície e que apontam para a reflexão sobre a tradição, a oralidade, o popular e o periférico, apesar de levantar suspeitas sobre a tradução de interesses sociais por meio do discurso de uma classe média intelectualizada.

Sem deixar de lado a adoção do papel de porta-voz do povo, encarregado de sua formação e conscientização política, assinalada pelo poeta, esta análise tenta refletir sobre a postura de Vinícius de Moraes frente às questões sociais e às representações das vozes periféricas nas canções selecionadas, pois são aspectos relevantes que questionam a homogeneização das categorias como forma de solucionar os problemas sociais e demonstram uma aproximação do poeta do campo do cotidiano, da cultura popular e folclórica.

### **A voz do periférico**

O contexto de modernidade no Brasil no começo do século XX apresenta um quadro de caos e incertezas em relação ao futuro e de mudanças nas múltiplas faces sociais e culturais que se espalham pelo território. A política desenvolvimentista que marcou o processo de modernização ofereceu novos sentidos ao país. O jogo do capital instaurado pelas políticas governamentais dos anos de 1950 reduziu definitivamente os espaços para os inválidos, os miseráveis, os improdutivos, os errantes, os loucos e todos aqueles que não possuíam o poder de consumo.

Por sua vez, na área da movimentação cultural,

a inteligência tomou finalmente consciência da presença das massas como elemento constitutivo da sociedade; isto, não apenas pelo desenvolvimento de sugestões de ordem sociológica, folclórica, literária, mas, sobretudo porque as novas condições da vida política e econômica pressupunham cada vez mais o advento das camadas populares. Pode-se dizer que houve um processo de convergência, segundo o qual a consciência popular amadurecia, ao mesmo tempo em que os intelectuais se iam tornando cientes dela. E este alargamento da inteligência em direção aos temas e problemas populares contribuiu poderosamente para criar condições de

desenvolvimento das aspirações radicais, que tentariam orientar, dar forma, ou quando menos sentir a inquietação popular. (CANDIDO, p. 134-135)

Neste cenário, questões importantes ao debate estético e social que se firmavam na época foram levantadas em muitas canções vinicianas. Estas, deste modo, foram consideradas engajadas, pelo olhar crítico ao descrever tipos e lugares sociais periféricos como: o morro, os malandros, os operários, os camponeses e as prostitutas, retratando a angústia de um poeta preocupado com as áreas excluídas do projeto de modernização, buscando destacar os homens de saberes, de invencionices e de comportamentos impossíveis de serem reduzidos aos dispositivos de enquadramento social.

Em “O operário em construção”, escrito em 1956, ano em que conhece seu parceiro Tom Jobim, o poeta descreve o processo de tomada de consciência do trabalhador da construção civil que tem o trabalho como base de seu sustento. De operário alienado a homem livre, as imagens ligadas à construção, torcem e contorcem ideias de liberdade e escravidão. Assim como a “casa” e o “templo”, o homem também vai sendo construído, apesar de desconhecer, ignorar e não compreender, inicialmente, o valor de seu trabalho.

Relacionando a situação do operário com a do sujeito preso e alienado por desconhecer que o trabalho é sua liberdade, o poema sinaliza uma relação dialética: “o operário faz a coisa e a coisa faz o operário”. Ao se dar conta de quem ele é e do que é capaz de fazer, num tom epifânico, os versos manifestam um sujeito lírico comprometido com o social, que revela o papel do operário na construção das coisas e seu despertar ao reconhecer-se como homem de valor.

Por outro lado, a utilização do pronome “ele” marca a generalização do sujeito. Este representa um grupo social que não é hegemônico e nem dominante. Como dominado, o operário representa os trabalhadores e todos aqueles que são afastados e desvalorizados da pirâmide social vigente. Mesmo quando o eu-lírico utiliza comparações e metáforas como: “Como um pássaro sem asas/ Ele subia com as casas”, tentando relacionar o operário a uma imagem nobre, que se ergue com seu próprio trabalho, não deixa de associar trabalho à escravidão quando “De fato, como podia/ Um operário em construção/ Compreender por que um tijolo/ Valia mais do que um pão?”

De fato, a questão central do poema é o despertar do operário que se percebe como sujeito que de algum modo pode interferir no mundo, transformando esse mesmo mundo, ao mesmo tempo em que também transforma a si mesmo. A perspectiva do eu-

lírico intenciona demonstrar o poder do homem que detém o conhecimento que lhe permite julgar, questionar, refletir e decidir. Fica clara a evidência marxista do sujeito que age conforme aquilo que pensa, consciente de suas escolhas, sabedor de que seu trabalho requer mais do que esforço, requer compreensão de outras dimensões.

Os elementos da vida usual também estão presentes em várias passagens do poema e estão elencados em forma crescente e de dentro pra fora, reiterando a ideia de construção: “Olhou em torno: gamela/ Banco, enxerga, caldeirão/ Vidro, parede, janela/ Casa, cidade, nação! Tudo, tudo o que existia/ Era ele quem o fazia”. A partir da 4ª estrofe o tom contagiante do poema acrescenta ao despertar o conhecimento sobre as diferenças sociais entre ricos e pobres, entre intelectuais “homens de pensamento” e homens trabalhadores -“humilde operário”- e, principalmente sobre o discernimento alcançado pelo operário ao conseguir enxergar além das aparências: “Olhou sua própria mão/ Sua rude mão de operário/ De operário em construção/E olhando bem para ela/ Teve um segundo a impressão/ De que não havia no mundo/ Coisa que fosse mais bela.”

Ainda nesse sentido, é válido apontar para a comparação sutil que pode ser feita entre o trabalho do operário e o trabalho do poeta. Ambos são capazes de construir novos mundos. O eu-lírico, percebendo isso, manifesta: “O operário adquiriu/ Uma nova dimensão:/ A dimensão da poesia.” O tom poético do texto cresce e amplifica a voz daqueles cujas vidas são levadas às margens dos valores sociais e econômicos instituídos pela sociedade hierarquizada. Para sugerir a tomada de consciência do operário, de sua força e de seu poder de construção, o eu-lírico também utiliza vocábulos como “alto”, “profundo”, “largo” e “coração”, o que também leva a relacionar o trabalho braçal ao trabalho poético.

A escolha de verbos como “ver”, “dizer” e “escutar” revela o uso da razão em detrimento da emoção. Entre o sim e o não, o operário escolhe o não, pois “aprendeu a notar as coisas que não dava atenção.” Resistente, firme e forte, o personagem entra em confronto, luta e sofre violências para que mude sua opinião e sua maneira de ver o mundo. O poema segue descrevendo as tentativas de suborno e de convencimento pelo dinheiro, pelo poder. É então que parafraseia o trecho bíblico inicialmente transcrito no próprio texto.

Interessante notar que mesmo diante daquilo que o proletário mais deseja: “tempo de lazer”, “tempo de mulher”, recusa, porque o que o patrão “fita” e visa é o lucro, enquanto o trabalhador, em sua visão ampla, compreende que é livre. Por trás dessa visão mais ampla, existe a sensação de estar sozinho, existe a solidão que acompanha aquele que consegue ver com clareza o que poucos veem. Então, o poema assume um

tom mais melancólico. O poeta reconstrói o personagem operário e sua sensação de responsável pelos que padeceram e pelos que ainda vivem na esperança de dias melhores. A construção de si mesmo revela um operário engajado, consciente de seu papel e de sua participação na história. Desta maneira, todo o poema é construído em torno da edificação de imagens, de homens e de vidas que podem e devem ser transformadas.

O poema “Balada do Mangue”, escrito em 1940, descreve a região de prostituição no Rio de Janeiro. Naquela época, era comum que mulheres francesas e polonesas frequentassem a região do mangue para trabalharem como prostitutas. O poema assume inicialmente um tom brando, associando as mulheres às imagens florais: “Que à noite despetalais/ as vossas pétalas tóxicas!”, mas a cada verso o poema ganha mais e mais intensidade, e as ideias de revolta e destruição sinalizam a visão da sociedade sobre a condição da mulher prostituída.

Reduzidas à mercadoria, as prostitutas são comparadas a flores contaminadas. O eu lírico manifesta claramente as condições sociais a que as mulheres prostituídas estão submetidas, sem deixar de apontar para a capacidade de sedução que elas possuem.

Às imagens de sofrimento somam-se as imagens das vozes silenciadas pela exclusão, tal como o silêncio “dos santos e dos heróis”, dos mistérios e dos segredos. O rumo dado à poesia em sua finalização reforça a negação e o vazio: “[...] homens de nada/ Nessa terra de ninguém”, que sofrem aquelas que fazem parte do outro lado da sociedade.

Anunciando o aparecimento da voz direta da periferia, os versos por si, demonstram um universo que sobrevive bem longe do que é ideal, puro e limpo. Renovam, produzem, reproduzem e distribuem entoações sobre a pobreza, a doença, e as condições das mulheres que habitam os ambientes periféricos. Essa percepção do poeta reflete uma mudança de pensamento em relação ao Brasil. Vinícius lança seu olhar sobre os ambientes incomuns, populares, estranhos e não hegemônicos.

O último texto analisado, “O morro não tem vez”, foi escrito em 1963, em parceria com Tom Jobim. Nele o poeta revela as diferenças sociais entre o asfalto e a favela, representada pelo morro, no Rio de Janeiro. Uma cidade dividida é descrita em 10 pequenos versos que condensam a precariedade e a riqueza, próprias da sociedade dividida em classes sociais tão desiguais. A voz do morro e das comunidades estigmatizadas ressurgem como o lugar do pobre, mas também do canto, do batuque e da alegria.

Nota-se que o eu lírico do poema não se vê pertencente ao lugar. O uso do pronome “ele” para referir-se ao morro, denota certa distância, da mesma maneira que o pronome “vocês” conclama um interlocutor que também não pertence ao morro. É uma outra classe da qual o eu lírico também se distancia. A apreciação dos graus de proximidade e de distância manifestadas no poema pela escolha vocabular leva a considerar a postura do intelectual Vinícius de Moraes, jovem de classe média, adjacente ao engajamento político e aliada aos interesses ideológicos de esquerda.

Desta maneira, é fácil inferir que seu interlocutor na canção “O morro não tem vez” não é o povo, mas sim a própria classe social do eu-lírico, a classe dominante. Ao revelar a periferia como o assunto da sua poesia, faz ressoar a música que vem do povo, do morro e da periferia. Música, dança, lugares, pessoas aparecem para reforçar traços de identidade e de pertencimento dos que estão situados nas esferas afastadas da sociedade.

Outras composições como “Samba da Benção”, criada em 1962, “Canto de Ossanha”, criada em 1966, “Maria vai com as outras”, Tatamirô” e “Canto de Oxum”, por exemplo, também fazem homenagens ao samba, que nasce nos terreiros de candomblé baianos. Com letras que falam sobre o desejo de aproveitar a vida, a alegria e o amor, sugerindo movimento e transformação da vida, essas canções se destacam pelo seu caráter dialógico e íntimo com as formas populares, incluindo, sobretudo, o recurso da responsividade, na qual uma voz puxa o verso e o outro responde, recurso tão comum em muitas das nossas manifestações folclóricas espalhadas pelo Brasil.

A própria publicação e montagem de “Orfeu da Conceição” revelou o espírito popular de Vinícius e seu desejo de atingir as massas e se comunicar com todos os segmentos sociais. Intitulava-se o branco mais preto do Brasil, por encontrar em si mesmo a origem afrodescendente e sentir-se orgulhoso por isso.

Outro caminho de análise leva a reconhecer nas poesias elencadas o questionamento por parte do eu-lírico dos lugares hierárquicos tradicionalmente impostos como naturais à ordem coletiva. A ênfase recai nas identidades esquisitas, excêntricas e fora do comum, na multiplicidade da demanda cultural e social imposta pelas transformações do mundo, nos lugares afastados dos benefícios da civilização, nos esquecidos pelas políticas públicas, nas vidas incertas dos homens e mulheres descartados pela prática da produção capitalista e pela modernização do país, personagens abandonados transformados em poesia pela escrita de Vinícius.

Sua trajetória, portanto, caminhará na direção de uma poesia limpa e leve que localiza a enunciação da margem, estimulando o conhecimento de outras e novas formas

de saber que atravessam sujeitos diferentes. O morro, o mangue e a construção assinalam espaços instáveis que guardam significados simbólicos e culturais estilizados, omitidos e descartados pela razão social. Os discursos, as falas e as vozes categorizadas como sem substância ganham ritmo e melodia.

Contudo, levantam-se suspeitas do fundamento da voz de Vinícius sobre os excluídos. Até que ponto existe verdade e conhecimento objetivo por parte do poeta? Estaria a voz do outro subordinada à composição do cancionista? Pelo visto essas questões estão longe de serem seguramente respondidas, visto que o modo pelo qual Vinícius de Moraes desloca a força de significação para os espaços mais desfavorecidos da escala social e cultural de valor movimenta referências claras e precisas que desenham imagens sobre a forma de ser e de dizer dos desviados, insistindo no diálogo com o contexto, com a produção heterogênea e inconclusa.

Como poeta do século XX, deixa de lado as trivialidades da língua dominante e se lança às inversões de significado, explorando “as diagonais que olham em direção às regiões menos regulares e concertadas – mais desconcertantes – do entorno.” (RICHARD, 2002, p. 177). Sua particularidade em desmitificar a experiência lírica e dessacralizar o fato amoroso, combinada ao tratamento dado à linguagem, apresenta-se nas poesias de tensão social e política como despoetização do poema e espontaneidade para comunicar uma posição que desconstrói, a partir das margens, valores absolutos veiculados pela voz oficial de um Estado cada vez mais inserido da ordem econômica e tecnológica.

Em meio à crise que se instalou entre o discurso político do Brasil desenvolvimentista das elites urbanas e o discurso do Brasil arcaico, carente, rural e suburbano, as construções artísticas vinicianas deixam vazar reações da voz popular, posto que “Vinicius de Moraes se fez poeta através de esforçado relacionamento crítico com os valores do Modernismo. Esse diálogo significou predominantemente um pacto solidário, um compromisso de pesquisa e de prolongamento.” (PORTELLA, 2004, p. 73)

De fato, suas poesias deram abertura do real a novas dimensões, com formas e linguagens por onde desliza o popular – termo que, pelas palavras de RICHARD (2002),

rompeu com a versão folclorizada que o associava, de modo substancialista, ao autóctone e ao mito de uma pureza original que devia permanecer inalterada, para se lançar agora na aventura de novos cruzamentos híbridos – entre o hegemônico e o subalterno, o

global e o local, o oral e o telecommunicativo – que o redefinem impuramente.” (RICHARD, 2002, p. 180)

- e os muitos excedentes, marginalizados do inventário capitalista, deixados fora do balanço do progresso.

### **Olhando em torno**

A leitura e a análise dos poemas selecionados permitem perceber Vinícius como um poeta engajado e comprometido com as causas marginais. Além da poesia lírica e da música popular, é possível perceber inspirações que questionam os valores consolidados e que dão espaço à representação de vidas marginais e suburbanas. Além do amor, Vinícius também foi capaz de traduzir vidas menores e retratar espaços heterogêneos. Apresentou-se como um poeta sensível e também solidário à condição humana marginalizada.

Seu discurso nos três poemas analisados caminha na trilha do combate às injustiças sociais e da luta pela esperança, dando visibilidade aos indivíduos que querem participar do mundo. Percebe-se a presença do eu lírico como uma entidade ativamente participante, que apesar de sofrer as influências externas, contribui e influencia o contexto social.

É sabido que os anos de 1950 a 1970 foram marcados por grandes transformações e efervescências em vários setores da sociedade, inclusive com o aparecimento de uma classe média intelectualizada tradutora dos interesses sociais. Portanto, é fácil conduzir a figura de Vinícius também como um intelectual que assume o papel de porta-voz do povo, encarregado muitas vezes da formação e da conscientização política que se oponha à homogeneização.

Como diplomata e poeta, Vinícius soube enfrentar as contradições entre a tradição e a modernidade, aliando-as num projeto literário sensível da representação do pensamento e do imaginário brasileiro. “Como compositor redimensiona a música popular brasileira, faz-se um dos seus fundadores. Popularizou-se. [...] É impossível hoje falar-se da sua poesia fora desse desdobramento.” (PORTELLA, 2004, p. 73) Suas metáforas e suas escolhas estéticas conseguiram ir além das construções sociais e políticas compartilhadas pelo grupo no qual se inseria, sugeriram novas percepções sobre a vida e sobre a realidade. Transitando entre os espaços da diplomacia, abriu-se ao entendimento do jogo das diferenças existentes na vida social, cultural e política, o que lhe possibilitou abalzar nas canções um espaço de voz que fora negado pelo discurso dominante.

A maneira de inscrever aquilo antes reprimido e não considerado faz do poeta um questionador do valor do mito da unidade nacional, pregado pelos discursos da dominação. Nesse trânsito de multidões, é possível encontrar o lugar dos incertos que tiveram sua subjetividade e suas possibilidades de mediação social alteradas pelo capitalismo.

O operário, a prostituta e o negro pobre do morro representam a população das metrópoles e os ambientes de trabalho considerados menos nobres. São atores marginalizados e excluídos representados pelas letras de uma poesia de imagens ligadas à precariedade, à instabilidade, mas do mesmo modo como signo social de expressão cultural que questiona a uniformidade da razão hegemônica. Sua poesia-canção nos toca como proposta de transformação social, na maneira de conviver com o outro, respeitando as diferenças sociais, culturais e religiosas.

As canções analisadas expõem as consequências dos mecanismos de exploração silenciosa do capital: pessoas sem lugar, vidas indignas, errantes, prostituídas, desqualificadas e desclassificadas socialmente e muitas outras marcas residuais de um contexto complexo e heterogêneo não coerente com o discurso da modernidade e da promessa de felicidade advinda do progresso. Contemplam pontos de vista, comportamentos, sensibilidades e formas de pensar de indivíduos situados nas bases da escala social e que, menos favorecidos, permanecem em posições deslocadas e descentradas.

Seu posicionamento deseja revelar faces de um Brasil pouco conhecido, pouco valorizado. As imagens de miséria e abandono, presentes em “Balada do Manguê”, a expressão dos negros em “O morro não tem vez” e a percepção social sobre o trabalho do operário em “Operário em construção”, revelam um afeto do poeta lírico-amoroso, que por vezes se apresenta pela mulher, mas que não se elimina com o afeto pelo trabalhador braçal, pela mulher prostituta migrante, pelo negro sambista do morro. Rompe com estigmas e preconceitos e faz perceber como é difícil para muitos persistir e defender a existência.

Numa perspectiva de ampliação da visão social, o poeta se movimenta em direção à voz do outro, busca transformar num espaço heterogêneo a voz que ouve. E nesse lugar, onde novas subjetividades e conceitos são criados, Vinícius de Moraes e sua “infinita paciência e compreensão do outro” brinda a qualquer um com sua “capacidade de se apegar às coisas pequenas e humildes para lhes dar gravidade.” (MENEZES, 2008, p. 103 – 105)

Longe de manter um olhar inocente sobre as formas e sobre a transparência da linguagem, ocultas pelo pacto de forças e pelos convênios de interesse que representam valores, significados e poderes do poeta Vinícius de Moraes, as análises buscaram também o exercício da imaginação crítica em torno da fissura entre o real e seus outros, mantidos pela forma de fazer subjetiva e livre do poeta, capaz de atrair o leitor a categorias desconhecidas e vagabundas. O que se assiste é o interesse do poeta na representação intelectual do mundo, na participação nos acontecimentos, tal como considera PORTELLA (2004. p 74) “é um poeta de biografias mais que de ideias.” Como poeta, Vinicius de Moraes ensina a amar, a desejar a liberdade aflitadamente, a quebrar barreiras e a renovar ideias.

### **Bibliografia**

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000.

MENEZES. Roniere Silva. **O TRAÇO, A LETRA E A BOSSA**: arte e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Belo Horizonte, 2008.

MORAES, Vinicius de. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2004.

PORTELLA, Eduardo. Do verso solitário ao canto coletivo. In: MORAES, Vinicius de. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2004.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas**: arte, cultura, gênero e política. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.