

**Vinícius de Moraes e a poética da dor:
a banalidade do mal no poema
*Balada dos Mortos nos Campos de Concentração***

ELISANDRA FARIA*

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo tecer algumas reflexões sobre o poema *Balada dos mortos dos Campos de Concentração*, do poeta Vinícius de Moraes, apontando o fascismo como o pilar de uma estrutura corrosiva, que resultou no extermínio de, aproximadamente, seis milhões de Judeus. Nossas reflexões estarão ancoradas em Hanna Arendt, Primo Levi, Bachelard, Kenia Pereira, dentre outros.

Palavras-chave: Poesia Brasileira, Genocídio, Shoah.

**Vinícius de Moraes and the poetics of pain: the banality of evil in the poem
*Ballad of the dead in the Concentration Camps***

Abstract

The present work aims to weave some reflections on the poem *Ballad of The Dead from the Concentration Camps*, by the poet Vinícius de Moraes, pointing to fascism as the pillar of a corrosive structure that resulted in the extermination of approximately six million Jews. Our reflections will be anchored in Hanna Arendt, Primo Levi, Gaston Bachelard, Kenia Pereira, among others.

Key words: Brazilian Poetry, Genocide, Shoah.



* ELISANDRA FARIA é graduada em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia; pós-graduada em Ciências da Religião, com ênfase em Educação Religiosa Escolar, pela Faculdade Católica de Uberlândia; Mestra em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Uberlândia; professora efetiva da Rede Municipal de Ensino.

Quando falamos do artista Vinicius de Moraes (1913-1980), reportamo-nos, quase que instantaneamente, ao compositor de *Garota de Ipanema*, marco nacional do movimento musical Bossa Nova, o qual também ganhou o mundo. Todavia, Vinicius foi de fato um artista plural, “passeando” por muitas expressões, como música (cantor e compositor), teatro, destacando-se a peça *Orfeu da Conceição* que, “adaptada ao cinema com o título *Orfeu Negro*, ganhou a Palma de Ouro do Festival de Cinema de Cannes e o Oscar de melhor filme estrangeiro” (MORAES, 2014, 06), e também poesia, prosa poética, cinema (como crítico) e até traduções. Além de sua pluralidade artística, também era formado em Direito, foi diplomata e desenvolveu atividades relevantes no jornalismo (BBC em Londres, 1934, e coluna sobre cinema no jornal *A Manhã*, 1940). Sobretudo, o “Poetinha”, como foi carinhosamente apelidado pelo amigo Tom Jobim, foi um homem que optou pela liberdade de viver de forma plena. Essa paixão foi tão intensa, que Vinicius casou-se nove vezes e ficou cristalizado na literatura por sua obra dedicada ao amor e às mulheres. Segundo o crítico José Castello, “que outra coisa é seu impulso apaixonado por tantas mulheres senão uma atração irresistível pelo desconhecido?” (CASTELLO, 1994, p. 04). Um poeta que, ainda segundo Castello, “viveu como cantou” enfrentando a vida com humor, criatividade e fascínio pelo mistério.

Vinicius teve pais que se interessavam pela arte. A mãe, Lydia Cruz de Moraes, era pianista e o pai, Clodoaldo Pereira da Silva Moraes, era funcionário público e poeta. Logo cedo, o menino já rascunhava seus primeiros poemas, iniciando uma longa caminhada, não só no mundo das letras como em outras

searas, as quais seriam finitas apenas com a morte, “que o pega deitado em sua banheira num amanhecer de 1980” (CASTELLO, 1994, p. 20).

Dentro de seu trabalho com a poesia, também nos deparamos com um homem plural. Apesar de serem eternizados os poemas que cantam a beleza feminina, suas composições passaram por momentos bem distintos. Sua primeira fase, se assim podemos chamar, é composta por uma poesia de vertente espiritual, com fortes marcas religiosas. Mais tarde, esta será contraposta por poesias da ordem do material e do sensual/carnal. As principais obras desse primeiro momento são *O Caminho para a distância* (1933); *Forma e exegese* (1935); *Ariana, a mulher* (1936). Nesses trabalhos, são evidentes os fortes reflexos da fé católica. O próprio poeta “batiza” esse momento de “fase cristã/transcendental/mística” (MORAES, 2014, p. 217). Para Otto Lara, “há muito do sotaque antigo e do misticismo herdado da formação católica e do sujeito ali envolvido.” (RESENDE, 1998, p. 86). E, para Alfredo Bosi,

Os primeiros livros de Vinicius de Moraes foram escritos sob o signo da religiosidade neo-simbolista que marcou o roteiro de Schimidt; mas a urgência biográfica logo deslocou o eixo dos temas desse poeta lírico por excelência para a intimidade dos afetos e para a vivência erótica (BOSI, 1994, p. 558).

Quando, em 1943, nasce a obra *Cinco Elegias*, surge também um novo poeta, “vestido” de nova linguagem, temas e formas. Fase intensa cuja palavra liberdade é a bandeira que flameja e areja a produção literária do autor. Vinicius transita pela poesia livre, desenha as palavras, desafiando-as com a criação de novos verbetes, sendo

muitos deles bilíngues. *Cinco Elegias* é o livro que busca “uma sintaxe própria” (MORAES, 2014, p. 217). É notório que Vinícius, buscando distanciar-se do idealismo religioso dos primeiros trabalhos, “deslocou o eixo para a intimidade dos afetos” (BOSI, 1994, p. 510), sendo que “alguns de seus sonetos deram vida nova à forma antiga e povoaram de ecos camonianos o estilo de não poucos jovens estreados depois da guerra” (BOSI, 1994, p. 559).

É nessa fase, e justamente pela pluralidade do poeta, que pinçamos o poema de teor tão doloroso para o qual faremos uma reflexão. Vinícius também se dedicou a poemas de cunho social, como os exemplos *O Operário em Construção*, *A Rosa de Hiroxima* e *Balada dos Mortos dos Campos de Concentração*. Esse recorte é algo que assenta o fato do Poetinha, que adotou o estilo boêmio de ser e viver, não ter sido alheio aos grandes temas de impacto social.

Mas antes de nos atermos especificamente ao poema que pinta um quadro da *Shoah*, trazemos, por fim, a terceira fase do poeta, a qual eclode em letras e melodias. O *Cancioneiro* completo versa em 327 músicas de sua própria autoria, em parceria com amigos. Assim, Vinícius de Moraes conquista um lugar de destaque na música e cultura brasileira e, ao lado de parceiros como Tom Jobim, Baden e Toquinho, inaugura o movimento conhecido como Bossa Nova. *Garota de Ipanema* tornou-se hino desse momento e colocou o Poetinha definitivamente na MPB. “A partir daí, a história das letras em nossa música popular se divide sem qualquer exagero, entre o Antes-de-Vinícius e o Depois-de-Vinícius” (CASTELLO, 1994, p. 200).

Desta forma, falar de Vinícius de Moraes é correlacioná-lo à pluralidade artística. Ele foi o homem que buscou desprender-se das regras e convenções, dedicando-se à plenitude do amor, assim como da vida, elegendo a mulher e a arte como inspirações. Fazia amizades com facilidade, sendo que sua simplicidade e amorosidade eram evidenciadas por aqueles que conviviam com ele. Sua versatilidade e criatividade ficam bem desenhadas, na obra como reflexo da vida, nas palavras de José Castello:

A vida de Vinícius foi um emaranhado de histórias que se conectam, se desmentem e se estranham. Personagens entram e saem, tornam-se protagonistas e logo depois se transformam em obscuros figurantes, num ritmo frenético. Mulheres se esbarram e disputam um mesmo coração. Parceiros se multiplicam, exercitando a arte do encontro e do desencontro. Amigos lhe emprestam bons pedaços de suas almas. Há cenas impagáveis, em que o humor se transforma na forma mais sofisticada de coragem. Há também muitos fracassos, situações extremas, golpes. Há um poeta *dark*, seduzido pela morte, desesperançado a lutar dentro de si contra o poeta do amor e da paixão. Há um poeta *gótico*, transtornado pela degradação e pela morbidez. Amor e morte se tornam, então, as duas faces de um mesmo mistério. Há, sobretudo, luta (CASTELLO, 1994, p. 20).

Diante do exposto, trazemos o poema: *Balada dos Mortos dos Campos de Concentração*, destacando o lado social da poesia de Vinícius de Moraes, o qual descreve cenas da *Shoah*, como se dela tivesse sido um sobrevivente. Nas breves reflexões sobre o poema, desenvolvemos a ideia do mal enquanto algo que foi praticado como se fora

normal, corriqueiro. A prática da violência, da tortura, da morte em massa, com requinte de crueldade, que teve como resultado o extermínio de milhões de judeus e de tantos outros, como ciganos, crianças, idosos, negros, homossexuais e deficientes, em nome da obediência fanática a um ditador que defendia um projeto de raça pura, a raça ariana. Um genocídio que marcou a história da humanidade e que ainda hoje, após mais de setenta anos, traz consigo os cheiros, os gritos, os gemidos e as lágrimas de um período que não pode ser esquecido, considerando que é na reflexão sobre o mal causado que repousa a possibilidade de educar a juventude, para que jamais venha a se repetir. É essencial, pois, não deixar a “mancha deste século” (LEVI, 2016, p. 14) se apagar.

Para além dessa premissa, é importante estudar a *Shoah*, buscando despertar analogias com o presente, de modo que, por meio da história, da literatura testemunhal, possamos aprender. Ádua missão dos educadores, principalmente na atualidade, todavia que precisa ser encarada como serviço de ordem essencial, principalmente considerando os testemunhos dos sobreviventes. Para Primo Levi, a *Shoah* foi uma experiência tão nociva que atormentou em sonhos, mesmo após a retomada da rotina na Itália, deixando a sensação permanente de se estar sempre em perigo: “(...) mas, mesmo assim, sinto uma angústia sutil e profunda, a sensação definida de uma ameaça que domina” (LEVI, 2004, p. 359). É válido destacar que, para o historiador alemão Reinhart Roselleck, os relatos testemunhais conferem credibilidade ao conteúdo narrado, “permanecendo intacta a precedência dada ao registro da história contemporânea, acrescida da contribuição dada pela literatura

testemunhal” (ROSELLECK, 2006, p. 166). Vamos agora ao poema.

Balada dos mortos dos Campos de Concentração

- 1 Cadáveres de Nordhausen
Erla, Belsen e Buchenwald!
Ocos, flácidos cadáveres
Como espantalhos, largados
- 5 Na sementeira espectral
Dos ermos campos estéreis
De Buchenwald e Dachau.
Cadáveres necrosados
Amontoados no chão
- 10 Esquálidos enlaçados
Em beijos estupefatos
Como ascetas siderados
Em presença da visão.
Cadáveres putrefatos
- 15 Os magros braços em cruz
Em vossas faces hediondas
Há sorrisos de giocondas
E em vossos corpos, a luz
Que da treva cria a aurora.
- 20 Cadáveres fluorescentes
Desenraizados do pó
Grandes, góticos cadáveres!
Ah, doces mortos atônitos
Quebrados a torniquete
- 25 Vossas louras manicuras
Arrancaram-vos as unhas
No requinte da tortura
Da última toaleta . . .
A vós vos tiraram a casa
- 30 A vós vos tiraram o nome
Fostes marcados a brasa
E vos mataram de fome!
Vossas peles afrouxadas
Sobre os esqueletos dão-me
- 35 A impressão que éreis tambores
—
Os instrumentos do Monstro —
Desfibrados a pancada:
Ó mortos de percussão!
Cadáveres de Nordhausen
- 40 Erla, Belsen e Buchenwald!
Vós sois o húmus da terra
De onde a árvore do castigo
Dará madeira ao patíbulo
E de onde os frutos da paz
- 45 Tomarão no chão da guerra!
(MORAES, 2014, p. 218-219)

Para iniciar um diálogo entre o poema e questões sobre a *Shoah*, dando-se relevância à banalidade do mal, lembremos Zygmunt Bauman, quando pontua que falar sobre um momento que não se vivenciou e, claro, não se desejaria jamais vivenciar, algo “que não se deseja para ninguém, nem para si mesmo” (BAUMAN; DONSKIS, 2014, p. 16), é tarefa das mais difíceis. Vinícius de Moraes enquadra-se perfeitamente nessa premissa, posto não ter tido contato direto com a Segunda Guerra Mundial e não ser judeu. Porém, as consequências da Guerra no Brasil e o trabalho sensível com a palavra na construção das imagens no poema acima conduz-nos a experiências “viscerais”, tamanha potência das imagens elaboradas. Desta forma, sobre essa relação entre o passado e presente, são as imagens que iluminam o instante, corroborando Walter Benjamin.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética (BENJAMIN, 2020, p. 35).

Essa força na descrição das imagens fica evidente, quando da leitura dos textos dos sobreviventes. Raciocínio que nos traz também uma reflexão de Walter Benjamin de que “é atual não quem marca passo com o seu tempo, mas aquele capaz de estabelecer curtos-circuitos com outras épocas” (BENJAMIN, 2020, p. 11). Vinícius de Moraes, poeta moderno, atesta essa capacidade por meio de sua obra e

especialmente por meio dos poemas sociais.

Comentemos agora a primeira palavra do título do poema, *balada*. Ela remete-nos à forma fixa composta por três estrofes de oito versos e um quarteto final chamado de ofertório, totalizando 28 versos. Deriva do francês, *ballade*, que por sua vez originou-se do latim, *ballare*, e significa dançar. No Modernismo brasileiro, poetas como Vinícius de Moraes, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade usaram a balada liberta da rigidez francesa, ou seja, sem que houvesse relação direta com as regras de quantidade de versos e rimas.

No poema em questão, a balada pode ser relacionada com a dança, o movimento, ao mesmo tempo em que entra em embate semântico com a palavra seguinte, “mortos”. A ideia, já expressa no título, esboça as imagens cruéis dos movimentos dos prisioneiros torturados, cuja morte chega, sendo os cadáveres amontoados no chão. Cadáveres estes, ocos, degradados, enlaçados uns aos outros, com faces aterrorizantes, refletindo o sentimento de pasmo, assombro e perplexidade. A junção das palavras balada dos mortos dos Campos de Concentração soa como a dança fúnebre a qual foram submetidos milhões de seres humanos, que perderam a vida aos poucos, “dançando” com a morte, subjugando-se aos piores castigos para a ela sucumbirem, exaustos, famintos, machucados, enlouquecidos. Muitos deles, desistindo da vida e jogando-se contra os arames farpados eletrificados.

A ideia do som/música é retomada nos versos 33 a 38, em que os prisioneiros são comparados aos próprios instrumentos musicais. Os sons extraídos vêm dos ossos quebrados a torniquete, corpos que passam a ser

tambores onde ressoam os gemidos advindos da tortura, das pancadas e do sofrimento, “Ó mortos de percussão!”. Esses versos serão retomados aqui no texto para maiores reflexões, logo adiante.

Já no início das reflexões, constatamos a temática da dor extrema exposta por Vinícius em cada verso e, para a Prof^a. Kenia Pereira, por exemplo, no artigo *A temática do Holocausto no ensino de Literatura: um poema de Vinícius de Moraes e uma tela de Lasar Segall*, “para quem fez poemas clamando que a ‘beleza é fundamental’, eis que agora chegou o momento de compor sobre os horrores e pavores de cadáveres torturados em decomposição” (PEREIRA, 2013, p. 240). Para Daniel Gil, os poemas vinicianos que trabalham o grotesco e o feio “levam à pergunta sobre a beleza em si mesma do objeto representado; se ela poderia se dissociar inteiramente do corpo monstruoso por ele concebido” (GIL, 2017, p. 158).

Mortos atônitos (magérrimos, jogados, marcados a brasa, torturados) são também descritos por Primo Levi, o qual deixou obras testemunhais que pintam os horrores dos Campos de Concentração. Ao final de *É isto um homem?*, na véspera dos russos resgatarem-no junto dos poucos sobreviventes, Levi comenta que o prisioneiro foi reduzido à coisa, ou seja, menos ainda que um animal, “por isso não é humana a experiência de quem viveu dias nos quais o homem foi apenas uma coisa ante os olhos de outros homens” (LEVI, 1988, p. 253). Essa “coisificação” do humano é trabalhada por Vinícius no poema em questão, considerando que os prisioneiros são comparados aos instrumentos musicais de onde o

“Monstro” extrai os sons por meio da tortura.

Ainda, sobre a descrição dos cadáveres dos Campos, elucidamos um trecho da primeira obra de Primo Levi, no qual ele relata os últimos dias dele em Auschwitz. Levi elabora um conjunto de imagens que se agregam aos versos do poema, destacando “ocos, flácidos cadáveres/como espantalhos, largados/na sementeira espectral” (MORAES, 2014, p. 218).

De qualquer maneira, em todos os Blocos haviam camas ocupadas por cadáveres, rígidos como madeira, que ninguém se preocupava em remover. O chão estava gelado demais para fazer fossas. Muitos corpos foram amontoados numa trincheira, mas já nos primeiros dias, o monte emergia da escavação, uma horrenda vista da nossa janela (LEVI, 1988, p. 244).

Nordhausen, Erola, Belsen, Buchenwald e Dachau são os Campos de Concentração os quais o poeta menciona. O poema começa com um vocativo e para os cadáveres evocados são todos os versos descritivos que se seguem, denominando-os de necrosados, putrefatos, fluorescentes (versos 8, 14 e 20, respectivamente). Os Campos listados não foram campos de extermínio, como Auschwitz, na Polônia, onde ficavam as câmaras de gás e cujo sinônimo é extermínio judeu. A ideia de ir para Auschwitz ficou associada à morte. Todavia, todos os Campos foram imbatíveis no número de mortos, nos quais os prisioneiros morriam nas piores condições, de fome, de doenças (como tifo, disenteria), de hipotermia, de assassinatos, de violência de toda ordem, sendo absolutamente comuns as arbitrariedades dos soldados da SS.

A filósofa Hanna Arendt cunhou o termo banalidade do mal em *Eichmann em Jerusalém, um relato sobre a banalidade do mal*, em que ela narra o julgamento de um dos maiores responsáveis pela Solução Final. Esse texto dialoga com os versos do poema *Balada dos Mortos dos Campos de Concentração*, pois o julgamento de Eichmann, homem de aparência mirrada, chegando à mediocridade, fornece elementos que desaguam na naturalização da barbárie cometida. O assassinato em massa na última medida nazista contra os judeus escancarou uma ausência de culpa e uma frieza dominante. Os versos “quebrados a torniquete”, “arrancaram-vos as unhas”, “marcados a brasa”, “desfibrados a pancada” são exemplos de atos bárbaros que foram incorporados à rotina dos *lagers*, nome que se dava aos campos de extermínio, onde vigoravam a crueldade e todo método de humilhação e segregação. Sobre essa banalidade, escreveu Arendt que “desde que a totalidade da sociedade respeitável sucumbiu a Hitler, de uma forma ou de outra, as máximas morais que determinam o comportamento social e os mandamentos religiosos – “Não matarás!” – que guiam a consciência virtualmente desapareceram (ARENDDT, 2020, p. 318).

Diante desse genocídio na história mundial, é indissociável a esse movimento a figura de Hitler. Afinal, há de se ter um líder que, fortalecido pelo apoio dos seus, ganhou espaço para colocar seus planos em ação. No poema aqui trabalhado, Vinícius de Moraes faz referência a ele no verso 36, por meio da palavra “Monstro”, com inicial maiúscula, posto substituir um nome próprio. A figura desse ditador é tão importante que é impossível pensar na *Shoah* sem a existência dele. Ele

personifica o Mal e isso nos convida a algumas inferências.

Para Aguiar, “forte tendência do mal nos últimos tempos é proveniente de posturas que ensejam determinar um padrão de homem que teria direito de viver na Terra” (AGUIAR, 2009, p. 261). Nesse contexto, a primeira inferência que fazemos é evidenciar que os próprios Campos de Concentração são personificações do mal, visto terem sido instrumentos de aniquilação do homem pelo próprio homem, tanto no âmbito físico como psicológico. A psicóloga Sofia Débora Levy, em palestra sobre a Perversidade e Trauma no Holocausto, relatou que a violência aos judeus foi tamanha que a psiquiatria de Copenhague criou o termo Síndrome do Campo de Concentração, considerando que não havia como enquadrar os traumas dos sobreviventes em nenhuma categoria existente.

Na obra de Arendt, o único julgamento de um nazista, Eichmann, realizado em Jerusalém, esboça um homem que se julga inocente, que tem lapsos de memória, comportando-se alheio às situações a ele apresentadas, quando estas o incriminavam, e que não se via de maneira alguma como alguém que tivesse feito mal a qualquer judeu. Ele apenas afirmava que cumpria ordens e era da responsabilidade dele a logística dos vagões que transportavam os judeus. Uma atitude integralmente mefistofélica.

Incontestável é que, na organização nazista, a maldade e a máquina burocrática alemã eram reflexos de uma sociedade que desempenhava seu papel cotidiano com absoluta normalidade. Os militares tinham a justificativa de obedecerem cegamente ao líder, mas a sociedade comum se viu seduzida pelo discurso de dominação de uma pessoa que se transfigurava na salvação de um

país e de um povo. Portanto, as massas idolatravam a figura de Hitler e, desta forma, mesmo que não soubessem da “sementeira espectral”, que não vissem as “faces hediondas”, ou ouvissem os sons dos “mortos de percussão”, elas acabaram sendo coniventes com a crueldade executada. “A loucura do *Führer* se tornou a loucura de um país (...); não se trata inteiramente das ações de um único indivíduo, mas que existe um relacionamento recíproco entre o *Führer* e o povo, e que a loucura de um estimula o outro e vice-versa” (LANGER, 2018, p. 140). “Tombar no chão da guerra” (verso 45), em milhões de judeus e outros, assassinados, era recebido com tamanha indiferença pelos alemães, que o próprio Eichmann não reconheceu como crime, afirmando que “ele se lembrava perfeitamente de que só ficava com consciência pesada quando não fazia aquilo que lhe ordenavam – embarcar milhões de homens, mulheres e crianças para a morte” (ARENDDT, 2020, p. 37).

Retomemos agora às imagens erigidas nos versos 33 a 38, onde se insere o substantivo “Monstro”: “Vossas peles afrouxadas/Sobre os esqueletos dão-me/A impressão que éreis tambores/Os instrumentos do Monstro- /Desfibrados a pancada:/ Ó mortos de percussão!”. O recurso imagético, relacionado ao som e reafirmado pela repetição da consoante ‘s’, é constante nos versos, de modo a desenhar a triste cena de sons advindos da tortura. Nessa linha de raciocínio, também podemos inferir que os símbolos da guerra são evocados pelos sons das marchas emitidos pelas botinas dos soldados, bem como dos disparos das armas. Ainda, a relação da tortura com essa insistente repetição do som sibilante, marcada pela consoante “s”, pode evocar uma referência à Schutzstaffel, ou SS, abreviadamente, reforçando que se tratavam de um

esquadrão paramilitar de grande importância no terror nazista. A menção à fome e à magreza extrema dos prisioneiros, cujos ossos ganham relevo, arremessa-nos bruscamente aos Campos de Concentração, sendo inevitável a construção mental das imagens de violência máxima. Nessa vertente de análise, dos versos 25 a 28, também verificamos tais procedimentos, precedentes à morte. “Vossas louras manicuras/Arrancaram-vos as unhas/No requinte da tortura/Da última toaleta”.

Todas essas imagens “pintam-nos” homens como meros objetos acústicos de onde ecoam o estalar de ossos quebrados, por meio das pancadas quase inevitáveis nos *lagers*. Nesse universo de agressão, também é importante mencionar a dimensão psicológica desses prisioneiros que, tendo-lhes sido arrancados os pertences, a identidade, a dignidade, passavam por todo tipo de humilhação. Uma ofensa que se “espalha como um contágio” em que “é absurdo pensar que a justiça humana possa extingui-la. Ela é a inexaurível fonte do mal” (LEVI, 2004, p.13). No quesito magreza, constrangimento e ofensa, destaca-se uma passagem da obra *É isto um homem?*, em que Primo Levi é examinado por um enfermeiro para entrar no *Ka-be*.

O enfermeiro aponta as minhas costelas ao outro, como se eu fosse um cadáver na sala de anatomia; mostra as pálpebras, as faces inchadas, o pescoço fino; inclina-se, faz pressão com o dedo em minha canela, indicando a profunda cavidade que o dedo deixa na pálida carne, como se fosse cera. Desejaria não ter falado ao polonês; parece-me que nunca sofri, na minha vida toda, insulto pior. (LEVI, 1998, p. 68)

Enquanto na literatura temos os pactos fáusticos, onde podemos citar o escritor alemão Goethe, na consagrada obra *Fausto*, apresentando-nos a aliança entre o homem atolado em livros e poeira, repleto de conhecimento, todavia, frustrado e sentindo que não havia, de fato, vivido e, portanto, “vendendo sua alma ao diabo”, em troca de glória, beleza e prazeres, temos, na história de Hitler, um homem que encarna o próprio Mal. Alguém de cujo cérebro emana, continuamente, o desejo de ascensão política, de obediência por parte dos outros e da glória de ver seu louco projeto de sociedade, vigorando em toda a Europa. Alguém que arquiteta e materializa Campos de Concentração que são “retratos do inferno”, como dito por Arendt, no qual a morte é tratada com tamanha trivialidade que, iam para as câmaras de gás, pessoas que “simplesmente tinham descido pelo lado errado do trem” (LEVI, 1998, p.22). Tudo isso, perpassando pela convicção de estar se fazendo o que era correto e necessário, legitimado por leis e tendo o apoio da coletividade, maioria da massa que o idolatrava. Desta forma, “não se pode considerar Hitler um demônio pessoal e condená-lo ao Inferno Eterno, para que o restante do mundo possa viver em paz e tranquilidade”, afinal, “não foi só Hitler, o louco, que criou a loucura alemã; a loucura alemã também criou Hitler” (LANGER, 2018, p. 140).

Por fim, tomemos os versos 29 a 32, buscando refletir sobre os símbolos da casa, do fogo e da tatuagem. Nos versos “A vós vos tiraram a casa/A vós vos tiraram o nome/Fostes marcados a brasa/E vos mataram de fome”, nos deparamos com a total perda da identidade, o que reforça a ideia de coisificação do homem. “A casa nos protege. Impossível escrever a história do inconsciente humano sem escrever

uma história da casa” (BACHELARD, 2003, p.89). Pelo poema escrito por Primo Levi, nas páginas iniciais da obra *A Trégua*, percebe-se o quanto a casa e também o alimento são importantes para o homem, “agora reencontramos a casa/Nosso ventre está saciado” (LEVI, 2004, p. 05). E esse inconsciente humano, nu de identidade, mas transbordante em símbolos, foi o destino de todos os prisioneiros que descobriram que a língua deles não tinha palavras para expressar tamanha ofensa.

Condição humana mais miserável não existe, não dá para imaginar. Nada mais é nosso: tiraram-nos as roupas, os sapatos, até os cabelos (...). Roubaram também o nosso nome, e se quisermos mantê-lo, deveremos encontrar dentro de nós a força para tanto, para que, além do nome, sobre alguma coisa de nós, do que éramos (LEVI, 1998, p. 32).

Sem casa, sem nome, o que os identifica no Campo é a Estrela de Davi costurada ao uniforme e, sendo essa uma pálida identificação, a tatuagem que os prisioneiros passaram logo a receber. “Marcar a brasa”, como traz o poeta Vinícius de Moraes, no verso 31, era dar um novo batismo aos prisioneiros. Portanto, o fogo é outro elemento que merece destaque no poema aqui comentado. Símbolo de purificação e também de dor, ele é o elemento que não repousa, mesmo quando dorme está vivo, e “poderemos então receber o fogo em sua violência e em seu reconforto, tanto como imagem do amor quanto como imagem da cólera” (BACHELARD, 1990, p. 09). Nos Campos, a brasa dos ferros queimando a pele e tatuando o Ser foi mais que ato de cólera, foi ódio, princípio da morte e da “coisificação” do homem. A tatuagem do número-nome foi retrato

do mal, diariamente executado com absoluta normalidade.

Segundo Levi, só se recebia a sopa aguada e a fatia de pão quando, prontamente, mostrava-se “o número em marcas azuladas sob a pele” (LEVI, 1998, p.34), hábito este que os prisioneiros demoraram algumas semanas para se acostumarem, diante do grito do número em alemão.

No campo da Comunicação e da Semiótica, estudos recentes sobre a intolerância trazem uma significação que vai além da marca perene no corpo, com reflexos de igual teor na alma, dos sobreviventes. Para a autora de *Nazi-tatuagens*,

A tatuagem no contexto dos campos nazista foi concebida como matrícula na sociedade dos excluídos, signo de controle político dos segregados da cultura dominante. Entretanto, nos anos subsequentes à libertação dos campos, essa marca tatuada comunicava, e ainda comunica, a vivência nos campos, transformando o corpo dos ex-deportados em um documento político, e a tatuagem, impressa nesse corpo, um símbolo de autenticidade da deportação (RAMOS, 2006, p.107).

Desta forma, imaginemos os milhares de mortos em Buchenwald, Dachau, outros tantos em Bergen-Belsen, e mais milhares em outros Campos e ainda, nos dias atuais, novas valas sendo descobertas, repletas de ossos. Imaginemos todos esses seres humanos sendo arrancados da própria vida, passando pelo fogo do novo “batismo”, por meio da tatuagem que os sobreviventes carregam ainda nos dias de hoje, além de toda dor da tortura e humilhação. Um crime classificado como contra a humanidade, do qual não há perdão, e que deve sempre ser

retomado, principalmente refletindo sobre a essencialidade da arte para dialogar sobre assuntos tão tristes, difíceis e polêmicos.

Vinícius de Moraes, no poema aqui comentado, encarna a dor de milhões de judeus que sofreram toda espécie de degradação, por meio de violência física e psicológica e termina, nos últimos cinco versos do poema (41 a 45), com uma potente imagem, associando o corpo que na terra se volta em húmus, de onde a árvore nascida e alimentada pela dor, sofrimento e castigo é cortada e utilizada para fazer estruturas de madeira usadas em execução em público. Assim, num movimento cíclico, os mortos são pó, húmus e alimento. Tornam-se madeira, de onde outros inocentes serão assassinados na força e voltarão novamente para a terra, chão maldito que sustenta o flagelo. Iluminemos esses versos por meio do depoimento de Primo Levi: “Esse aparato todo e esse cerimonial feroz não são novidade para nós. Desde que entrei no Campo, tive que assistir a treze enforcamentos públicos” (LEVI, 1988, p.217). Também por esse fragmento, ratificamos a banalização do mal.

Em suma, *Balada dos mortos dos Campos de Concentração* é um poema que nos provoca inúmeras leituras desse período bélico e ainda recente na história da humanidade. Este artigo trouxe apenas alguns apontamentos, tendo como espinha dorsal o termo “banalidade do mal”, alinhando-o às reflexões sobre as construções imagéticas do poema e ratificando, dessa forma, que a arte é essencial à vida. Por meio dela, recria-se a história, por ela educa-se, ensina-se e resiste-se. Também buscou-se evidenciar que a alcunha de Poetinha e cantador do amor e das mulheres, como foi consagrado Vinícius de Moraes, acabou turvando

outros lados desse artista multifacetado que tanto contribuiu para as artes no nosso país.

Referências

AGUIAR, Odílio Alves. Sobre a violência e o mal. In: AGUIAR, Odílio Alves. **Filosofia, política e ética em Hannah Arendt**. Ijuí: Editora Unijuí, 2009.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**. Um relato sobre a banalidade do mal. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo, Companhia das Letras, 2020.

BACHELARD, Gaston. **A Terra e os Devaneios do Repouso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Fragmentos de uma poética do fogo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BAUMAN; Zygmunt; DONSKIS, Leonidas. **Cegueira Moral: a perda da sensibilidade na modernidade líquida**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de História**. Tradução de Adalberto Muller, Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura brasileira**. 44 ed., São Paulo: Cultrix, 1994.

CASTELLO, José. **O Poeta da Paixão – Uma Biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GIL, Daniel. O grotesco e a poesia de Vinícius de Moraes. **Todas as Musas**. Ano 9, número 01, julho – dezembro 2017. Disponível em: https://www.todasasmusas.com.br/17Daniel_Gil.pdf. Acesso em: 23 de jun. de 2021.

LANGER, Walter C. **A mente de Adolf Hitler**. Tradução de Carlos Szlak. Rio de Janeiro: LeYa, 2018.

LEVI, Primo. **A Trégua**. Tradução de Marco Lucchesi. São Paulo: Planeta DeAgostini, 2004.

_____. **É isto um homem?**. Tradução de Luigi Del Re – Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. **Os afogados e os sobreviventes**. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

LEVY, Sofia Débora. Perversidade e Trauma no Holocausto. Youtube, 21/06/2021. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=QZM_11iVLI&t=550s. Acesso em: 17 jul. 2021.

MORAES, Vinícius de. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

PEREIRA, Kenia Maria de Almeida. A temática do holocausto no ensino da Literatura Brasileira: um poema de Vinícius de Moraes e uma tela de Lasar Segall. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 22, 2013. p. 233 – 251.

RAMOS, Celia Maria Antonacci. **As nazitatuagens**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

RESENDE, Otto Lara. O caminho para o soneto. In: MORAES, Vinicius de. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1998.

ROSELLECK, Reinhardt. **Futuro passado**. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006.

Recebido em 2021-07-15
Publicado em 2023-03-13