

## INTRODUÇÃO

A busca de compatibilidade entre o pragmatismo e a objetividade do mundo do trabalho com a personalidade e a intradutibilidade da poesia foi o ponto de partida para a presente pesquisa. Sabe-se, desde Baudelaire, da comparação do poeta com um albatroz que, no chão, perde a graciosidade que tem em vôo. Assim também a poesia modernista se permitiu pousar nas realidades cotidianas e delas tirar seu sustento. Decorre daí que tanto o poeta quanto a poesia perderam sua aura de vate e de deleite, respectivamente, para se tornarem o ser comum e a recriação do cotidiano.

Entretanto, há duas realidades de início a considerar: a da poesia e a da história. No âmbito da história, no começo do século XX, sob o regime capitalista vigente, o trabalho era importante para a produção industrial e os negócios, mas o trabalhador vivia realidade incompatível com seu valor, pois recebia pouco pela força de trabalho que vendia, gerando uma mais-valia muito compensadora para o capitalista. Já em meados do século XIX, Marx e Engels haviam estudado as relações de produção no sistema capitalista e demonstrado o desequilíbrio do sistema. Lutas de classes e reivindicações de trabalhadores começaram a acontecer com mais insistência na Europa, chamando a atenção para o problema. O movimento anarquista foi um modo de contestar a organização social capitalista, propondo a vida em comunidades sem o objetivo do lucro, exemplo disso foi a Colônia Cecília, organizada por imigrantes italianos e estabelecida no Paraná entre 1890 e 1894.<sup>1</sup> Mas a grande conquista dos trabalhadores ocorreu na Rússia, com a revolução de 1917 implantando o regime comunista, centrado na idéia da inexistência de classes e organização de uma sociedade de trabalhadores por trabalhadores. As idéias soviéticas se expandiram para o mundo e incentivaram as lutas e conquistas das classes trabalhadoras através da criação dos partidos comunistas e dos sindicatos, que objetivavam a revolução social. A organização sindical e a conscientização de classe dela proveniente adquiriram importância entre os trabalhadores, pois a união representava melhores chances de alcançar as metas. Esse foi talvez o principal caminho para a conquista de melhores condições de trabalho e benefícios sociais para os trabalhadores, inclusive nas nações capitalistas, que precisavam de mais consumidores – por isso remuneravam algumas classes de trabalhadores visando ao maior consumo – mas também melhoravam os salários com medo de uma revolução social. O Brasil saíra recentemente do regime escravista, incentivava-se o trabalho, mas ele

---

<sup>1</sup> MELO NETO, Candido de. *O Anarquismo Experimental da Colônia Cecília*. Ponta Grossa: Editora da UEPG, 1998.

era explorado tanto na área rural como na urbana. Foram os imigrantes europeus – através do movimento anarquista – que organizaram movimentos reivindicatórios, principalmente em São Paulo, e sofreram penalidades por isso, como, inclusive, deportação. Em 1922, com a fundação do Partido Comunista Brasileiro, surgia outro núcleo de aglomeração de trabalhadores para a luta de classes. Os trabalhadores no Brasil, a exemplo do que já ocorria na Europa, mostravam sua insatisfação e iam à busca de espaço social. O trabalho dizia presente no mundo moderno do século XX e passou a ser percebido pela autoridade e até por ela encampado como lema e meta, como ocorreu no governo Vargas (1930-1945). Além disso, depois da Segunda Guerra Mundial, o trabalhador tornou-se a classe a ser conquistada pelo político, que, através do voto popular, pretendia alcançar o poder. Houve valorização da classe trabalhadora porque ela agregava enorme contingente de pessoas – e eram eleitores, porque a burguesia dela necessitava para realizar seus lucros – tanto na produção como no consumo de bens – e porque os operários conquistaram espaço social pela reivindicação de direitos.

O mundo do trabalho está na realidade histórica, mas o leitor do poema tem acesso a uma realidade criada artisticamente e que é possível captar através de processos esquemáticos gerados pela obra, isto é, a estrutura da obra literária é composta de estratos indissociáveis que formam um conjunto, mas cada estrato (fônico, óptico, semântico, mundo criado pelo autor e valores) é um esquema de significações que em seu todo representa uma realidade ficcional com sua axiologia.<sup>2</sup> Essa realidade não é histórica, pois é feita de linguagem e remete ao eu lírico, diferente da condição do autor, inserido num contexto histórico. Mas há relação comunicativa entre poesia e realidade, afinal a poesia não existe no vácuo, nem no limbo, mas na vida, dela está impregnada e a ela remete através, principalmente, do campo semântico da linguagem, onde se elabora a significação. A relação, entretanto, entre as duas realidades não é de causalidade: a poesia não acontece como um reflexo ou retrato da vida social e nem a ela se dirige diretamente, mas existe junto, num processo dialético, numa interação dinâmica. A produção poética está na vida, é um dos seus ingredientes. Daí que cada momento da história tem a poesia inerente à sua realidade, aos mitos, aos valores que se constroem nele, o que significa que o poema muda de acordo com o tempo e as condições individuais e sociais do poeta, considerando que este último é um ser inserido num tempo histórico, vivendo das relações com esse tempo e criando poesia. Mas

---

<sup>2</sup> INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Trad. Albin E. Beau, Martia da Conceição Puga, João F. Barrento. 2.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

contextualizar o poema não é simplesmente datá-lo: é inserir suas imagens e pensamentos em uma trama já em si mesma multidimensional; uma trama em que o eu lírico vive ora experiências novas, ora lembranças da infância, ora valores tradicionais, ora anseios de mudança, ora suspensão desoladora de crenças e esperança. A poesia pertence à História Geral, mas é preciso conhecer qual é a história peculiar imanente e operante em cada poema.<sup>3</sup>

Na poesia, a realidade primeira é a do poema, que poderá remeter a um determinado tempo. Mas não basta relacionar o poema com seu tempo, pois ele pode pertencer a muitos tempos, embora tenha sua data específica de produção. Na história particular de cada poema – que será desvendada à medida da investigação de seus aspectos esquemáticos –, que é particular porque criação de um eu lírico, está sua inserção na história geral de seu tempo, pois os anseios e valores nele criados nasceram da visão de mundo de um ser real que também tem expectativas. Além disso, o poeta tem uma herança de conhecimentos de poetas do passado dos quais é impossível se desvencilhar plenamente. Assim, a poesia tem sua “parte herdada” e sua “parte inventada”<sup>4</sup> no processo de criação do poema. Por outro lado, a poesia é um tipo de comunicação muito singular, “ela é como um tipo de linguagem que manifesta o seu conteúdo na medida em que é forma, isto é, no momento em que se define a expressão. A palavra seria, pois, ao mesmo tempo, forma e conteúdo”.<sup>5</sup> Porém, isso não significa que uma obra possa ser só explicada como um universo fechado que se esclarece a si mesmo. Há relações do poema com a vida, uma organicidade que o torna algo que precisa ser analisado em integração com outras modalidades do conhecimento, o que permite uma interpretação com instrumentos e terminologia mais amplos e não apenas os da linguagem.

Antonio Candido afirmou “que o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o *indivíduo* capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores”.<sup>6</sup> O autor, por conseguinte, está comprometido pelo que dele se espera, embora a poesia possa ser uma resistência aos valores dominantes, como foram as Vanguardas européias e o Modernismo brasileiro, pela atitude de ruptura que propunham em relação ao passado. Com o advento da fotografia, não fazia mais sentido pintar representando os objetos do mundo; com a Primeira Guerra

---

<sup>3</sup> BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 13.

<sup>4</sup> Idem, *ibidem*. p. 15.

<sup>5</sup> CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, p.22.

<sup>6</sup> Idem, *ibidem*. p. 74.

Mundial e a incerteza sobre os rumos da civilização humana, já não era adequada a lógica convencional na seqüência das palavras, pois o mundo se tornara caótico; com os motores, o telefone, o automóvel, o avião, o mundo adquiriu velocidade, o conhecimento se multiplicou e se especializou, pluralizou-se e experiência e as visões sobre ela. Com a amplitude e variedade do mundo e até seu esfacelamento, a arte também se multiplicou e desintegrou em relação ao que era, e ao artista já não era possível tratar da vida e do mundo como antes, dentro de padrões razoavelmente fechados, pois suas impressões sobre a vida se alteraram profundamente, por isso nasceu uma nova linguagem na arte para reinventar o aparente caos que se instalou na vida. O espírito modernista, portanto, não estava só nas artes, ele nascia no mundo com suas mudanças. Então os poetas, assim como pintores, músicos, escultores, queriam explorar mais fundo o novo mundo da vida afastando-se dos clichês poéticos, e passaram a investir no cotidiano, no vulgar, no grotesco, no pragmático, no miúdo da vida e não apenas em seus grandes objetos e temas. Então o sagrado cedeu espaço ao convencional e o uso precioso da linguagem abriu passagem para o prosaico. O artista alcançou maior liberdade para realizar a arte enquanto técnica, enquanto objeto artístico em si, enquanto realidade de linguagem. Daí decorrem os experimentalismos desenvolvidos na poesia, com re-elaboração radical da forma, que aproxima a poesia, por exemplo, do caos, da desintegração, da obscuridade. Isso exige que a poesia trate da vida em maior amplitude do que fizera no passado.

O Modernismo brasileiro rompeu com a sintaxe convencional do verso pondo a palavra em liberdade, criou aproximações com a prosa e se debateu ante as próprias novidades que inventou; estava renovando tanto os meios como os fins da poesia e de toda a arte. Dentre as conquistas mais festejadas pelo Modernismo no Brasil – declara Mário de Andrade em conferência proferida em 1942, por ocasião da comemoração dos vinte anos da Semana de Arte Moderna – está o direito à contínua pesquisa estética, isto é, o direito à renovação permanente. Os estudos da história da literatura nacional entre os anos vinte e sessenta desse século confirmam um processo em andamento, que passou pelas etapas de difusão do novo pensar sobre a poesia e a arte nos anos vinte, sua consolidação nos anos trinta e seu questionamento nos anos cinqüenta. Nesse trajeto, a poesia modernista – acompanhando uma tendência ocidental – rompeu com o modo precioso e convencional de elaborar a linguagem e se voltou para um modo mais prosaico de construção e adotou motivações voltadas para o cotidiano humano, para isso basta que se leia em contraponto um soneto de Olavo Bilac e um poema de Oswald de Andrade. Presume-se, pois, que tenha também se voltado para o mais comum dos afazeres do homem: o trabalho. Se a poesia é

uma criação nascida de uma necessidade interior do poeta e se o poeta sofre as influências do meio na escolha de seus motivos, é compreensível que todos os aspectos da vida pessoal e social possam ser tratados na poesia, inclusive o trabalho. E quando em determinado tempo histórico, algum aspecto da realidade toma dimensão especial, é normal que esse aspecto ocupe espaço nas discussões sociais e motive interesse nos indivíduos e em especial nos poetas, seres que tendem a ter as antenas voltadas para o mundo, sensíveis ao que nele acontece, pois são manifestações humanas.

O trabalho ou a ação representa elemento fundamental das primeiras manifestações do Modernismo brasileiro. A conferência de Menotti Del Picchia durante a Semana<sup>7</sup>, a proposta da revista Klaxon<sup>8</sup>, a conferência de Graça Aranha à Academia Brasileira de Letras (1924)<sup>9</sup>, o Manifesto da Poesia Pau-Brasil<sup>10</sup> são exemplo disso. Saliendo a ação moderna contra a acomodação passadista, Menotti del Picchia afirmava em sua conferência: “às princesas de baladas dos castelos roqueiros, preferimos a datilógrafa garota”. Passado é contemplação, Modernismo é trabalho do homem e da mulher, é a “engenharia moderna [fazendo] cócegas nas estrelas”, são “sapateiros martelando solas”, “queremos reivindicações obreiras [...], motores, chaminés de fábricas [...] na nossa arte”. Enfim, Menotti defende a inclusão da “tragédia hodierna” na nossa arte, que ele resume desse modo: “a do operário reivindicando seus direitos; a do burguês defendendo sua arca; a dos funcionários deslizando nos trilhos dos regulamentos; a do industrial combatendo o combate da concorrência [...] e o automóvel, os fios elétricos, as usinas, os aeroplanos, a arte”. Como se percebe, há nessas palavras a apologia ao trabalho de construção de um novo tempo, o que a revista Klaxon confirma ao apresentar-se afirmando: “Klaxon sabe que o progresso existe”, e mais adiante “Klaxon [...] se caracteriza pelo ímpeto construtivo”, porque esta é “era de construção. Era de Klaxon”. Graça Aranha salienta a necessidade de destruir a importação literária para erguer outra construção, fruto de um espírito moderno que quer a morada nova. Usa expressões como “energia da minha raça”, “construo com o granito, com o ferro, com a madeira”, “ergo os palácios, as fábricas, as estações, os galpões”, com as quais estabelece o novo rumo: o do trabalho de erigir um novo tempo. É certo que todos tratam de uma nova arte, o Modernismo, mas o estabelecem como fruto de um trabalho, prova disso também se encontra no Manifesto da poesia Pau-Brasil, quando Oswald afirma: “Engenheiros em vez de

---

<sup>7</sup> TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis R.J.: Vozes, 1972, p. 174 a 179.

<sup>8</sup> Idem, *ibidem*. p. 181 a 183.

<sup>9</sup> Idem, *ibidem*. p. 188 a 202.

<sup>10</sup> Idem, *ibidem*. p. 203 a 208.

jurisconsultos”. Estes representavam o passado, os gabinetes, as tramas políticas; aqueles simbolizam a construção com planejamento, o que pretendia ser a nova arte, a “primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil”. Há nessas declarações motivos suficientes para se perceber uma mudança de atitude na elaboração da arte, que se quer associada às novas conquistas do novo século, como insiste em afirmar Oswald de Andrade: “as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros. Rails. Laboratórios e oficinas técnicas”. Se a arte precisa mudar seu modo de produzir é porque o mundo mudou sua forma de produção. Então o trabalho do homem da época é motivador para um novo trabalho na criação literária. De certo modo é o novo trabalho que possibilita a nova arte.

Embora realidades específicas e distintas, poesia e história parecem manter pontos de contato e aproximação, vínculos especialmente evidenciados no Modernismo. Na realidade histórica sobre o trabalho no Brasil durante o século XX, entre os anos vinte e sessenta, percebe-se um processo de conquista gradativa de espaço e visibilidade social por parte do trabalho e dos trabalhadores, que revelam crescente conscientização da classe. Também se evidencia que desde os primeiros manifestos do Modernismo, há a presença do trabalho nos projetos de construção do movimento. Os poetas desse tempo, como Mário de Andrade, tratam do mundo burguês, da produção de café em São Paulo e da incipiente industrialização, o que presume a presença do trabalho humano. São de domínio popular os versos de Carlos Drummond de Andrade, já na década de quarenta, em que o poeta se propôs a cantar o tempo presente e os homens presentes, a quem trata por companheiros e com eles quer destruir a ilha de Manhattan, símbolo já naquele tempo do capitalismo internacional, entendido como explorador e opressor do trabalho. Em 1962, Mário Chamie escreveu o poema “Lavra Dor”, explicitando o trabalho e já a ele associando o sofrimento. Percebe-se o poeta aproximando sua arte de uma causa social, voltando-se para a realidade do trabalhador, como também se salienta a permanência do trabalho como mote poético. Dessa dupla percepção, nasce então a hipótese para este estudo: ao amadurecimento sócio-histórico do trabalhador corresponderia um amadurecimento no tratamento poético do motivo do trabalho? Esta pesquisa passa então a verificar se a presença do motivo e das imagens do trabalho na poesia modernista brasileira mantém relação com o plano histórico no sentido de uma evolução do motivo poético ou sua intensificação. Esse objetivo central se sustenta naturalmente das próprias circunstâncias históricas em que o trabalho se apresenta, tanto com sua presença na construção da nova arte do Modernismo, sendo um motivo poético dela, como com sua presença no próprio percurso da história nacional.

À hipótese que se levantou – agora meta deste estudo – agregam-se três objetivos complementares: identificar o motivo do trabalho em cada fase da poesia modernista; estabelecer correspondência entre o plano histórico e o literário; mostrar o trajeto do crescente engajamento social do poeta através de sua atitude na construção poética. O primeiro desses objetivos ajudará a estabelecer claramente qual a fisionomia da poesia de cada momento do Modernismo e a comparação entre esses momentos permitirá perceber se houve um processo evolutivo do motivo poético. O segundo possibilitará estabelecer o paralelo entre o trajeto histórico do trabalho e o da poesia, enquanto o terceiro averiguará o comprometimento dos poetas ao longo da história do Modernismo.

Para tornar específico e claro o estudo, ficam estabelecidos como período de levantamento e pesquisa os anos limites de 1922 (início oficial do Modernismo brasileiro) e 1964 (início do regime militar e possível término do Modernismo). Esse recorte não representa um bloco homogêneo de pensamento, mas é dividido em três fases: implantação e divulgação das idéias modernistas (1922-1930), amadurecimento e consolidação do movimento (1930-1945), fase esteticista, inclusive com novas vanguardas poéticas (1945-1964).

Considerando a história da literatura nacional no século XX, em especial a atinente ao Modernismo, e nela a poesia, poucos são os estudos temáticos que contemplam vários autores de diferentes fases ou gerações. Mais comum é a pesquisa centrada em um autor, num mergulho perpendicular, visando o todo ou parte da obra, como é o caso de *Limites do moderno*, de Eduardo Jardim de Moraes, que estuda, em quatro capítulos, as teses estéticas de Mário de Andrade, iniciando pela formação da teoria de arte desenvolvida por Mário, passando pela concepção marioandradina de história da arte e então investiga o conceito nuclear da atitude estética do autor identificada como uma ruptura com o formalismo moderno, para finalmente revelar a posição do autor sobre arte social como uma dimensão interna do fazer artístico. A pesquisa de Leda Miranda Hühne – *A estética aberta de Mário de Andrade* – utiliza a hermenêutica para chegar ao fenômeno da obra de arte e descobrir-lhe os sentidos, então, depois de uma trajetória sobre estética em filosofia, vai desvendar a criação estética em Mário de Andrade, marcada pelo que ela denomina de ‘estado de poesia’ e ‘estado de arte’, e termina com o estudo da construção do objeto artístico, ao analisar *Paulicéia desvairada*, *Amar, verbo intransitivo* e *Macunaíma*. Marlene de Castro Correia, em *Drummond: a magia lúcida*, mergulha no estudo da ironia, e no processo analisa a conquista da palavra poética em Drummond, apresenta a visão dramática e trágica que o autor revela do mundo para concluir que a ironia é sua magia lúcida, isto é, sua forma criativa e racional

de dizer a vida. Luzia de Maria, em *Drummond: um olhar amoroso*, traz à tona o simples prazer do usufruto da poesia e para isso passa em revista os motivos poéticos mais presentes na produção do autor a fim de provocar contágio, ou de contaminar o leitor com o olhar amoroso com que vê a poesia de Drummond. Leila V. B. Gouvêa, em *Cecília Meireles, avatares da espiritualidade*, analisa a poesia da autora procurando nela as relações com o Absoluto e afirma haver intensa proximidade entre poesia e espiritualidade, pois interpela Deus não como alguém presa a uma religião, mas como livre pensadora que procura o Belo, o Bem, O Infinito, O Eterno, o Universal, a Verdade, o que a coloca como uma questionadora sobre a condição humana. Joana Matos Frias, em *O erro de Hamlet*, estuda poesia e dialética em Murilo Mendes, a fim de mostrar o policentrismo do autor, que tanto foi modernista, quanto se revelou surrealista e também concretista, nos moldes como se mostrou em Portugal e na Espanha, mas que em última análise é um essencialista, isto é, sua poesia se baseia na busca do que dá à arte universalidade e não transitoriedade. A diversidade está, portanto, regulada por uma homogeneidade. Vagner Camilo, em *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*, analisa sobremaneira a guinada poética de *Claro enigma*, para isso estuda criticamente movimentos de passagem da poesia drummondiana, como o que representou *Novos poemas* (1948), entre a poesia de ‘engajamento social’ e a de ‘engajamento com as palavras’ – para manter a nomenclatura da obra – mas centra sua análise no que representa a obra *Claro enigma*, que não é apenas criação de rigorosa arquitetura, mas mantém o impasse entre a relação do poeta com o mundo das coisas e o das palavras. Essa relação apenas privilegia alguns estudos relativos a escritores que também são abordados nesta pesquisa. Mas há outros textos mais raros tratando de conjunto de obras, como o caso de *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*, de Vera Lúcia de Oliveira, que estuda Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo e Raul Bopp no início da produção modernista, para mostrar como a língua literária se tornou objeto de reflexão no Brasil e como a literatura modernista tornou-se legítimo veículo de expressão da realidade nacional. Affonso Romano de Sant’Anna, em *Canibalismo amoroso*, traça a história do motivo amoroso desde a poesia neoclássica até Vinícius de Moraes; o autor passa pelo imaginário erótico de cada época, revela, pelos olhos e voz masculinos do eu lírico, as representações do corpo feminino nos encontros amorosos, e objetiva entender a poesia como uma manifestação das neuroses individuais que se transformam em alucinações coletivas, ou seja, o poeta, ao invocar suas fantasias, faz com que a coletividade reanime seus próprios fantasmas. Murilo Marcondes de Moura, em tese defendida na USP (1998) sob o título de *Três Poetas Brasileiros e a Segunda Guerra Mundial*, mostra o olhar



dos poetas Murilo Mendes, Drummond de Andrade e Cecília Meireles sobre o trágico acontecimento, em que o primeiro mostra uma ‘guerra transfigurada’, num tempo em que o céu está fechado, a humanidade num labirinto e usando a linguagem babélica, e a única saída é a poesia que poderá aproximar os homens ao transcendente e os libertará de sua condição de derrota; Drummond foi mais explícito em sua revolta, dor e expectativas, pois manifesta tanto a aversão ao capitalismo opressor, quanto ao nacionalismo extremado, geradores do embrutecimento dos homens, então denuncia a violência e valoriza a resistência humana ante a dominação; Cecília Meireles, quando trata da guerra, parece rejeitá-la, escrevendo sobre o pequeno e o que parece não ter utilidade, mas ela atinge o monumental pelo miúdo, pois neste contexto rejeita o heróico – valorizado por Drummond – e em lugar do soldado que está na frente-de-batalha, ela prefere a mãe que ficou na espera e a noiva desiludida.

É dentro desse último grupo de pesquisas que se insere este trabalho: um percurso mais longo de um motivo poético na produção nacional. Com o objetivo de alcançar, a um só tempo, a trajetória histórico-social do motivo do trabalho e uma visão do conjunto dele no Modernismo, pareceu este o caminho mais pertinente, o que não impediria o pesquisador de, em querendo exaurir um interstício de tempo menor, centrar sua atenção nele, mas já não seria mais uma apreciação do conjunto. Sabe-se que toda escolha traz vantagens e limitações. Esta tem o desdouro de centrar sua procura apenas na linha mestra da produção sobre o trabalho, destacando somente autores canônicos, o que lhe tira possíveis enriquecedoras variáveis, mas busca o intento de apresentar uma análise do que melhor se escreveu sobre a questão.

A propósito do motivo do trabalho na poesia, não há muitos estudos publicados e a maior parte dos que existem são curtos: artigos, pequenos ensaios ou, como fez Flávio Aguiar, uma antologia com textos em verso e em prosa – *Com palmas medida* (Boitempo, 1999) – sobre a posse, o trabalho e o conflito em torno da posse da terra. Esta antologia temática de textos da literatura brasileira espelha a ocupação da terra desde a chegada dos europeus, com os métodos utilizados e as realizações e conflitos decorrentes. No prefácio da obra, Antonio Candido afirma que a antologia “convida o leitor a entrar no Brasil pela sucessão dos tempos, percorrendo textos que têm quase sempre como moldura ou pano de fundo as relações de trabalho referidas à terra, desde a hora do descobrimento até hoje”. O prefaciador ainda salienta que os textos tratam de “homens espoliados, [...] privados da terra e dos mínimos vitais, oprimidos pelas diversas formas de prepotência, tratados freqüentemente como se fossem solo e mato, não seres humanos iguais aos que os

oprimem e contra os quais por vezes se revoltam”. Embora centrado no trabalho, predominam na antologia os textos narrativos sobre os poéticos. Na Revista da Biblioteca Mário de Andrade nº 57 – dedicada ao trabalho – vários artigos tratam da relação arte/trabalho, como o de Luís Camargo, com uma antologia de 20 poemas de diferentes autores, publicados entre 1901 e 1992, sobre trabalho urbano. Trata-se de *Imagens do trabalho na poesia brasileira do século XX*, que mais apresenta do que comenta ou analisa a criação sobre esse motivo poético. Há o estudo de Roberto de Oliveira Brandão: *O trabalho na poesia de Jorge de Lima*, que inicia com um arrazoado sobre o compromisso da linguagem com o mundo da ação produtiva e das coisas concretas, para desembocar na poesia de Jorge de Lima a fim de mostrar como ela promove o encontro do homem com o mundo e consigo mesmo. O viés utilizado para isso foi o motivo poético do trabalho. Ainda há o estudo de Norma Seltzer Goldstein : *Ecos da atividade humana na poesia penumbriada brasileira*, que pesquisa o trabalho na poesia do início do século XX, revelando o distanciamento do poeta em relação às atividades humanas, em poemas que amortecem a realidade, com os meio-tons característicos da produção poética a que se refere. *As vozes da rua na poesia de Cecília Meireles*, de Glória Kirinus, percebe no livro *Ou isto ou aquilo*, da poeta, a voz do vendedor de rua e as muitas vozes que representam a vida, que para Kirinus não dá para dissociar nem do sentir nem do processo criativo. As demais publicações tratam da prosa sobre o trabalho, como *Trabalho e lazer n’O Cortiço*, de Lígia Vassallo; *Trabalho e vida moderna em Caminhos Cruzados*, de Maria Eunice Moreira; *Juventude e desemprego: Um Lugar ao Sol e a ideologia do trabalho*, de Maria da Glória Bordini.

No conjunto, esses estudos comprovam a existência de uma literatura e uma poesia sobre o trabalho e revelam que esse motivo poético já iluminou a criação de escritores e chamou a atenção de pesquisadores, sendo que vários poetas, desde o início de nossa história nacional, tiveram presente em sua criação o trabalho. Aliás, é mais presente a poesia sobre o trabalho do que o estudo dessa poesia, que, como já foi dito, ainda não mereceu uma pesquisa com a profundidade adequada à sua recorrência, pois nenhuma dessas publicações perfaz uma longa trajetória analítica sobre esse motivo poético, nem na abrangência de tempo nem na quantidade de poetas que o exploraram. A antologia organizada por Flávio Aguiar é uma mostra da riqueza de produção literária sobre o trabalho – especialmente o ligado à terra – e poderá motivar valiosas pesquisas a propósito da questão, já que se trata de um corpus de abrangência temporal vasta. Pesquisa, porém, que está para além dos propósitos deste estudo em específico, que envolve aspectos históricos, políticos, sociológicos e artísticos da poesia sobre o trabalho apenas no Modernismo

brasileiro, como especificado anteriormente. O que se propõe aqui parece ser inédito e amplo, embora não esgote a questão, ainda assim um passo necessário nos estudos literários e culturais em tempo pós-industrialização, quando o trabalho, tão insensivelmente, é negado a muitos, pois substituídos pela máquina, que não se humaniza nem reivindica, e a poesia ocupa tão poucos espaços na vida cotidiana. O estudo é o primeiro passo para que o conhecimento se amplie e se torne sociável. Por isso a investigação sobre a poesia motivada pelo trabalho se revela importante, tanto como ampliação do conhecimento propriamente dito, como também pela atitude participativa que revela, pois pretende desvendar para o público a preocupação que os poetas que este estudo privilegiou tiveram e têm com a vida, mostrando que poesia não é uma arte apenas de deleite, ou de enlevos estéticos, mas também de envolvimento sócio-histórico e que pode cativar e motivar os homens não só pelo seu espelhamento em relação à vida como também pela sua resistência ao pensamento dominante.

A seleção de corpus que orienta esse estudo acompanha um percurso específico: da década de 20 (1922) à de 60 (1964) do século XX. Em tal trajetória, segundo a divisão dos momentos da história nacional, proposta por Rubim Aquino<sup>11</sup>, vislumbram-se três palcos fundamentais em que se desenvolveram as relações entre poesia e trabalho. Primeiro o palco da “Sociedade capitalista agrário-exportadora”, com seu caráter liberal, que abarca as três décadas do século XX e centra a economia na produção agrícola, ao mesmo tempo em que vê a ebulição das cidades tomar novas proporções, centradas na incipiente indústria. Época em que o trabalho não é reconhecido socialmente, mas quando já se prepara, mercê de influências de movimentos internacionais, o espaço para novos tempos, com a criação do Partido Comunista no Brasil e, através da força dos imigrantes, os ideais anarquistas. Como poeta representante desse período, o foco analítico recai sobre a poesia de Mário de Andrade, homem envolvido nas polêmicas artísticas da vanguarda e defensor de uma arte que representasse o Brasil no circuito das nações. Esse primeiro período cede lugar ao segundo momento: o da reorganização do Estado, a partir de 1930, com a ascensão de Getúlio Vargas e o posterior Estado Novo, quando o trabalho passa a ocupar a cena, mesmo com o cooptação de sindicatos por um lado, mas com a organização das leis trabalhistas por outro, tempo também de maior vigor e amadurecimento das conquistas modernistas na arte. Para este período histórico cabe a análise da obra de Carlos Drummond de Andrade, poeta mais contido e irônico, secretário do Ministro da Educação e simpatizante de ideologia

---

<sup>11</sup> AQUINO, Rubim [et. a.]. *Sociedade brasileira: uma história através dos movimentos sociais: da crise do escravismo ao apogeu do neoliberalismo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

socialista na época. Depois da Segunda Guerra Mundial até 1964, há a terceira fase, a da redemocratização, época de movimentos socialistas em quase todo o mundo ocidental, com os eventos da Revolução Cubana, quando o palco adquire cores revolucionárias e o trabalho ocupa espaço central nas manifestações sociais e nas preocupações dos governos. O trabalho se torna o próprio espetáculo. Aqui se estuda a própria efervescência do momento histórico, não fazendo opção por um poeta em especial, mas contemplando a variedade da convivência dos remanescentes modernistas (Cassiano Ricardo e Vinícius de Moraes) com a vanguarda concretista da qual fez parte Haroldo de Campos e a vanguarda práxis de Mário Chamie. Temos, portanto, de um lado um período histórico que passa por três instâncias temporais e de formas administrativas específicas (os governos oligárquico-liberais dos anos 20, o governo Vargas dos anos 30 e 40 e os governos democráticos dos anos 40, 50 e 60) e de outro a história do movimento modernista brasileiro em seus três estágios: a fase inicial de implantação nos anos 20, o momento de consolidação dos anos 30 e 40 e seu momento final de questionamentos ou redefinição ou simplesmente seu término.

Nos dois tempos iniciais da pesquisa (anos 20; anos 30 e 40), como a escolha ficará centrada em um autor por período histórico-literário enfocado, os poemas só podem ser os que pertencem às obras publicadas pelos autores nos referidos períodos, e apenas poemas que tratem do motivo poético em estudo. No caso do terceiro tempo (anos entre 1945 e 1964), em que se trabalhará com quatro poetas, a escolha dos poemas se dá sempre privilegiando os que mais explícita ou claramente abordam o trabalho e mostram visões diferentes dele ou pela técnica utilizada na composição ou pelo foco através do qual tratam a questão.

A escolha de cada poeta e de cada obra em análise está vinculada à importância que o escritor teve para o momento histórico e à representatividade, em sua poesia, do motivo poético do trabalho no período em questão. Assim a escolha de Mário de Andrade – além de sua influência como intelectual nos eventos da vanguarda modernista nos anos 20 e pensador liberal – deve-se à importância fundamental de sua poesia, da sua crítica, dos seus estudos da cultura nacional, dos seus romances e da sua temática predominante: São Paulo, cidade em franca transformação pela ebulição do trabalho, um palco liberal da livre iniciativa. Já o período de consolidação dos ideais modernistas – que corresponde ao palco Vargas – destinou-se ao prisma poético de Carlos Drummond de Andrade, funcionário público que atuou como Secretário do Ministro da Educação no governo de Getúlio Vargas, que tem no período sua estréia poética e, um pouco depois, cria representativa produção de caráter social, com olhos inclusive voltados para a Segunda Guerra Mundial e a opressão social

vivida pelo sistema capitalista, numa postura irônico-crítica, com uma trajetória que parte do eu hesitante e desajustado e vai para o mundo com desejo de interferir nele. O palco democrático dos anos 50 e início de 60 não se restringe a um escritor em particular pela heterogeneidade dos movimentos artísticos da época, opta-se, então, por mais de um nome, embora se destaque Mário Chamie, pelo centramento específico de sua obra no motivo da realidade rural e do respectivo trabalho, mas também há Vinícius de Moraes, poeta que, desde antes do final da guerra, dá sinais de arte participante, aproximando-se dos movimentos sociais e estudantis; Cassiano Ricardo que produziu também sob a influência da vanguarda práxis nos anos sessenta e já tinha poesia representativa desde os anos vinte; Haroldo de Campos, um dos nomes diretamente envolvidos no manifesto e na produção concretista.

Para cada poeta em questão foram escolhidas obras específicas, que traduzem a sua visão de mundo e se voltam, mais ou menos intensamente, para a realidade do trabalho. Desse modo, são focadas as primeiras obras, isto é, *Paulicéia desvairada* (1922), *Losango cáqui* (1924), *Clã do jabuti* (1927) e *Remate de males* (1930), na produção de Mário de Andrade, representando o período inicial da pesquisa. Essas obras compõem período de intensa agitação das idéias em torno da criação poética, inclusive a primeira delas inicia com o conhecido “Prefácio interessantíssimo” em que o autor apresenta sua tese sobre a criação da poesia, o que parece importante investigar, a fim de verificar a partir de qual posição teórico-ideológica o autor manifesta sua arte. *Paulicéia desvairada* representa *a priori* duas situações: a ruptura formal proposta pelo Modernismo e o foco poético centrado na cidade de São Paulo. Ambas as situações motivam, a primeira pela dicção nova que essa poesia representa no meio nacional, a segunda pelas possibilidades que suscita uma poesia voltada para a ebulição dinâmica (enlouquecida) de uma cidade capitalista em franca transformação pelo trabalho. Sobre *Losango cáqui*, o autor adverte a propósito da feição pessoal dos versos, que prefere denominar de ‘anotações líricas’, cujo caráter pessoal transcende a universalidade que deve ter a poesia, conforme Mário de Andrade insiste ao apresentar o livro. Que marcas adquire o motivo do trabalho sob o viés de maior pessoalidade? Embora a obra *Remate e males* tenha sido publicada em 1930, boa parte dos seus poemas são anteriores aos de *Clã do jabuti*, livro que representa o olhar do poeta para além de São Paulo, pois nele surge o Brasil carioca, o mineiro, o amazônico, que retornam mais sutilmente no livro seguinte. Como são tratadas as ações humanas então? O *corpus* selecionado da obra de Mário de Andrade aponta perspectivas promissoras para a

investigação que se processará tanto no sentido de procurar a atitude do poeta ante o trabalho citadino quanto o desenvolvido pelo sertanejo.

*Alguma poesia* (1930) e *Brejo das almas* (1934) são as obras inaugurais de Carlos Drummond de Andrade e é nelas que despontam as possibilidades do enorme poeta que se consagrou posteriormente. Nessas obras, em que a atitude contida e “gauche” do poeta mineiro (de província) se destaca, o mundo é uma possibilidade que lhe cabe no coração. Que espaço ocupará nessa poesia o motivo do trabalho? *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942) e *Rosa do povo* (1945) representam outro momento na produção do poeta, pois já mora no Rio de Janeiro, faz parte da administração pública e vive o mundo em outra intensidade. É nessa fase que Drummond formula poeticamente uma visão da poesia como trabalho com a palavra, mas é também esse tempo um período histórico de agitações nacionais e internacionais, com o capitalismo - por causa da quebra da bolsa de Nova York - vivendo uma de suas intensas crises, com a ascensão do comunismo e a guerra contra o nazi-fascismo. Nessas circunstâncias o poeta vê seu coração apequenar-se diante do mundo e o ‘eu’ contido anteriormente busca participação ante o medo e a repressão que o novo tempo representa. De que modo se insere, que feições adquire e que trajetória perfaz o motivo do trabalho na criação drummondiana, considerando seu envolvimento com as questões do mundo já explicitado principalmente nos títulos *Sentimento do mundo* e *Rosa do povo*?

Haroldo de Campos representa a vanguarda concretista dos anos cinquenta, que propõe o poema como um objeto em si e não a representação ou interpretação de algo subjetivo, social ou histórico. *Servidão de Passagem* é publicado em 1961 e contém o texto intitulado “poema”, que motiva – pelo título – a pesquisar a concepção de poesia, mas que, integrado que está ao título da obra em que está inserido, aponta perspectiva a propósito do motivo do trabalho a partir do termo ‘servidão’. A poesia Práxis está representada por seu líder Mário Chamie e pela obra inaugural da vanguarda, o livro *Lavra Lavra* (1962). Já que o termo práxis se refere à ação – uma poesia que se quer ativa – o livro convida à pesquisa sobre o trabalho (lavra), que é ação, e o trabalho do poeta (que também lavra o papel) como participativo, além do que, todos os poemas que o compõem estão voltados para a denúncia do trabalho na realidade rural, logo indica a possibilidade de uma poesia reveladora de atitude de produção engajada. O poema “O Operário em Construção” é a escolha da produção de Vinícius de Moraes, poeta reconhecido desde a década anterior e que iniciou sua produção em meados da década de 1930. Esse poema teve sua publicação inicialmente em *Novos poemas* (1959), mas adquiriu visibilidade a partir de sua divulgação na revista da

UNE – início dos anos sessenta – e passou a ser um símbolo de consciência coletiva e de impulso revolucionário, tanto que sofreu censura depois de os militares assumirem o poder no Brasil, após o golpe de 1964. A escolha do poema para este estudo se esclarece a partir do próprio título, centrado no operário e remetendo a seu trabalho e à construção da consciência sobre si mesmo e sua condição. Cassiano Ricardo já houvera conquistado espaço na literatura nacional desde os anos vinte, pois participara das polêmicas em torno do movimento modernista e produzira poesia dentro de perspectiva nacionalista do Verdeamarelismo, que definiu uma das tendências do nosso Modernismo. O livro *Jeremias sem chorar* (1963) põe em perspectiva a época do início da corrida espacial, já em plena guerra fria entre os valores ocidentais representados pelo capitalismo americano e europeu, e os da denominada ‘Cortina-de-ferro’, representada pela União Soviética. É um tempo de tecnologia desenvolvida, era inicial ainda do uso de computadores e mecanização industrial. Dessa obra, dois poemas foram selecionados para estudo – “Ladainha” e “Sol de Metal” – pois se voltam para a crise de valores enfrentada pelo homem desse tempo ante o desemprego e a mecanização industrial.

Esta investigação se organiza em seis capítulos, mais esta introdução e a conclusão que perseguem um objetivo central: a trajetória do engajamento do artista na poesia sobre o trabalho no Brasil entre 1922 e 1964 em paralelo com o percurso da conquista de espaço social do trabalho e da conscientização do trabalhador. Os três capítulos que se seguem à introdução tratam respectivamente das idéias em torno do conceito e da história do trabalho, da construção dos palcos históricos nacionais por onde o trabalho transita e da relação entre literatura e engajamento. Depois se parte para a análise dos poemas do *corpus* selecionado, seguindo a linha do tempo, partindo de 1922 até 1964. Desse modo, o quarto capítulo se dedica a estudar a poesia de Mário de Andrade produzida entre 1922 e 1930; o quinto se debruça sobre a criação de Carlos Drummond de Andrade entre 1930 e 1945; enquanto o sexto avalia os quatro poetas representativos dos anos entre 1945 e 1964, na seguinte ordem: Haroldo de Campos, Mário Chamie, Vinícius de Moraes e Cassiano Ricardo, primeiro os que criaram apenas a partir dessa fase, depois os poetas já consagrados no período, provenientes de tempos anteriores do Modernismo.

Portanto, além do *corpus* que é objeto de análise desta tese, há três inserções necessárias, a fim de dar sustentação ao estudo que se quer proceder: o trabalho, a história e a poesia. A poesia parece conter em si uma dimensão social, não importa qual seja seu motivo de criação, então uma poesia sobre o trabalho tornaria mais explícita a vocação para o trato das questões sociais, já que o trabalho é também um meio de interação que coloca o

homem entre os homens e permite a identificação do indivíduo na coletividade pelo modo como nela age e produz. O que o motiva ou cerceia em sua produção no trabalho são suas necessidades, decorrentes de sua inserção no seu tempo e da orientação ideológica que o motiva. Uma poesia que cria a partir do motivo do trabalho pode captar o homem em sua situação de ser social e, como tal, integrado às forças ideológicas, religiosas e políticas de seu tempo. Analisar, portanto, essa poesia induz ao estudo sobre o que seja de fato o trabalho sob o prisma sócio-filosófico, a fim de compreender quais as variáveis que interferem na ação humana como impulso ou controle, principalmente durante o século XX no ocidente. Nesse tempo-espço em análise, capitalismo, nazismo e comunismo mediram forças pela hegemonia, o que gerou conflitos como a Revolução Russa e a Segunda Guerra Mundial, portanto é necessário compreender como as forças em disputa elaboraram suas propostas de trabalho para o homem e o que ele representou em cada orientação ideológica. Então se foram buscar, no primeiro capítulo, em estudos de Max Weber, Karl Marx e Hannah Arendt, os esteios teóricos para sustentar as reflexões sobre o que é o trabalho humano.

A organização didática da história do Modernismo brasileiro costuma estabelecer três etapas que perfazem os estágios de evolução ou transformação do movimento – as que dividem os momentos desta pesquisa –, mas como a divisão dos estudos históricos do século XX no Brasil, no período em análise, também faz trajeto similar, torna-se importante compreender, se a história do trabalho realiza percurso parecido. Se há uma trajetória semelhante entre a história nacional, a história da literatura e a do trabalho, é provável que também haja a da poesia sobre o trabalho. Verifica-se, então, como essencial projetar os palcos da história do trabalho associados à história do Brasil, procurando compreender aqueles dentro desta, para averiguar a possibilidade de caminhos integrados. Como a história nacional tem sua divisão a partir da instituição da República (1889), quando também a nação recém saíra do regime de escravidão, faz-se importante averiguar esse momento que precede a 1922, cujo término se dá com a Revolução de 1930. Estudos de historiadores nacionais e pesquisadores do trabalho brasileiro serão o apoio para realizar esse percurso.

A produção poética sobre o trabalho e sua inserção num tempo histórico exige estudo sobre a atitude e o propósito do artista a respeito da própria criação, isto é, averiguação sobre o trabalho do artista como revelador de uma atitude empenhada do escritor no sentido de, com sua criação, interferir na vida humana propondo-lhe mudanças. Sabe-se que a literatura não nasce no vazio, mas é fruto de uma relação dinâmica entre a criatividade do autor e a influência da realidade. Não é possível pensar a criação poética como apenas resultado do isolamento do escritor em um mundo subjetivo e nem a obra,



conseqüentemente, como representativa apenas de propósitos internos do autor. Por outro lado, o escritor é livre para realizar as escolhas que o levarão a seu motivo de criação e a sua escolha de linguagem. A relação entre a liberdade do autor e as forças da realidade sócio-histórica em que está inserido na elaboração de sua obra é de ordem dialética: a liberdade é construída no contexto social e nele interfere pelas escolhas que possibilita. Decorrem disso os questionamentos se a inserção na vida e interação com ela já são o engajamento do artista, e se o resultado de uma criação poética assim realizada produz arte engajada. É essa a investigação a que se propõe o terceiro capítulo e vai realizá-la, tendo como suporte teórico a obra *Que é a literatura*, de Jean-Paul Sartre.

Estabelecidos os fundamentos a respeito de o que seja o trabalho, de qual o seu trajeto na parte da história nacional do século XX em questão e o que seja uma atitude engajada do poeta, o quarto capítulo mergulha à procura da poesia sobre o trabalho na obra dos poetas objeto deste estudo. Procura-se, inicialmente, compreender a própria criação poética sob a perspectiva de seu criador e aí sua visão de arte e de mundo. Então se Investiga, na produção previamente selecionada do autor, que construção poética de trabalho ele elaborou, e os vínculos possíveis dessa criação literária com a idéia de trabalho em seu tempo, bem como com o contexto sócio-histórico de seu momento, a fim de avaliar se a obra revela atitude engajada do autor e se é possível estabelecer uma intensidade nessa atitude. Esse procedimento começa com a análise da obra de Mário de Andrade, no capítulo inicial, repete-se na investigação da poesia de Carlos Drummond de Andrade e se conclui com a análise de um poema de Haroldo de Campos, uma obra de Mário Chamie, um poema de Vinícius de Moraes e dois poemas de Cassiano Ricardo. É intenção definir um caminho nesse conjunto de produção poética que possa ser cotejado com a trajetória do trabalho na história nacional. O que se procura em definitivo é verificar se na produção dos autores e suas obras é viável estabelecer uma trajetória da poesia sobre o trabalho compatível com o percurso do trabalho na história nacional.

Finalmente cabem as conclusões com a reunião das reflexões que a pesquisa proporcionou e a evidência da tese que se construiu.

Na busca do método mais pertinente para tratar cada uma das questões levantadas por esta tese, considera-se a necessidade de procedimentos distintos para os capítulos 1, 2 e 3 em relação ao 4, 5 e 6, tendo em vista que os primeiros pertencem a uma fundamentação teórica, enquanto os últimos são análises de poemas. Assim sendo, os

capítulos iniciais seguem o procedimento do levantamento de dados teórico-históricos e a discussão desses dados através da confrontação e da análise, tendo como mote o objetivo que se estabelece para cada um. No capítulo um (1) objetiva-se conceituar e discutir o trabalho sob vários prismas: a partir do dicionário, da visão sócio-filosófica, das ideologias religiosas, do capitalismo, do comunismo e do nazi-fascismo, pois cada um desses conceitos e reflexões contribuirá para compreender e analisar tanto o período histórico em que se insere a pesquisa como a poesia produzida nessa época. Como o capítulo dois (2) se volta para a trajetória do trabalho no Brasil no recorte histórico escolhido (1922-1964), servirão de base para a construção do percurso vários historiadores e seus relatos nem sempre concordantes dos mesmos fatos históricos, o que implica a escolha de um viés mais pertinente para a compreensão das questões do trabalho e dos trabalhadores, em detrimento, muitas vezes, de outros acontecimentos relevantes no contexto histórico geral, mas não agudos para o objeto desta pesquisa. No capítulo três (3), que se destina a estudar o engajamento na literatura e, em especial, na poesia, a discussão se realiza a partir das teorias que relacionam poesia e realidade – que remontam à antiguidade grega e romana – mas que adquiriram dimensão específica em meados do século XX com as publicações de Jean-Paul Sartre. Pretende-se problematizar a teoria sartreana a propósito do engajamento do artista, a fim de estabelecer a possibilidade do engajamento do poeta.

De trato mais delicado é a abordagem do *corpus* desta pesquisa, ou a investigação dos poemas, em qualquer parte deste estudo. Nesse caso, a análise segue dupla proposição: ou acompanha a orientação de ‘L’explication de Texte’, que os mestres franceses aplicavam nos estudos literários e filosóficos para apreender, em profundidade, a significação de um texto, ou se desenvolve sob base fenomenológica, conforme publicação de Roman Ingarden<sup>12</sup>, ou ainda mescla as duas propostas, quando isso for conveniente. Parece mais adequada a abordagem da fenomenologia para o trato de um poema inteiro, já que o método se propõe a uma visão integral do objeto artístico e se trata de um procedimento que visa a constituir o objeto estético latente na obra literária. ‘L’explication de Texte’ se interessa também pelo conjunto do texto e visa a uma leitura interpretativa em profundidade, sem a preocupação de o objeto de análise ser ou não artístico, mas permite – pela técnica que utiliza, a compreensão mais específica de excertos.

‘L’explication de Texte’, aplicada à literatura, é um método que permite leitura vertical do texto e análise de detalhes para melhor apreciar as ligações entre estilo e conteúdo. Não

---

<sup>12</sup> INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Trad. Albin E. Beau, Martia da Conceição Puga, João F. Barrento. 2.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

se trata de dizer novamente o que o autor escreveu, mas de estudar como ele disse e por que escolheu aquela forma para aquele conteúdo.<sup>13</sup> Trata-se, segundo Dufau e D'Alélio, da construção progressiva de um significado a partir de uma série de questões que se propõem ao texto e que funcionam como um projeto de leitura capaz de gerar uma interpretação. Em princípio se verifica que tipo de poema é, se forma fixa ou livre, para logo a seguir explorar aquilo que o poema oferece para a observação, se o ritmo, se a rima, se as imagens, se a estrutura ou o conjunto dessas possibilidades. Observa-se a divisão em estrofes ou conjuntos, buscam-se repetições, progressões, relações de semelhança ou de oposição, rupturas, sempre a fim de encontrar o movimento de conjunto do poema. Investiga-se a linguagem, suas singularidades vocabulares, seu estilo e figuras e os efeitos que produzem. Também se analisa o esquema sintático, os tempos verbais, a pontuação. Isso tudo para verificar como foi criado o poema enquanto obra de arte e desvelar sua significação transcendente, humana e/ou sócio-histórica.

A fenomenologia é um método descritivo e analítico da obra de arte, que busca a essência dessa obra, e só será possível alcançá-la na análise das partes que a compõem. Desse modo se evidenciará o seu conjunto, que não se faz da justaposição das partes que o constituem, mas de uma composição de elementos interdependentes, numa relação orgânica, de tal modo que cada parte não sobrevive fora do conjunto. A cada uma dessas partes, Ingarden denomina de estratos, que Maria Luiza Ramos organizou nessa seqüência: “o estrato fônico da linguagem, o estrato óptico, o estrato das unidades de sentido, o estrato dos objetos representados e o estrato das qualidades metafísicas”.<sup>14</sup> O elemento fônico diz respeito à exploração dos efeitos sonoros percebidos nos fonemas, com suas variações de timbre que podem gerar eufonia, ou as variáveis métricas que orientam o esquema rítmico dos versos. O estrato óptico<sup>15</sup> estuda desde a variação no tamanho dos versos, até a disposição das palavras na folha de papel e sua associação com imagens. O estrato das unidades de sentido explora, morfo-sintática e semanticamente, as significações dos termos, que se constituem, por exemplo, pela associação ao contexto frasal em que as palavras estão inseridas, à intenção de quem as usa, ao seu conteúdo material que permite distinguir ‘cama’ de ‘balcão’. Mas é preciso ficar claro que a significação das palavras é interna ao

---

<sup>13</sup> DUFAU, Micheline; D'ALELIO, Ellen. *Découverte du poème: Introduction à l'explication de textes*. New York: Harcourt, Brace & World, 1967.

<sup>14</sup> RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. 2. ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Forense, 1972, capítulos 3, 4, 7, 9, 10.

<sup>15</sup> Ingarden deu pouca importância a esse estrato, chegando a tratá-lo de ‘irrelevante’, mas Maria Luiza Ramos, tendo em vista a poesia moderna principalmente, lembra que é pela palavra escrita que se tem o primeiro contato com o texto e que a poesia do século XX explora o recurso da dimensão visual da linguagem, por isso ela o constitui como um estrato da obra literária.

poema, “porque a arte não se confunde com o real”; embora seja proveniente dele, dele se diferencia por sua natureza estética, de que participam valores de ordem subjetiva.<sup>16</sup> O estrato dos objetos representados se refere ao mundo criado pelo escritor, que, como já dito, não é o mundo real, mas constituído pela linguagem, que inventa personagens, espaços, situações, alegria, angústia, solidão, enfim, uma realidade imaginada ou intuída que se torna presente ou é evocada. As qualidades metafísicas – que também formam um estrato – são o que é possível denominar de valores absolutos – como exemplifica Ingarden com o trágico, o sagrado, o grotesco, o intangível, a felicidade, a paz –, experiências estéticas que dificilmente se podem alcançar na vida real e que arrebatam o leitor, por serem o ponto culminante de uma obra, para o qual concorrem todos os outros estratos, afinal uma obra pode provocar uma experiência arrebatadora de compartilhamento com uma pluralidade de mundos que influenciam na própria experiência vital do leitor ou intérprete. Embora de caráter imanente, o método fenomenológico não exige um esquema engessado de abordagem de uma obra, mas parece de bom tom se iniciar a análise pelos estratos fônico e visual, pois eles despertarão a intuição necessária para revelar os sentidos e o mundo representados e assim alcançar as qualidades metafísicas. Ou seja, parte-se do mais concreto para o mais abstrato.

Roman Ingarden defende, portanto, a obra de arte como entidade autônoma, pois nela não está a realidade do mundo, mas estão aspectos esquematizados dela, e cada leitor poderá percebê-los diferentemente, pois sempre partirá de suas experiências próprias que orientarão a leitura do que a obra oferece. A proposta de Ingarden caminha no sentido de compreender a obra literária como aquela em que a linguagem adquire um inevitável caráter ambíguo, desencadeando leituras pessoais e diferentes a partir de experiências diversas que levam à apropriação da obra. Contudo, adverte o autor, não se pode confundir essa atitude com psicologismo ou tentativa de explicar a obra pela vida e as experiências do autor. Ingarden põe em tensão imanência e intuição: tudo parte da obra, mas o leitor “é levado a ver, a ouvir, a atravessar o livro para passar à realidade”, afirma Maria Manuela Saraiva no prefácio do livro, portanto, uma obra, além do imaginário que ajuda a criar, comunica o mundo que a envolve. No capítulo 9 de seu estudo, em que analisa a apreensão estética da criação, o autor chega a sugerir que o valor artístico está atrelado à competência da obra de evocar *flashes* do mundo real das pessoas, dos lugares, das coisas e até das experiências do leitor. A obra de arte, entretanto, é de natureza esquemática e “é inteiramente impossível que o leitor atualize exatamente os mesmos aspectos que o autor quis previamente

---

<sup>16</sup> RAMOS, Maria Luiza. Op. cit. p. 96.

determinar através da estruturação da obra”<sup>17</sup>, por isso é necessário compreender o funcionamento de sua máquina, não para chegar ao que o ‘autor quis dizer’, mas para desvendar o mecanismo da obra e nele a obra em si.

“Não é só de sensações que se faz arte [...] a obra literária [...] dirige-se ao entendimento”<sup>18</sup>, por isso a adoção dessa metodologia de investigação do poema, afinal ela exige o centramento analítico no objeto estético, mas não isola a obra do mundo, pois a ele remete através das suas qualidades metafísicas, que não são outra coisa senão as profundas experiências vitais intuídas pelo artista e transfiguradas pela arte. O poeta, ao pôr em xeque o mundo, desperta os valores éticos, políticos, sociais e até psicológicos em sua obra (embora elementos extrínsecos da obra) e, como escreveu Maria Luiza Ramos: “negar que a obra literária deva ser portadora de tais qualidades [...] seria fechar os olhos ao testemunho da História e, sobretudo, privarmo-nos de fruir – através da experiência estética – os valores que concorrem para a *grandeza* da obra, sejam eles de natureza social, política, ética ou religiosa”.<sup>19</sup>

Assim também o presente estudo encaminha a análise dos poemas, sempre partindo do que o texto possibilita, de como funciona o motor da significação, do que os estratos do poema oferecem à leitura e qual realidade poética constroem, e em que medida essa criação remete a elementos sociais e históricos. Mesmo quando o poeta – também teórico, como o caso de Mário Chamie – sustenta que sua obra é informação verbal aberta que age sobre o leitor (também sujeita à contribuição de sentidos conferidos por esse leitor), que a obra é ação e se quer interferência na vida real, ainda assim, será o poema e suas possibilidades de obra de arte que nortearão a análise, e não a posição *a priori* do autor, pois o próprio poema denunciará a visão de mundo do autor e inserir-se-á no mundo ao qual pertence, como uma visão possível daquele momento histórico.

A poesia do Modernismo brasileiro não se furta à vida, antes nela mergulha e dela tira seu sustento. Por isso a aproximação entre poesia e trabalho – este pragmático, aquela intraduzível; este chão, aquela vôo – representa bem a imagem já anunciada do albatroz no assoalho de um barco em custoso equilíbrio. A poesia moderna nem sempre navega na nobreza das águas, nem nas sutilezas dos ventos, pois se propôs a criar a partir da rudeza e fertilidade da terra e da vida simples dos homens comuns. A linguagem poética que parecia feita para a pureza do ar, no Modernismo ela pousa na lama do cotidiano e dela se nutre e vive. E como a linguagem – que não apenas dá feição ao verso, mas é seu próprio corpo e

---

<sup>17</sup> INGARDEN, Roman. Op. cit. p. 289.

<sup>18</sup> RAMOS, Maria Luiza. Op. cit. p. 89.

<sup>19</sup> RAMOS, Maria Luiza. Op. cit. p. 153-154.

sua alma – é o elemento comum entre o poema e a história humana, a hipótese que se levantou e os objetivos que se estima alcançar adquirem feição mais cordial e possibilidade mais próxima.

## 1. O QUE É O TRABALHO

### 1.1 UM OLHAR DA POESIA SOBRE O TRABALHO

Um “motivo poético”<sup>20</sup> não existe no vácuo – especialmente um tão pragmático como o trabalho – mas sempre em relação a um contexto sócio-histórico no qual também está inserido seu criador – o poeta. Sobre a integração do trabalho em seu tempo, José Arthur Giannotti, citando Marx, afirma: “o trabalho considerado ‘independente de toda forma social determinada’ (Marx, K. I.) é uma abstração; ele só se efetiva ao ser inscrito num modo de produção determinado”<sup>21</sup>. O trabalho no Brasil do século XX está marcado pelo modo de produção capitalista com as variáveis que a história nacional lhe permitiu, conforme se verá no capítulo segundo.

Para melhor compreensão do que quer esta pesquisa, apresenta-se o estudo do poema “Modinha do empregado de banco”, de Murilo Mendes. Pretende-se compreender a estrutura interna do poema e, a partir dela, a construção das imagens, a organização do motivo e a visão de trabalho que resulta da leitura e sua relação com o momento histórico.

#### **Modinha do empregado de banco**

Eu sou triste como um prático de farmácia,  
sou quase tão triste como um homem que usa costeletas.  
Passo o dia inteiro pensando nuns carinhos de mulher  
mas só ouço o tectec das máquinas de escrever.

Lá fora chove e a estátua de Floriano fica linda.  
Quantas meninas pela vida afora!  
E eu alinhando no papel as fortunas dos outros.  
Se eu tivesse estes contos punha a andar  
a roda da imaginação nos caminhos do mundo.  
E os fregueses do Banco  
que não fazem nada com estes contos!  
Chocam outros contos pra não fazerem nada com eles.

Também se o Diretor tivesse a minha imaginação  
o Banco já não existiria mais  
e eu estaria noutro lugar.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária* (Introdução à ciência da literatura). Vol. 1. 4 ed. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Amado, 1967. Adota-se nomenclatura técnica dessa obra no estudo dos poemas desta pesquisa.

<sup>21</sup> GIANNOTTI, J. A. *Trabalho e reflexão: ensaios para uma dialética da sociabilidade*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 85.

<sup>22</sup> MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 95.

O poema faz parte da primeira publicação de Murilo Mendes: *Poemas* (1930), seleção de criações entre 1925 e 1929. Trata-se de uma composição em três estrofes irregulares quanto ao número de versos, que são brancos e têm variação métrica. Essa configuração é típica do Modernismo, que se posicionou avesso às formas clássicas do soneto, das baladas, das elegias, e deu ao poema um aparato de prosódia mais coloquial. Há já no título a eliminação do sentido de nobreza pela escolha do comum, com destaque para uma função trivial. É explícita a presença do trabalhador: o empregado de banco e sua função pragmática.

Os termos “modinha”, “contos” (de réis), “máquina de escrever” circunscrevem o poema a seu tempo, contexto em que o empregado de banco é função adequada ao capitalismo, e sua atividade é de fato lidar com o dinheiro dos outros, lá depositado. A localização histórico-temporal do poema representa, para o Brasil, período de liberalismo econômico, com crescimento das instituições bancárias, comerciais e até industriais em São Paulo e no Rio de Janeiro. Trata-se, pois, de tema adequado ao contexto histórico duplamente, já que representa também um assunto pragmático e cotidiano, apoético, no dizer dos parnasianos, mas plenamente inserido nas propostas da arte nova do século XX, que pretendiam exatamente inserir na produção artística as situações comuns da vida.

O poema está organizado em três estrofes. O ponto de vista é o do empregado do banco, que aborda os conflitos de sua tarefa.

Na primeira estrofe, inicialmente o *eu* se compara ao prático de farmácia, buscando uma identidade através da aproximação com o outro que lhe é similar. Um prático de farmácia não é o proprietário do estabelecimento, mas alguém que avia receitas para os outros usufruírem, alguém que está preso a uma atividade servil e ocupa um espaço de trabalho onde fica confinado durante seu exercício. O adjetivo *triste* e o comparativo *como* põem o empregado do banco e o prático de farmácia em pé de igualdade. Uma segunda comparação se segue, agora com “um homem que usa costeletas” e o *eu* se diz “quase tão triste como”. As costeletas podem representar um homem ultrapassado, como as figuras do século XIX ou os fazendeiros interioranos, o que sugeriria um empregado inadequado a seu tempo, ou, ironicamente, que o uso de costeletas, que representaria uma nobreza ou elegância ou ainda poder, pode ser mais triste que a situação do empregado de banco. Mas esse “homem que usa costeletas”, melhor que apenas imagem de uma figura ultrapassada, as costeletas representam a tradição e um poder, um homem que se distingue, a exemplo do dono do capital. Portanto o homem que tem o dinheiro e o deixa no banco chocando. Esse homem não usufrui o dinheiro que tem, pois vive em função de ter mais dinheiro e não de



com ele pôr a rodar o mundo da imaginação. Daí o empregado do banco comparar-se *quase* a ele em sua tristeza. O empregado não tem dinheiro, logo dele não pode usufruir e precisa trabalhar para os outros, mas o dono do dinheiro pode se aproveitar do que tem e não o faz, por isso deve ser mais triste que a condição do próprio empregado do banco. Os dois versos seguintes apresentam outro aspecto do empregado do banco: a relação entre o pensamento e os sentidos. Seu pensamento se distancia do seu trabalho, pois está centrado “nuns carinhos de mulher”, enquanto sua audição não se desliga do “tectec das máquinas de escrever”. O verbo pensar sugere relação do *eu* consigo mesmo, já o verbo ouvir revela a ligação do *eu* com o mundo exterior. Na primeira estrofe há apenas dois adjetivos: *triste* e *inteiro*, sendo o primeiro usado duas vezes e pela repetição sugere o clima da estrofe em que o eu lírico contrasta seu mundo interior com as *máquinas de escrever*, que em sua frieza só tem seu *tectec*. Os verbos dessa primeira estrofe indicam um estado, uma condição, não uma ação: *sou*, *passo* (não de movimento, mas de deixar acontecer), *pensando*, *ouço* (ação passiva). Os substantivos indicam o predomínio do concreto e pragmático sobre o imaginativo e fantasioso: *prático de farmácia* (considere-se um substantivo), *homem*, *costeletas*, *máquina de escrever* (vale como substantivo) e apenas contrapondo *carinhos de mulher*. Esse movimento de oposições parece propor um desejo de afastamento que não se concretiza, ou uma submissão do desejo à praticidade da vida ou à necessidade. Esse primeiro momento fica designado como o estágio do *eu x eu*, em que o *eu* tenta se compreender e se situar; e esse momento está organizado em dicotomias, revelando situação de oposição ou comparação.

A segunda estrofe é toda organizada também em movimentos de contraste. Os dois primeiros versos apresentam espaços fora do lugar de atividade do bancário “lá fora”, enquanto o terceiro o situa em seu trabalho “alinhando no papel as fortunas dos outros”. Há um fora e um dentro: aquele espaço tem a presença das meninas, que lembram os “carinhos de mulher” da primeira estrofe; este, a ação prática do registro do dinheiro que não é seu, associado ao “tectec das máquinas de escrever”. O primeiro verso em si mesmo contém um contraste ao apresentar o movimento da chuva se derramando sobre a “estátua de Floriano”. Assim como a imagem rígida e imóvel de Floriano “fica linda” com a agitação e fluidez da chuva, também a vida parada do bancário poderia iluminar-se com as “meninas pela vida afora”. O terceiro verso ainda contrapõe ao *eu* os outros: o *eu* fazendo algo que não é para si. O registro da fortuna alheia realizada pelo bancário o leva a imaginar-se possuidor dela, e com ela, ele “punha a andar a roda da imaginação”. Esse movimento (andar) impulsionado pela fantasia do *eu* contrasta com o que os donos do dinheiro fazem dele: nada, ou melhor,

“chocam outros contos”. Há, pois, aí outros três conflitos: *eu* e os fregueses, o movimento de “andar a roda” provocado pelo *eu* em oposição à atitude inerte dos fregueses, e o mundo da fantasia do *eu*, que sonha com os “caminhos do mundo” em contraste com o pragmatismo realista dos clientes do banco. Decorrem dessas atitudes diferentes do *eu* e dos fregueses resultados diferentes: o *eu* propõe o uso da fortuna para dar movimento ao mundo, os fregueses almejam apenas a multiplicação da fortuna. Se na primeira estrofe há um *eu* que revela seu estado e não sua ação, na segunda estrofe, a falta de ação se dá aos outros e a seu dinheiro. Há um único adjetivo nesta estrofe: “linda”, e a beleza está relacionada ao movimento da chuva em relação à estátua de Floriano. Essa estátua antecipa os contos chocando outros contos em sua condição inerte, enquanto a chuva e seu movimento de criar beleza antecipa “a roda da imaginação nos caminhos do mundo”. Ficaria lindo se os contos que estão no banco parados pusessem a andar o mundo, assim como a estátua fica linda com a chuva. Nem a estátua nem os contos são por si lindos. Essa fantasia, porém, não se realizará, pois a estrofe termina com quatro advérbios de negação (duas vezes *não* e duas vezes *nada*), deixando bem claro o que se fará: acumular mais contos e isso vem retratado no maior verso da estrofe, propondo visualmente o aumento dos contos. Este segundo momento pode ser entendido como a relação *eu x banco (fregueses)*, que revela a situação de conflito estabelecida entre o *eu* e a sua atividade.

Na terceira estrofe, o *eu* evoca a figura do diretor do banco, com quem se contrapõe, pois a hipótese levantada de o diretor ter a imaginação do bancário poria a instituição a perder-se. Esta estrofe revela uma oposição em relação à hipótese levantada na segunda estrofe, quando o empregado afirma que se “tivesse estes contos punha a andar a roda da imaginação”. Agora o mesmo empregado afirma que “se o Diretor tivesse a minha imaginação o Banco já não existiria”. Portanto o Diretor não tem a imaginação do bancário e o bancário tem consciência disso. A realidade objetiva do diretor mantém a instituição; e o bancário está preso a ela e à sua função, não lhe cabe estar em outro lugar, isso é apenas uma hipótese impossível. Esta estrofe, construída em três versos, vai de um verso maior para o menor, mostrando o apequenamento do *eu* ante o que não pode dominar, ou ao que deve se submeter. O terceiro momento do poema é a relação entre *eu x diretor*, quando se constata que a imaginação não dirige bancos e que a hipótese da mudança do mundo com o dinheiro, já negada na segunda estrofe, se confirma.

A função do diretor e a consciência do próprio bancário determinam que o banco é uma instituição que não pode ser administrada com fantasia, que precisa manter-se rígida em seus princípios, que representa uma tradição no sistema econômico vigente. O poema,

nesse contexto, é um contraponto ao banco: mostra-se livre de regras que organizem as estrofes, os versos e as rimas; no poema a imaginação pode viver, por isso revela-se uma estrutura que segue uma ordem interior e subjetiva. A forma livre do poema rompe com a dicção literária mais tradicional e pode representar a tentativa da arte de contribuir para a mudança do mundo, principalmente nesse período inicial do Modernismo, mas como a imaginação e o desejo do empregado não conseguiram desviar o curso da atividade bancária, também a atitude do poeta não abala ainda o mundo. O artista, porém, revela consciência perante a realidade e a reconstrói em suas contradições, o que mostra seu envolvimento com a vida, embora não seja função do artista criar arte como meio de interferência na realidade, já que ela (a poesia) tem função própria, isto é, antes de tudo é arte. Isso, entretanto, não a isola do mundo, pois as coisas do mundo e da vida são seu objeto, no entanto, não seu fim.

No final da primeira estrofe aparecem as “máquinas de escrever”, objeto prático de uma atividade bancária do momento histórico em questão. A expressão vem anteceder da onomatopéia “tectec”, e o conjunto cria um jeito de dizer (repetição dos sons, dos gestos) que traduz bem a sensação de rotina e ausência de motivação que a atividade do empregado de banco representa para ele próprio, principalmente por vir após a revelação de passar “o dia inteiro pensando nuns carinhos de mulher”. Portanto não se trata de um pensar esporádico, mas integral nos carinhos: “o dia inteiro”. Isso sugere um não envolvimento do empregado na sua atividade. O empregado age como as máquinas, pois não se põe integral em sua atividade, já que é mais que máquina e pode sentir. Seu sentir está longe de seu fazer. O poeta criou também imagens para revelar o estado de espírito do empregado: o tectec das máquinas, o alinhar os números no papel, os contos chocando outros contos representam seu mal-estar e sua rotina; os carinhos de mulher, a chuva mudando a perspectiva da estátua de Floriano, a roda da imaginação em movimento, os caminhos do mundo significam o desejo de quebra da rotina, desejo que fracassa, quando na última estrofe o verbo adquire a forma subjuntiva “tivesse”, revelando-se hipotética e condicional, com a agregação de “existiria” e “estaria”. Nem a hipótese existe, tampouco a condição se concretiza. Sob o prisma dos tempos verbais, até a metade do poema há o domínio do presente, com afirmações objetivas: “sou”, “passo”, “ouço”, “chove”. Exatamente no oitavo verso, de um total de quinze, surge o “tivesse”, no momento exato em que o empregado se imagina de posse do dinheiro do banco, isto é, quando penetra na fantasia. Na própria escolha verbal, o poema já estabelece a derrota dessa fantasia, pois a torna apenas uma hipótese perante a certeza do presente até então dominante e que retorna no final da

segunda estrofe para confirmar que os contos “chocam” outros contos, mas seus donos nada “fazem” com eles, o que é seu direito. Ou seja, o empregado do banco pode até sonhar com uns carinhos de mulher ou se iludir com a beleza da estátua na chuva, mas não queira apropriar-se do dinheiro dos outros, seu dever é apenas registrá-lo.

A condição do empregado do banco difere da do capitalista, ainda assim não trabalha com prazer, mas com a mente centrada em outra coisa que não a execução de sua tarefa. Há diferença entre o que ele quer e o que ele tem, diferença que se acentua na segunda estrofe, quando insiste nas meninas que existem pela vida afora e percebe a beleza da chuva escorrendo pela estátua, mas está “alinhando no papel as fortunas dos outros”. O que ele quer: a fluidez da chuva; o que ele tem: a rigidez da estátua. Trabalha, portanto, não para si, mas cede sua força de trabalho para outrem. Então ele se imagina com todo esse dinheiro, e o que ele faria? “punha a andar a roda da imaginação”. Ou seja, usaria o dinheiro, não o deixaria inerte, gerando apenas mais dinheiro, como fazem os fregueses do banco. Ele o poria em movimento para fazer o mundo andar e para isso é preciso imaginação e não apenas “chocar outros contos”. Entre seu desejo e a realidade, porém, há o vazio que salta da segunda para a terceira estrofe, quando o empregado se dá conta de que não é ele quem decide o que fazer com o dinheiro dos outros, há o diretor, que não tem sua imaginação e se a tivesse não haveria banco, e o empregado não estaria ali, tanto para seu bem, como para seu mal: ou não estaria ali aprisionado ou ficaria sem trabalho.

A função do banco no sistema também fica evidenciada: salvaguarda do capital, mas o poema se revela crítico dessa situação, pois não há reais benefícios comunitários, apenas individuais, logo, seria melhor se não houvesse banco, pois as ações nele realizadas encaminham para a manutenção do *status quo*, já que os fregueses do banco nada fazem com seus contos, que lá permanecem para se multiplicar apenas e em benefício único para seus donos. Por outro lado, a fantasia do empregado lhe permitiria o contato humano e com a natureza, contato real e não artificial como com o dinheiro, já que quem é dono do dinheiro nem nele toca, pois fica no banco, ao passo que a chuva, de quem ninguém é dono, está à disposição de todos, assim como se pode alcançar “uns carinhos de mulher”. Aquilo, portanto, que parecia mais concreto – o trabalho no banco, o dinheiro dos outros – parece agora mais alienado do que o que representava a fantasia do empregado. Entretanto, o empregado não tem nem uma coisa nem outra: nem o dinheiro que é dos outros, nem a fantasia que é sua, pois está preso à realidade pragmática da vida, por isso é triste duplamente, tanto no sentido da realidade, já que se compara a “um prático de farmácia”,

que tem serviço em lugar fechado como ele e submisso às ordens que lhe dá seu chefe, como no sentido da imaginação, pois nada alcança daquilo que imagina.

O trabalho, portanto, não satisfaz, pois se traz bem-estar será para o outro, o dono do capital. Trabalho, então, não é realização pessoal, nem produção de um bem para si ou para a comunidade, mas venda do tempo pessoal e da força de execução de tarefas para a mais valia do capital e nisso o trabalhador alcança apenas a necessidade de sobrevivência; e o sonho acalentado, enquanto trabalha, é somente utopia, até porque não é o trabalho que importa, mas os contos dos outros que se avolumam. O banco, por sua vez, representa a organização do sistema capitalista e liberal e que, portanto, traz benefícios ao capital, e ser empregado de banco é submeter sua ação à vontade desse sistema, o que não impede a imaginação, mas ela é derrotada pelo pragmatismo do cotidiano. Num sistema liberal, aparentemente vigora a liberdade, mas a liberdade só é de fato exercida por quem tem poder, principalmente poder econômico; liberdade, inclusive, de nada fazer. Daí que os contos que se amontoam são mais importantes do que a vida de quem os multiplica.

Num espaço-tempo histórico de liberalismo, o poeta dá destaque ao empregado de banco, tema prosaico que condiz com o momento histórico da literatura. Ao escolher o empregado, escolheu também a instituição símbolo do liberalismo econômico. Deu voz ao empregado, e o que ele (empregado) revela é sua fantasia em contraste com a atividade prática que realiza. O poema produz a constatação da predominância da realidade sobre a fantasia. Essa realidade é que o empregado e seu sonho são apenas desejo perante outra força que se lhe sobrepõe. Eis, pois, a realidade social nascida do olhar poético.

O poema, neste caso, não foi fruto de inspiração, não nasceu de uma influência de fora do espaço-tempo sócio-histórico em que estava inserido o poeta, por isso revela uma visão de mundo. Murilo Mendes escreveu a “Modinha do empregado de banco” entre 1925 e 1930, período de divulgação dos ideais modernistas no Brasil, tempo da República do Café-com-Leite, de interesse voltado para o capitalismo liberal da oligarquia agrícola.

Na questão da arte, nesse tempo se deu importância à ruptura técnica em busca de novas experiências formais, afastando-se a criação de uma visão acadêmica com normas preestabelecidas de composição, pois o Modernismo se propunha a romper com a prosódia passadista e com o conformismo cultural, tornando-se o grito da independência cultural brasileira, isto é, dispunha-se a conceber um modo nacional de criar a arte que revelasse o próprio ser brasileiro, por isso valorizou o foco temático voltado mais para as realidades cotidianas, para a aproximação da poesia com o pragmático da vida, focalizando motivos

prosaicos e enveredando pelos conteúdos sociais, já que era preciso revelar o Brasil e um novo tempo, com outro ritmo, que mostra a sintetização da arte moderna.

É nesse contexto e sob essas condições que o poeta criou seu poema, que se torna um quase registro de uma atividade e de uma realidade sobre a função e o uso do dinheiro. Mais que isso, o poema revela a posição ideológica de onde fala o poeta: um olhar crítico da utilização do dinheiro nos moldes capitalistas, não lhe vendo o sentido. Esse olhar deixa transparecer, portanto, uma função social para o dinheiro, fruto das novas idéias que vicejavam por esse tempo de fundação do Partido Comunista no Brasil e da jornada de Luís Carlos Prestes, entre 1924 e 1927. Este poema é denunciador da realidade sócio-histórica, pois revela o mundo ao mundo, dando-lhe identificação e pondo-o sob o prisma de um valor, resultado de uma atitude. A inserção do poema no mundo do trabalho pede investigação nessa área, tanto no sentido de conceituar filosófica e historicamente o trabalho, quanto de buscar suas relações com forças ideológicas como a Religião, o Estado, o Capitalismo, o Nazismo e o Comunismo.

## 1.2 O QUE REZA O DICIONÁRIO

De início se sabe historicamente que houve tempos de louvor e tempos de desprezo ao trabalho. Os tempos de desprezo geraram a escravidão para uns e o cultivo do ócio para outros – é o caso da cultura grega dos áureos tempos do século de Péricles, pois, parafraseando Platão,<sup>23</sup> os homens são diferentes por natureza, então cabe a cada um ocupar o lugar em que melhor expresse sua competência: ao escravo cabe a manutenção da cidade, ao cidadão as atividades políticas. Os tempos de louvor proporcionaram apego e amor ao trabalho, e vergonha e culpa pelo repouso, além do enriquecimento pelo acúmulo de bens – servem como exemplo, segundo Max Weber<sup>24</sup>, os tempos de sedimentação da ideologia protestante. De imediato então se sabe que não existe um sentido histórico fixo para o trabalho, e a variação de significado se deve aos fatos de a existência estar em constante transformação e à razão de as palavras não estarem atreladas às coisas e fenômenos do mundo. As palavras não são as coisas ou fenômenos do mundo, que têm estabilidade, mas estão em contínuo processo e se recheiam de sentidos pelos seus usos e pela ideologia em vigor em cada cultura ou grupo humano.

Conforme Paulo Sérgio do Carmo<sup>25</sup>, a origem do termo remete ao latim *tripalium*, inicialmente objeto utilizado na atividade agrícola, mas posteriormente tornou-se instrumento de tortura, associado ao verbo *tripaliare*, do latim vulgar, que significa torturar. Na origem, pois, do sentido de trabalho está o sofrimento, o padecimento e até o cativo, significado que predominou até o século XV da era cristã. Depois, gradativamente, o sofrimento mudou para esforço e o trabalho ficou marcado pela denotação de *labor* e pelo de *obrar*, que apresentam sentido de construção.

No dicionário de Aurélio Buarque de Holanda, há 20 diferentes acepções para trabalho, de “aplicação das forças e faculdades humanas para alcançar um determinado fim” passa por “atividade coordenada, de caráter físico e/ou intelectual, necessária à realização de qualquer tarefa, serviço ou empreendimento”, adquire sentidos específicos na física e na biologia, para alcançar o trabalho de parto na medicina e até, no caso brasileiro, o sentido de atividade religiosa da Umbanda para agradar os orixás (trabalho = despacho).<sup>26</sup> Essa multiplicidade revela a complexidade do assunto que, em suas variáveis, abarca desde a

---

<sup>23</sup> PLATÃO. *República*. Trad. Eduardo Menezes. São Paulo: Hemus, s/d., livro V.

<sup>24</sup> WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2005.

<sup>25</sup> CARMO, Paulo Sérgio. *A ideologia do trabalho*. São Paulo: Moderna, 1992, p 16.

<sup>26</sup> HOLANDA, A. B. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. 5. impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 1695.

atividade prática da sobrevivência, para estender-se às ciências e até à religião. No dicionário Houaiss<sup>27</sup>, há a ampliação para 28 significados, com o relevante acréscimo dos conceitos de Hegel e Marx, além das explicações sobre a origem do termo, já anteriormente nomeada.

Os animais também trabalham, tanto que são usadas expressões populares que traduzem esse empenho: “Trabalho pra burro!”, sugerindo intensidade e quantidade de trabalho; “Trabalho animal!”, nessa última acepção, “animal” já não significa apenas *forte* ou *de animal*, mas o termo adquiriu na gíria uma conotação de genialidade, portanto, um trabalho animal é também um trabalho de gênio. Há, porém, diferença entre o trabalho dos animais e o dos homens; estes o fazem com intencionalidade e consciência (ainda que submetidos pela escravidão), enquanto aqueles o realizam por instinto ou submissão, quando realizam tarefas para os homens, por quem foram amestrados.

---

<sup>27</sup> HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 2743.



### 1.3 A IDÉIA DE TRABALHO NA FILOSOFIA

Hegel, em “A Fenomenologia do Espírito”, conceitua e estuda o trabalho. O raciocínio de Hegel<sup>28</sup> inicia ao estabelecer relação entre sujeito e objeto, isto é, homem e natureza. Essa relação se faz pelo instrumento ou a ferramenta, que é construção do homem para agir junto à natureza. Portanto, a ferramenta tem caráter subjetivo, dada a sua origem – vem da inventividade do sujeito – e objetivo, dada a sua finalidade. O instrumento reflete a vontade e o raciocínio do homem, e serve de mediador entre homem e natureza. O trabalho conseqüente da intervenção do homem na natureza gera a transformação. Diferentemente do animal, que devora e destrói a natureza, o homem a transforma antes de consumi-la. No ato de produção de algo está também a autoconstrução do homem, pois, “no que produz, o homem se reconhece e é reconhecido”<sup>29</sup>. Do fato de ser reconhecido por outrem da comunidade pelo que fez, o homem adquire a autoconsciência, passa a saber de si e medir-se e compreender-se e satisfazer-se. Mas em casos de escravidão, Hegel vê o senhor como quem levou às últimas conseqüências a necessidade de ser reconhecido, arriscando a vida para submeter alguém a reconhecê-lo, alcançando algo espiritual, isto é, alçando-se à humanidade, enquanto o escravo é o que renunciou a ser reconhecido, por querer salvar seu ser natural, não se alçando ao nível humano. Nesse aspecto, Hegel argumenta em sentido similar aos gregos da época de Aristóteles. Porém, ao ser submetido ao trabalho, o escravo transforma a natureza e cria o produto. É o sujeito se objetivando na coisa criada, na qual pode reconhecer sua própria natureza, e essa consciência de si nas coisas o faz alcançar o humano. O senhor, como não transforma as coisas, não se transforma e não se eleva como ser humano. O trabalho, portanto, é a atividade produtiva que leva o homem a atingir sua autoconsciência, daí o sentido positivo de trabalho para o filósofo idealista alemão, pois ele permite ao homem elevar-se à condição de humano, ou submeter o humano à condição de besta.

O trabalho, na sociedade industrial do século XIX, era um castigo para o ser humano, pois penoso e sem recompensas adequadas, afinal, já em pleno capitalismo, o homem era submetido a muitas horas de atividade para produzir bens que jamais poderia consumir, seja pelas condições impossíveis de adquiri-los, seja pelo tempo para deles usufruir. Nesse contexto, afirma Paulo Sérgio do Carmo<sup>30</sup>, surgiu o *socialismo utópico* de Charles Fourier.

---

<sup>28</sup> HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. “A fenomenologia do espírito”. In: *Os pensadores*. Trad. Henrique Lima Vaz. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 47-78.

<sup>29</sup> CARMO, P. S. do. 1992. Op. cit. p. 63.

<sup>30</sup> CARMO, Paulo Sérgio do. 1992. Op. cit. p. 37.

Este pensava que, com reformas sociais e econômicas, cessaria a exploração do proletariado. Acreditava também que a própria sociedade capitalista promoveria reformas gradativas. E nesse futuro ideal, segundo Carmo, Fourier via o trabalho associado ao prazer, principalmente o trabalho no campo, pois arejado e saudável, feito com muito espaço e ainda acompanhado das mudanças naturais. Diante da realidade de seu momento histórico e do contexto presente, é fácil compreender o sentido de 'utópico' para o pensamento de Fourier, afinal, quem dentre os que usufruíam os benefícios do trabalho estaria disposto a reformas sociais e econômicas? Quanto aos desvalidos trabalhadores, como se organizar para mudar o curso da história?

Na visão marxista<sup>31</sup>, herdeira de Hegel principalmente, o homem é o que faz e tem consciência do que faz, portanto a significação de humanidade está no trabalho. Mas, no sistema de produção de seu tempo, Marx entende o trabalho como alienação, pois o homem perdeu a consciência do que constrói, já que não decide mais sobre o processo de o que fazer e de como fazer, também não escolhe sobre o que será do produto depois de pronto, além de os trabalhadores terem sido separados uns dos outros em classes hostis umas às outras. A alienação significa, pois, não-efetividade, não-liberdade e não-satisfação.

Para Marx, à semelhança de Hegel, o trabalho é o mediador entre homem e natureza, "atuando assim sobre a natureza externa e modificando-a, ao mesmo tempo modifica sua própria natureza"<sup>32</sup>. Só o homem trabalha, embora pareça que formigas ou abelhas o façam com eficiência ainda maior que a do homem. Os seres da natureza realizam pelo instinto, o homem preconcebe em sua mente e depois realiza. Como afirmou Marx: "o que distingue o pior arquiteto da melhor abelha é que ele figura na mente sua construção antes de transformá-la em realidade"<sup>33</sup>. O homem faz primeiro na imaginação, concebe o objeto pronto, acabado, mas o sistema de produção industrial em série desumaniza, pois o homem não mais tem em sua mente o todo que irá construir, apenas faz, e isso o coloca no mesmo nível de abelhas e formigas. Fourier concebia o trabalho como algo pertencente ao reino da liberdade, Marx entende trabalho como do reino das necessidades. O que também é a visão de Herbert Marcuse<sup>34</sup>, mas pelo avesso, ao sugerir que, através da propaganda, o homem está sendo induzido ao consumo do supérfluo, então ele trabalha para consumir e por isso o trabalho não é somente alienado, mas também alienante, já que é feito apenas

---

<sup>31</sup> MARX, K. *O capital: crítica da economia política*. Livro I, Vol. I. Trad. Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, Cap V.

<sup>32</sup> Idem, *ibidem*. p. 202.

<sup>33</sup> MARX, K. Op. cit. p. 202.

<sup>34</sup> MARCUSE, H. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. p.51 a 82.

para conquistar o estilo de vida em que é importante ter determinados produtos do momento. Então o trabalho se torna necessário apenas porque o produto é entendido como essencial. Daí que as pessoas se preparam para o trabalho, não para produzir alguma coisa ou concretizar algo que as realize como seres, mas para poder consumir.

Como formas de manifestação da alienação, parece haver uma tendência à evasão para a individualidade, em que o trabalhador, consciente de que é incapaz de interferir no processo de produção, produz para ser pago. Isso revela o não-compromisso do trabalhador com a produção como decorrência da percepção de ser usado apenas como instrumento para fins alheios à sua vontade. Então o trabalhador entra no jogo e também usa o trabalho para realizar objetivos pessoais, já que não se sente contribuindo para algum projeto singular. Além do que, com a divisão do trabalho e a especialização das funções, se utiliza uma pequena parte da capacidade das pessoas, ficando o restante como frustração e ressentimento, quando a isso ainda não se soma a discriminação por sexo, cor, idade ou educação. Para Marx, as conseqüências da alienação se revelavam em forma de ódio ao sistema capitalista, mas há outras maneiras de os atingidos se manifestarem, quase sempre contra si mesmos, considerando-se inferiores, transformando-se em cínicos, desesperando-se, tornando-se hostis ou ainda entendendo tudo como um terrível fatalismo. Muitos acabam em divãs de psicanalistas por não se realizarem no trabalho, mas isso é um fenômeno do final do século XX.

É oportuna, como maneira de frisar conceitos, a reflexão desenvolvida por Ricardo Antunes, que buscou resposta para a questão do que seja o trabalho, ao estudar comparativamente os pensamentos de Georg Lukács e Jürgen Habermas, que discutem a centralidade do trabalho na ontologia do ser social.<sup>35</sup>

Não é suficiente nem mesmo adequado definir o trabalho como labor apenas, atividade produtiva de um bem, ocupação de tempo na confecção de objetos de necessidade essencial ou complementar, ou algo que se assemelhe. O trabalho, na sua origem, foi o elo essencial que possibilitou o salto do ser pré-humano para o ser social, portanto, ele está no âmago da humanização do homem. É assim que Antunes resume a tese de Lukács, e acrescenta que só se pode falar em ser social, quando o homem se eleva de sua origem biológica ao adquirir autonomia e isso foi possível graças ao trabalho, que lhe permite ainda a realização contínua de posições teleológicas. O ato do trabalho passa por um pensar e um produzir, conforme Aristóteles. Esse pensar é o pensar de um fim e dos meios para realizá-

---

<sup>35</sup> ANTUNES, R. *Os sentidos do trabalho: ensaios sobre a afirmação e a negação do trabalho*. 6 ed. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 135-165.

lo. O trabalho então se revela, na origem do ser, uma categoria nova, se comparada à forma anterior do homem com sua consciência animal de reprodução biológica, pois o homem deixa de ser apenas adaptação ao meio ambiente para ter atitude ativa e autogovernada, portanto o trabalho tem uma dimensão interior e não apenas exterior. Assim, conclui Ricardo Antunes, o trabalho se constitui na forma original da práxis social. Lukács se baseou em Marx, para quem o homem não só está na origem do processo do trabalho, mas também está no fim dele, sendo a essência mesmo do processo, o objetivo para o qual se dirigem seus esforços, afinal, não apenas a natureza se altera com o trabalho, mas o próprio homem se constrói nessa atividade. Essa categoria chamada trabalho não se encontra na natureza, pois é uma categoria eminentemente humana. É certo, voltando a Lukács, que não apenas o trabalho humaniza o homem, o que o estudioso defende, afirma Antunes, é que o trabalho é a origem do processo de humanização, pois torna o homem de ser biológico a um ser social. As artes, a poesia, a música, ou o tempo livre bem usado, a liberdade... são modos mais sofisticados e desenvolvidos através dos quais se dá a humanização e a emancipação do homem num sentido mais profundo. Até a liberdade é uma conquista derivada do trabalho, percebe Antunes nas reflexões de Lukács, já que ela é o resultado da ação individual do gênero humano sobre o homem como ser natural.

A constituição do indivíduo em cidadão, isto é, sua inserção na sociedade, também foi preocupação no Brasil que se tornava república, e a inclusão se dava pelo acesso ao trabalho. A república, isto é, o aparato do Estado e do poder pregava a necessidade e essencialidade do trabalho, com controle e punição para quem não trabalhava. Era a adoção positiva do trabalho. Veja-se o lema da Bandeira Nacional: “Ordem e Progresso”, conquistas, certamente, do trabalho.<sup>36</sup>

Ricardo Antunes vê na tese de Habermas dois paradigmas: mundo da vida e sistema. No mundo da vida ocorre a intersubjetividade, que é o espaço da interação, da comunicação, como afirma o próprio Habermas, “é organizado [... pela] intersubjetividade produzida lingüisticamente”.<sup>37</sup> O sistema é movido pelo que Habermas chama de ação instrumental, onde se organizam as esferas do trabalho, da economia e do poder. Lá está “o desenvolvimento das formas produtivas”.<sup>38</sup> Para Habermas, o que confere ao homem sua sociabilidade está no paradigma do mundo da vida, portanto nas relações intersubjetivas da ação comunicativa. Essa posição decorre da compreensão do autor de que a

---

<sup>36</sup> KARVAT, Erivan C. *A sociedade do trabalho*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998, p. 15-37.

<sup>37</sup> HABERMAS, Juergen. *A crise de legitimação no capitalismo tardio*. Trad. Vamireh Chacon. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980, p. 22.

<sup>38</sup> Idem, *ibidem*. p. 23.

complexificação das formas sociais gerou a disjunção entre os paradigmas e que, portanto, a idéia baseada no trabalho perdeu sua capacidade de persuasão, pois perdeu seu ponto de referência na realidade, já que as condições de emancipação do homem não mais provêm da transformação do trabalho alienado em atividade autodirigida. Para Habermas, a função intervencionista do Estado na conciliação dos interesses de capital e trabalho, criando normas, mediando conflitos e o sentido integracionista do capitalismo tardio, sem repressão aberta, e a própria democracia de massas, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, dificultam até mesmo a identificação estrita de classes, porque “a identidade social das classes [se] rompe e a consciência de classes é fragmentada”.<sup>39</sup> Daí entender Habermas como derrotadas as proposições marxistas em que se baseia Lukács.

Parece que uma tese não anula definitivamente a outra, pois se compreende que o trabalho é a forma original geradora do ser social porque pela primeira vez é ali que o ser se mostra como uma subjetividade que responde ao mundo causal. Há uma causa e uma finalidade que resultam no ser social. Não se pode, porém, dissociar a linguagem, a sociabilidade e o trabalho como complexos que permitem a origem do ser social. O trabalho tem função fundante, mas a linguagem e a sociabilidade permitem a práxis social. O trabalho, portanto, constitui o homem no que ele é, um ser social, a linguagem o mantém social. Lukács e Habermas tratam de momentos diferentes da história do homem: o primeiro se debruça sobre o início da própria humanização, isto é, a passagem do animal para o homem, e escreveu no contexto da Primeira Guerra; o segundo o analisa já em seu tempo de humanizado, portanto, já construído como homem e trabalhador, e escreveu após a Segunda Guerra. Nesse processo histórico, o trabalho cada vez mais tende a se revestir de maneiras cada vez mais sociais e menos naturais e também deixa de ser o fator determinante da vida social.

É possível detectar dois rumos gerais em relação à significação da palavra trabalho e sua concretização na sociedade. Esses dois encaminhamentos estão relacionados com o tempo histórico e com o tipo de cultura humana. Em tempos antigos, desde a cultura grega até a era medieval, ou ainda em tempos mais recentes, em sociedades indígenas americanas ou tribais africanas, o trabalho era agente de transformação do mundo natural em um mundo cultural pela intervenção do homem. Mas na sociedade moderna, pós-renascentista, e de lá para o presente, cada vez com mais intensidade, o mundo do trabalho cede lugar ao mercado de trabalho, em que o trabalho é “compreendido como produção e

---

<sup>39</sup> HABERMAS, Juergen. Op. cit. p. 54.

circulação de bens materiais, com o objetivo do lucro em primeiro lugar<sup>40</sup>, e passa a ser tratado também como mercadoria. Ainda mais recentemente, a própria palavra trabalho começa a ser substituída por outras como ‘emprego’ e ‘mercado’, conforme o interesse de quem usa. Talvez isso se deva à intenção de esvaziar o conteúdo revolucionário contido na palavra trabalho, associada à Revolução Russa e a outras que ocorreram no mundo. O que se percebe é que o dispêndio de força de trabalho se tornou um princípio abstrato que domina as relações sociais – independente da vontade dos indivíduos – pois se trabalha para produzir mercadorias para um sistema empresarial desconectado da vontade do produtor, portanto, separado da vida, de tal modo que o próprio tempo deixa de ser tempo vivido para ser tempo-dinheiro ou tempo-bens-produzidos. O trabalho passou a ser um fim em si mesmo: representa dinheiro e não mais um bem produzido, daí ser abstrato. Não importa mais o que é produzido, se tem uma finalidade útil ao homem, mas sim que algo seja produzido, que a mercadoria possa ser transformada em dinheiro. O homem alcançou a plena alienação, pois não se relaciona conscientemente como ser social com outros seres sociais, mas como autômato produtor e robotizado consumidor. Certamente Marx e Marcuse não foram superados, mas se vive um tempo de valorização do impulso consumidor, o que questiona o reino das necessidades: as materiais – propostas por Marx, e as fictícias provenientes da propaganda – pensadas por Marcuse.

Newton Cunha<sup>41</sup>, ao analisar Marx e sua “utopia”, diz que o pensador alemão compreende que a mudança gradual das formas sociais do trabalho significa a transformação de sua substância. Assim, o termo trabalho (*tripalium*) perde o sentido se a ação de realizar é livre e caminha para a satisfação pessoal. Marx ainda entende que o trabalho é uma das esferas da atividade humana, pois não é finalidade, mas instrumento para a sustentação do processo vital, o que não ocorre na sociedade capitalista, onde o trabalho se tornou apenas meio para alcançar outro fim: objetos, produtos, mercadorias para consumo de alguns e enriquecimento de poucos.

Hannah Arendt<sup>42</sup>, analisando Marx, estabelece uma distinção entre labor e trabalho. O primeiro é o empenho contínuo que não visa a um produto final, mas à manutenção da vida. O segundo é um meio através do qual se criam objetos duráveis para o uso. Então, numa sociedade sem classes – utopia marxista –, em que o trabalho visasse não ao

---

<sup>40</sup> CRESTANI, C. R. *Os discursos oficiais do cefet sobre o trabalho: uma análise dialógica*. Curitiba PR: PPGTE/CEFET, 2001 p. 50.

<sup>41</sup> CUNHA, Newton. *A felicidade imaginada: a negação do trabalho e do lazer*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 75-80.

<sup>42</sup> ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 157-172.

acúmulo de bens, mas à manutenção e reprodução da vida, haveria o *animal laborans*, que pastoreia, não fere a natureza, ao contrário do *homo faber* que domina a natureza e se propõe a construir o mundo. Segundo Cunha, Marx não pretendeu abolir o trabalho senão como sinônimo de propriedade privada, ou seja, o trabalho servil e alienado. Um trabalho feito como escolha é a manifestação de um homem autodeterminado.

Na realidade pragmática do século XX, porém, mesmo nas nações que escolheram um regime socialista, não foi possível a almejada autodeterminação para o trabalho, visto que as necessidades coletivas se sobrepunham às individuais naquelas comunidades, enquanto nos regimes capitalistas, as vontades individuais de poucos comandaram as necessidades de muitos, tanto no sentido da produção quanto do consumo.

Apesar disso tudo, na realidade do mundo em desenvolvimento, luta-se pelo direito ao trabalho e essa reivindicação é necessária não porque se deseje e se endeuse o trabalho assalariado determinado de fora e por outros, mas porque não é possível estar fora do trabalho num mundo capitalista, pois se fica completamente desprovido de instrumentos de seguridade social e o homem se torna vítima de uma brutalização ainda maior do que a da classe que vive ou se submete ao trabalho.

Vive-se um tempo de impasse: de um lado se reivindicam jornadas de trabalho menores, para maior inclusão de trabalhadores no sistema (principalmente no mundo mais desenvolvido), com conseqüente aumento do tempo livre ou autodeterminação livre do tempo do indivíduo, sem o comando opressivo do capital; de outro lado o capital convence as pessoas, pela publicidade, que devem usar seu tempo livre consumindo produtos e lazer, e as atividades que as pessoas realizam não são mais fruto de suas escolhas, mas de “escolhas” que lhes são impostas pelos meios de divulgação do capital.

Certo é que as palavras são carregadas de significações históricas e sociais e, quando proferidas ou escritas, refletem a ideologia de quem as usa. O que remete à idéia de que as palavras são o que os discursos fazem delas, isto é, cada palavra significa à medida em que é usada, nas mais diversas situações, com as mais variadas intenções. São, pois, os discursos que pretendem legitimar determinado uso para uma palavra específica como ‘trabalho’.

## 1.4 O TRABALHO E A RELAÇÃO COM IDEOLOGIAS DOMINANTES

Um dos aspectos que determina como compreender o trabalho em cada momento histórico é a ideologia reinante, isto é, a visão de mundo que uma sociedade ou grupo humano tem da realidade e da qual se serve para agir sobre essa realidade alterando-a. Um pequeno histórico sobre o trabalho ilustra como, em diferentes momentos, a ideologia dominante construiu a idéia da atividade humana.

### 1.4.1 A Ideologia Religiosa

No sentido cristão católico, o discurso bíblico explica que tudo teria começado no paraíso, onde o homem não trabalhava e vivia em plenitude. Mas o homem teria sido expulso do éden por desobediência à lei divina. E Deus o expulsara dizendo:

“Porque ouviste a voz de tua mulher e comeste do fruto da árvore que eu te havia proibido de comer, maldita seja a terra por tua causa. Tirarás dela com trabalhos penosos o teu sustento todos os dias de tua vida. Ela te produzirá espinhos a abrolhos, e tu comerás a erva da terra. Comerás o teu pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra de que foste tirado; porque és pó, e em pó te hás de tornar.”<sup>43</sup>

Este é um dos discursos religiosos sobre o trabalho e que o coloca como castigo, pois o homem não apenas terá que trabalhar, mas também encontrará empecilhos na realização das atividades de sustento da vida, de tal modo que a vida se tornou um fardo a ser carregado como punição pela desobediência. Essa forma de pensar marca os povos de formação cristã profundamente, primeiro insinuando o poder de Deus sobre seus domínios e sobre o homem, depois mostrando o quanto a desobediência lhe era desagradável e por fim determinando o não apego à posse de coisas terrenas, pois o que de fato precisava de salvação era a alma, já que o homem fora feito à imagem de Deus, espírito, portanto, e não carne.

A partir de agora se acompanha a reflexão desenvolvida por Max Weber na obra *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, onde se instaura bases para a compreensão de como e por que a ideologia protestante favoreceu o crescimento do capitalismo e, para isso, faz um levantamento sobre a relação das religiões cristãs com o trabalho desde a Idade Média. Para o católico, afirma Weber, o trabalho era a forma de fugir ao pecado, isto é,

---

<sup>43</sup> BÍBLIA. *Gênesis*, 3, 17 – 19. Versão dos Monges de Maredsous. Trad. Centro Bíblico Católico. 22 ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1976, p. 51.



mantinha-se o corpo ocupado para evitar a tentação. Esse era o pensamento dominante no tempo medieval. Importante salvar a alma, essa deveria permanecer pura, atrelada a valores transcendentais. O apego ao trabalho, no entanto, não era acentuado, até havia crítica a seu uso excessivo, pois era necessário tempo para louvar o criador, por isso tantos dias santos (chegou a 141 ao ano), além disso, sempre se lembrava o Sermão da Montanha, para alertar que Deus supria os seus fiéis:

“Não vos preocupeis por vossa vida, pelo que comereis, nem por vosso corpo como vos vestireis [...] Olhai as aves do céu: Não semeiam nem ceifam, nem recolhem nos celeiros e vosso pai celeste as alimenta. [...] Não vos aflijais, nem digais: Que comeremos? Que beberemos? Com que nos vestiremos? São os pagãos que se preocupam com tudo isso. Ora, vosso Pai celeste sabe que necessitais de tudo isso. Buscai em primeiro lugar o reino de Deus e a sua justiça e todas estas coisas vos serão dadas em acréscimo.”<sup>44</sup>

É dedutível, pois, que por tantos séculos houvesse tão poucas transformações na face do planeta: o homem trabalhava para manter a vida, não a fim de inventar meios, pelo trabalho, para enriquecimento. Afirma Max Weber que desde a antiguidade até em torno de 800 d.C., o trabalho humano sofreu poucas alterações, tanto em seus métodos como em seus objetivos, uma vez que se produzia o necessário para o consumo imediato. O progresso foi lento. Cada homem já nascia com predestinação e até se discutia se escravo tinha ou não alma. Justificava-se a escravidão como maneira de expiar os pecados enquanto a hierarquia na terra era tida como a reprodução da hierarquia no Céu. Riqueza e pobreza eram dons ou condição dada pelo desejo de Deus, a igualdade para os homens se esperava alcançar no reino divino após a morte, já que para lá iriam apenas os justos. Nesse contexto, Weber cita São Tomás de Aquino, que viveu entre 1225 e 1274, para afirmar que o pensador católico entendia o trabalho humano como continuidade da criação divina, mas o concebia somente para sanar as necessidades humanas, advertia para o perigo de o homem ambicionar mais.

Na sociedade feudal, o camponês supria, com sua produção, a mesa de nobres, administradores, guerreiros... A rara criação de objetos e inventos novos que pudessem destacar a produção como útil ou inovadora mantinha o trabalho no espaço da subserviência.

Com a Reforma protestante ocorrida no século XVI, pouco a pouco os ensinamentos religiosos começaram a dar novo sentido ao sofrimento oriundo do

---

<sup>44</sup> BÍBLIA. *São Mateus 6 25-33*. Op cit. p. 1290.

trabalho, transformando-o em conformismo, em motivo de orgulho e sacrifício. Houve uma certa reavaliação da concepção cristã, ao se legitimar o princípio da obtenção do lucro.<sup>45</sup>

Max Weber, em seu importante estudo sobre as conseqüências da Reforma no mundo do trabalho e do capitalismo, pesquisou os desdobramentos das ideologias de Lutero e de Calvino, e afirma que para Lutero, embora o trabalho seja conseqüência da queda do homem, pelo trabalho se pode servir a Deus, pois o ócio é antinatural e mau, então a profissão se torna vocação, e trabalhar é caminho para salvar-se. Para Calvino, porém, ainda que alguns homens estejam predestinados à riqueza e outros à miséria, é vontade de Deus que todos trabalhem, pois é pelo trabalho que poderão chegar ao êxito e assim realizar a vontade de Deus, e serem incluídos entre os eleitos, embora os escolhidos já o tenham sido por Deus antes de tudo. Daí decorre o receio de não ter sido escolhido, mas é preciso manter a autoconfiança, por isso “era recomendada uma intensa atividade temporal como meio mais adequado. Esta e apenas esta dissiparia as dúvidas religiosas e traria a certeza da graça”<sup>46</sup>. Deus, entretanto, para a concepção calvinista, não permite o usufruto do trabalho, de tal sorte que as conquistas desse labor devem ser reinvestidas e não gerar prazeres mundanos que levam ao ócio, ao orgulho e à prepotência. Esse é o espírito de que necessitava o capitalismo para proliferar, conforme Max Weber, que sugere uma relação indireta entre protestantismo e ascensão da economia capitalista. Se o desfrute dos bens foi condenável, por gerar ociosidade e tentações, ocorreu o acúmulo de capital, pois o trabalho passou a ser a própria razão da vida. Assim o trabalho não mais é expiação dos pecados nem destinado a seres inferiores, mas verdadeira rota de salvação.

Max Weber defende a tese de que o ascetismo decorrente do protestantismo, com suas orientações sobre a conduta diária, foi, como ele mesmo denomina, o próprio “espírito do capitalismo” nascente. Ao analisar os textos de Richard Baxter (*Christian Directory ou Saint's Everlasting Rest*), um autor de posição destacada da ética puritana<sup>47</sup>, Weber cita algumas máximas que esclarecem bem o valor do trabalho naquela circunstância histórica: “Cada hora perdida é perdida para o trabalho de glorificação a Deus”; “Trabalhe com vigor em tua vocação”; “A falta de vontade de trabalhar é sintoma da falta de graça”. “Quem não

---

<sup>45</sup> CARMO, P.S. do. 1992. Op. cit., p. 26.

<sup>46</sup> WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2005, p. 87.

<sup>47</sup> Puritano é o termo para designar representante dos cismas religiosos ocorridos no período histórico da Reforma, quando houve subdivisões do Anglicanismo, com o surgimento do Metodismo e do Calvinismo, com o nascimento do Pietismo. Trata-se dos membros dessas seitas que alegam interpretar as escrituras com mais precisão e purismo e que por isso têm comportamento ascético.

trabalha não deve comer”<sup>48</sup>, afirmou o apóstolo Paulo de Tarso, e nisso também se baseavam os protestantes. Esses poucos exemplos são suficientemente sugestivos do impacto que o trabalho tinha na vida daquelas pessoas crentes e que viviam em função do que viria depois da vida. Tanto no sentido pragmático quanto no espiritual, o trabalho se tornara absolutamente indispensável. Com a produção e o não usufruto dos benefícios decorrentes por uma atitude ascética, ocorre a sobra, o acúmulo.

Weber, então, mostra a polêmica da questão e apresenta diferentes pensamentos a propósito do trabalho. Tomás de Aquino, por exemplo, interpretou diferentemente as palavras de Paulo de Tarso, entendendo que o trabalho só era necessário para a manutenção do indivíduo e da comunidade, e o tempo além dessa função devia ser usado para a ação espiritual da oração e do louvor a Deus. A que rebate Baxter, argumentando que até o rico não deve comer sem trabalhar, pois cada qual tem, dada por Deus, uma vocação e isso é a orientação divina para que o homem trabalhe nela para a glória de Deus. Para Lutero, entretanto, a atividade ou função que os homens exercem é dádiva divina, a diferenciação de classes e ocupações é resultado também dessa vontade, logo, cada indivíduo deve permanecer dentro dos limites estabelecidos. Mas o puritano Baxter compreende que o trabalho deve ser reconhecido pelos seus frutos e só uma vocação bem definida os produz, pois o trabalhador realizará, então, uma atividade ordenada que resultará em eficiência e benefícios coletivos. Note-se o sentido prático dos puritanos, que se apegam à parábola dos talentos, para justificar o crescimento do que foi dado inicialmente por Deus. Parece contraditório acumular e não poder usufruir, mas o usufruto não está relacionado à posse e sim ao prazer. Decorre daí o fato do puritano não apreciar esportes, diversões e similares ou o consumo do supérfluo. Pode-se ter, mas não usar irracionalmente, desperdiçando com o inútil. Além disso, a riqueza deve vir naturalmente, como bênção de Deus e não como busca específica, esta é condenada como ganância. Portanto, o acúmulo de capital controlado pela atitude ascética gera poupança: elemento básico para a impulsão capitalista. É a isso que Weber denomina “espírito do capitalismo”.

No início, nas novas seitas religiosas decorrentes da Reforma e das cisões internas do Calvinismo e da Igreja Anglicana, predominava a busca do chamado Reino de Deus, mas o próprio acúmulo das riquezas era a tentação para o uso do dinheiro, embora com sobriedade, pelo menos por algum tempo, devido aos escrúpulos. A mundanidade econômica, porém, acabou solapando as raízes religiosas que se esvaíam com o tempo e sobrou um homem que buscava o máximo para esta e para a outra vida, desde que por

---

<sup>48</sup> WEBER, M. 2005. Op. cit. p. 119 - 120.

meios lícitos. Ou seja, a legalidade sobrepujou a virtude. A ética econômica se impôs à ética religiosa. Além do mais, a religião incentivava o trabalho fiel e o trabalhador leal, e a vida pôs nas mãos desse novo fariseu “trabalhadores sóbrios, conscienciosos e extraordinariamente ativos, que se agarravam ao seu trabalho como a um propósito de vida desejado por Deus”. Desse modo o empreendedor burguês compreendia “que a distribuição desigual da riqueza do mundo era uma disposição especial de Divina Providência que, com essas diferenças e com a graça particular, visava suas finalidades secretas, desconhecidas dos homens”.<sup>49</sup> Desse modo justificava-se a exploração do homem pelo homem e o empreendedor se sentia justo perante o outro e perante Deus. Mas as justificativas religiosas dessa exploração são mais explícitas. Segundo Weber, Calvino aceitava a afirmação de que “somente quando o povo, isto é, a massa de trabalhadores fosse pobre, conservar-se-ia obediente a Deus”, ou como se afirmou na Holanda: “a massa humana só trabalharia quando a necessidade a forçasse a tal”.<sup>50</sup> Esses posicionamentos foram propícios e motivadores para a economia capitalista, pois a autorizavam, sem sentimento de culpa, a pagar baixos salários.

As religiões ocidentais dominantes (catolicismo e as variáveis do protestantismo) ensinaram ou a trabalhar o necessário para sobreviver ou a trabalhar para agradar a Deus. O primeiro modo, ao defender mais tempo para a oração e a meditação (catolicismo), facilitou o surgimento de nações mais pobres, sem o desenvolvimento técnico-científico para enfrentar a realidade capitalista que prevaleceu no mundo; o segundo modo (protestantismo) ajudou no desenvolvimento de nações com maior acúmulo de riquezas materiais e com maior supremacia no mundo capitalista. Assim como Weber não atribui exclusivamente à religião o surgimento e o desenvolvimento do capitalismo, também aqui não se quer afirmar que as nações pobres ou ricas o são por motivos exclusivamente religiosos, mas apenas salientar que esses motivos estiveram presentes e foram importantes na constituição econômica, científica e social das variadas nações do ocidente.

#### 1.4.2 O Trabalho e o Capitalismo: da Escravidão à Alienação

Na construção da história do trabalho humano na realidade ocidental, a origem que traz reflexões a propósito do assunto está na cultura grega do século de Péricles e, para compreender esse momento histórico, aqui se seguirá a análise feita por Hannah Arendt em

---

<sup>49</sup> WEBER, M. 2005. Op. cit. p. 132.

<sup>50</sup> WEBER, M. 2005. Op. cit. p. 132.

A *condição humana*,<sup>51</sup> por ser considerada, depois dos estudos de Marx, uma das mais significativas contribuições para os estudos da filosofia política. A autora centra sua atenção na vida ativa humana e faz um histórico analítico do labor, do trabalho e da ação, desde a Idade Antiga até a Idade Contemporânea. A autora não considera o trabalho como uma única atividade, mas o discrimina como labor, que é realizado na manutenção da vida, na produção de bens elaborados para o consumo imediato, frutos da necessidade e feitos pelo que ela denomina de *animal laborans*; como trabalho, que acontece com a construção de bens de uso, regidos pela utilidade, tendo no *homo faber* o produtor da durabilidade do mundo; e como ação, que é atividade pública consciente, o exercício humano num espaço público e coletivo de participação democrática, pois é com palavras e com atos que o homem se insere no mundo e não uma inclusão realizada, como pensava Marx, pelo trabalho ou pelo labor. Com base nos estudos e notas dessa autora, seguimos os passos da história do trabalho desde a antiguidade até a era moderna.

Os gregos do tempo da Sócrates, Platão e Aristóteles, que representam o berço dos valores da cultura ocidental, contrapunham ociosidade a trabalho, afirma Arendt. A ociosidade era necessária para o cidadão desenvolver sua atividade política e de contemplação, para alcançar a verdade. Mas os gregos driblaram aquilo que originalmente representava o trabalho: uma punição imposta por Zeus porque Prometeu o traiu roubando o fogo, então os deuses “esconderam dele a vida, de sorte que ele tinha que procurá-la, ao passo que, antes, tudo o que precisava fazer era colher os frutos da terra nos campos e nas árvores”.<sup>52</sup> Veja-se a semelhança em relação à idéia cristã do paraíso original e a posterior punição divina pelo pecado. Então, eximindo-se do castigo, os gregos atribuíram o trabalho aos escravos, atividade justificada pela necessidade e porque os escravos seriam seres inferiores, incapazes do ato heróico de morrer para defender a sua liberdade. “Ter escravos é a forma humana de dominar a necessidade e, portanto, não é [...] contra a natureza; a própria vida o exige”.<sup>53</sup> Assim, já que não havia máquinas que se movessem sozinhas e realizassem os trabalhos, cabia aos escravos realizá-los.

A importância da vida para os gregos não estava nem na manutenção da vida, já que isso cabia a homens inferiores, nem na fabricação das coisas que eram importantes para a construção do espaço em que viviam e da vida que levavam. Pensar e falar significava mais. Desprezavam o trabalho por ser algo manual e degradante, não exigia qualificação e era uma atividade monótona, que pertencia à esfera do privado. O valor para eles pertencia à

---

<sup>51</sup> ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Op. cit., principalmente cap. IV.

<sup>52</sup> ARENDT, Hannah. Op. cit. p. 119.

<sup>53</sup> ARENDT, Hannah. Op. cit. p. 94.

esfera pública, à ‘rés pública’, espaço do cidadão, do homem livre. O trabalho do artesão – que não era escravo, mas também não era livre – é considerado à medida que o que produz tenha utilidade, mas como seu trabalho é feito para sobreviver e por ele recebe remuneração, não é produção livre. Livre é quem pode refletir.

Foi o poeta grego Hesíodo, no século VIII a. C., anterior a Platão e Aristóteles, que por primeiro valorizou o trabalho, “tratando-o com honra e dignidade”, como “o único meio de fazer reinar a ordem e salvaguardar a justiça”.<sup>54</sup> Arendt afirma que para os gregos “nenhum trabalho é sórdido quando significa maior independência; a mesma atividade pode ser sinal de servilidade [...] se não for uma expressão de soberania mas de sujeição à necessidade”.<sup>55</sup> Esse trabalho soberano pode ser exemplificado com Páris e Ulisses que ajudaram na construção de suas casas, porque isso fazia parte da auto-suficiência do herói. Note-se que o trabalho servil e para suprir necessidade apenas é que sofre rejeição. A voz de Hesíodo não fez eco posteriormente e os cidadãos gregos usufruíram o ócio sem culpa, pois consideravam o trabalho algo da natureza, não intelectual, destinado, portanto, às classes inferiores: escravos e artesãos.

Para os romanos, o sentido do ócio muda, pois muda também o de trabalho, ainda que estes também mantivessem escravos e em grande quantidade. Se para os gregos é preciso estar livre do trabalho para dedicar-se à contemplação e daí resultar o crescimento intelectual, para os romanos, o ócio representa descanso, isto é, poder recuperar as forças, o que pressupõe que antes houve trabalho ou algo que equivalha. Não se trata de um ócio livre, cujo tempo pode ser usufruído sem limite, mas de um tempo limitado de descompromisso, para tornar aos compromissos. O trabalho rude, entretanto, continuava sendo feito pelos escravos. Aos homens livres e aos patrícios cabiam outras funções mais nobres, e eram os homens livres que iam para a guerra, na conquista ou na defesa da pátria.

Hannah Arendt salienta que o critério para distinguir o trabalho digno do sórdido era político, isto é, “aquelas ocupações que envolvem *prudentia*, a capacidade de julgamento prudente que é a virtude do estadista, e as profissões de relevância pública, como a arquitetura, a medicina e a agricultura, são liberais”<sup>56</sup>. Por outro lado, vendedor de peixes, açougueiro, cozinheiro, negociante e até carpinteiro e escriba – serviços úteis – eram indignos de um cidadão pleno. Comparativamente com os gregos, há diferenças essenciais, já que os romanos valorizavam – práticos como eram – algumas atividades, como, por exemplo, as da agricultura, o que era inconcebível para os gregos. Mas a razão de ambos

---

<sup>54</sup> CARMO, P.S. do. 1992. Op cit. p. 20.

<sup>55</sup> ARENDT, Hannah. Op. cit. p. 93.

<sup>56</sup> ARENDT, Hannah. Op cit. p. 102.

era política, isto é, relacionava-se à cidade e à relevância da ação para ela, isto é, a importância pública. Cidadão era o que exercia sua função pública, pois a vida privada era outra instância. Sobre isso, Hannah Arendt assinala que o espaço privado romano coexistia equilibradamente com o público, ao contrário da Grécia, onde o espaço público preponderava no interesse do cidadão. A esfera privada poderia proporcionar a um escravo grego a prosperidade econômica, ou a um escravo romano dedicação às artes ou às ciências, mas “ser próspero não tinha qualquer realidade na *polis* grega, como o fato de ser filósofo não tinha muita importância na república romana.<sup>57</sup> Gregos e romanos entendiam a política, a atividade pública diferentemente: a prática romana não caminhava no sentido da reflexão, como para os gregos. Os romanos deram maior importância à organização das leis e eram mais belicosos, prova disso foi a expansão do território, inclusive dominando os gregos. A atitude guerreira e a expropriação disso decorrente fundamentavam a posse da propriedade, que nunca pode ser fruto de trabalho, ela é adquirida através de conquista, vitória ou divisão legal, salienta Arendt, visão que ultrapassa, no tempo, inclusive o Renascimento. A associação normal de trabalho é com pobreza: é pobre quem trabalha.

Com o cristianismo, gradativamente, a esfera privada perdeu o sentido de privação de algo que a palavra indica e o sentido de público apontou para um ônus, o de fazer algo pelo bem-estar dos que não se envolvem com os negócios públicos, destaca Arendt. A escravidão deixou de existir na Europa, mas permaneceram as divisões de classes entre os servos e os senhores, e assim se entrou na primeira Idade Média. Nesse tempo, o trabalho agrícola absorvia as famílias no ritmo das estações do ano e era necessário empenho para, além de sustentar-se, garantir o tributo do servo ao senhor. Na Idade Média, em sua maior parte, pouca coisa mudou em relação ao trabalho, cujas concepções e relações persistiram estáveis com o surgimento dos feudos no sistema de suseranos e vassalos. Num primeiro momento, as famílias ou grupos domésticos, habitantes de vilas e cidades, supriam as necessidades do próprio grupo, eram trabalhadores caseiros, mas com o tempo, destaca Arendt, formaram-se as guildas de artífices, que eram vistos como trabalhadores do povo e não da família, pois atendiam às mais variadas necessidades. Isso se constituiu como um importante passo, como diz Arendt, “o segundo estágio da história das indústrias, a transição do sistema familiar para o sistema do artesanato”<sup>58</sup>.

O cristianismo, com a pregação do amor ao próximo e a valorização da vida após a morte em detrimento da corporal, tempo de dor e penitência, contribuiu para a eliminação da

---

<sup>57</sup> Idem, *ibidem*. p. 69.

<sup>58</sup> ARENDT, Hannah. *Op. cit.* p. 173.

escravidão nos territórios da Europa. Era ainda o servo que executava os trabalhos ditos pesados, mas agora o fazia entendendo que era sua condição, pois foi desse modo que Deus o colocara no mundo. Então, cumprindo bem a sua função, acreditava usufruir, na eternidade, de um benefício compensatório. Antes, em tempos de cultura pagã, a escravidão e o trabalho eram decorrência de dominação; na era medieval, tornou-se fruto de convencimento via ideologia religiosa, portanto ação consentida.

A essa época, havia um modo de avaliar o bem produzido em razão inversa do que ocorreu na era moderna. Arendt comenta sobre os conceitos de 'valor' e de 'valia', introduzidos pelos estudos de Locke<sup>59</sup>, sendo o primeiro a medida externa do produto e o segundo a interna, ou seja, 'valia' é um valor natural, enquanto 'valor' é um preço, uma atribuição de valor, conforme um julgamento subjetivo. Na Idade Média, a 'valia' se sobrepunha ao 'valor', assim, o que se pagava era determinado pela 'valia' ou pelas necessidades objetivas dos homens; na Idade Moderna, cada vez mais o 'valor' se destaca sobre a 'valia'.<sup>60</sup> Nesse tempo, entretanto, os homens eram ainda divididos entre os que trabalhavam e as classes ociosas, as funções persistiam dignas e indignas, como os ofícios manuais e as ocupações mecânicas. Mas era possível que um artífice que tivesse acumulado muito dinheiro desejasse ser um homem livre, então, explica Hannah Arendt, deveria desfazer-se de todos os seus instrumentos. Os nobres e religiosos – homens livres – ocupavam-se da guerra, da política, da cultura e do sacerdócio. Porém, a última etapa da Idade Média foi o tempo em que algumas mudanças começaram a se tornar significativas, pois do trabalho humano resultaram descobertas como o relógio, a pólvora e o canhão, a bússola, e a navegação pelos mares se tornava mais segura. Aí começa a nascer algum respeito pelo trabalho como meio para acumular riquezas e melhorar as condições de vida humana. Entre os monges, que dedicavam longo tempo à atividade religiosa, também nasceu a dedicação aos trabalhos manuais, pois a desocupação era inimiga da alma e os trabalhos manuais eram benéficos à mente, destaca Paulo Sérgio do Carmo<sup>61</sup>. Para administrar o quanto de cada atividade deveria ser praticado, surge o controle mecânico do tempo. Antes dos relógios rudimentares, o tempo era medido pela demora de cada atividade: o tempo que se leva para uma oração, ou para a cozedura do arroz, ou para ir até a aldeia.

---

<sup>59</sup> John Locke, filósofo empirista, por abrir espaço para a ciência junto à filosofia. Desse modo valoriza a experiência como fonte de conhecimento. Destaca-se pelo postulado da legitimidade da propriedade inserido na sua teoria social e política. O direito de propriedade é a base da liberdade humana "porque todo homem tem uma propriedade que é sua própria pessoa". O governo existe para proteger esse direito.

<sup>60</sup> ARENDT, Hannah. Op. cit. p. 177-179.

<sup>61</sup> CARMO, Paulo Sérgio do. *A ideologia do trabalho*. São Paulo: Moderna, 1992, p. 24.



O Renascimento foi período de valorização do trabalho, mas principalmente o do escultor, do pintor, do arquiteto, do cientista, entende Arendt. Mas também nesse tempo surgiram grupos de artesãos com seus aprendizes, que conseguiam, com matéria-prima e suas ferramentas, produzir e vender o produto de seu trabalho e não sua força de trabalho, como foi posteriormente. Viveu-se ainda um sistema de produção pré-capitalista. Porém foi aí lançada a semente do capitalismo, pois se começou a perceber o trabalho como elemento de crescimento econômico e acúmulo de riquezas. Havia ainda, porém, uma classe ociosa – a sociedade aristocrática – que considerava o trabalho como indigno do homem de qualidade. Essa classe dedicava seu tempo a dirigir seus negócios políticos ou religiosos, a gerir seus bens e até a transações financeiras, mas essas atividades ainda não eram consideradas trabalho.

Esse período, para os europeus, foi de expansão dos domínios. As recentes descobertas da bússola, a maior competência na fabricação dos navios e as próprias necessidades sócio-econômicas impulsionaram, principalmente portugueses e espanhóis, para o mar e as novas terras da América, África e oriente. Com a desculpa também da difusão de um modelo exemplar de sociedade, os europeus invadiram esses outros territórios para lhes levar o benefício da civilização. Foi, porém, dentro da perspectiva capitalista que a escravidão retornou com vigor na conquista de outros povos, a quem o conquistador impunha colonização, exploração e escravidão, com a anuência da Igreja, afinal havia dúvidas sobre serem ou não humanos os povos das terras do sul. A crescente obsessão do europeu pelo trabalho não era bem assimilada pelos nativos conquistados, que partem, em processo de longo prazo, para movimentos de independência, com autonomia política e econômica, o que só vai ocorrer no século XIX.

Os estudos de Max Weber, em *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, mostram que a Reforma protestante ajudou a abrir as portas ao anseio capitalista do acúmulo de bens, haja vista a nova concepção religiosa que legitima a obtenção do lucro através da ‘vocação’ – atividade dada ao homem por Deus, a fim de que ele produza, mas não usufrua, pois o trabalho é forma de reforçar a fé e não de busca de satisfações mundanas. Então trabalhar passou a ser, para o puritano, a razão da existência, não porque o trabalho trouxesse a salvação - ela estava na fé -, mas trabalhar tornou-se a norma e até meio de manifestar a fé. Hannah Arendt acrescenta à visão de Weber o fato de o sistema feudal ter entrado em colapso e levas de expropriados foram despojados de seu lugar no mundo, ficando de mãos vazias. Segundo ela, essa circunstância exigiu dessas pessoas trabalho e economia para a sobrevivência e são esses [os propostos por Weber – religiosos

(fé); e os por Arendt – luta pela sobrevivência] os fatores para o surgimento do capitalismo.<sup>62</sup> Olhando-se por outro viés, pode-se compreender que essa mão-de-obra barata foi bem aproveitada para que a nova ideologia se desenvolvesse a contento. Mas antes que a mão-de-obra resultante dos expulsos das terras e de suas aldeias – quando a sociedade feudal começou a desmoronar – começasse a ser aproveitada, o sistema capitalista nascente já procurava os pilhadores, desocupados, mercenários, vagabundos para o trabalho, por causa da escassez de mãos. Esses foram os primeiros proletários, afiança Paulo Sérgio do Carmo.<sup>63</sup> Mas, diz o autor, eram pessoas que não tinham o costume de se submeter ao trabalho para outro por um ganho miserável e, enquanto havia terras para cultivar, preferiam essa atividade ou o artesanato. Surge então a repressão, através de leis que incriminam a vadiagem ou o abandono do trabalho e isso corroborado pelo novo pensamento religioso. O nascente capitalismo encontrou logo os meios para alcançar seus objetivos e usou de seu poder econômico para influenciar os legisladores a criarem organismo que lhes trouxessem benefícios, entre eles, o aparato policial se fortaleceu.

Se de um lado o trabalho era a expressão do homem e da personalidade do indivíduo, capaz de criar através de sua atividade o objeto que o representasse (conforme Marx, o que socializava o homem; conforme Arendt, a característica do *homo faber*), por outro, o trabalho passou a ser um dever, ou para a salvação da alma – no caso dos puritanos – ou por imposição das leis que pretendiam construir nova moral para exploração das forças trabalhadoras, no início do capitalismo, ou ainda para sobreviver (Eis o *animal laborans*). Os gregos valorizavam a ação na polis e desdenhavam o trabalho, feito por escravos, o que não mudou muito com os romanos; a era cristã medieval conseguiu mudar a motivação do trabalho de imposição para aceitação; Os artesãos do final da Idade Média e do Renascimento eram homens que faziam (*homo faber*) objetos de uso, mas se quisessem – mercê de riqueza acumulada – ascender socialmente, deveriam abandonar os instrumentos, viver de negócio (que já não é negação do ócio, mas distanciamento do trabalho bruto). O trabalho, no início da Idade Moderna, adquiriu importância essencial no sistema capitalista, mas não conquistou *status* social, e começa a se tornar necessidade para a sobrevivência, como fora em tempos primitivos o labor.

Se nos séculos XVI e XVII a valorização do trabalho humano como atividade de transformação da natureza e como produção de bens continua ser exaltada, no século XVIII há uma reviravolta decisiva: o homem dominou a produção, conseguindo

---

<sup>62</sup> ARENDT, Hannah. Op cit. p 267.

<sup>63</sup> CARMO, P.S. 1992. Op. cit. p. 29.

produzir para além de suas necessidades. Criou a fábrica, a divisão do trabalho, pôs a energia das forças da natureza nas máquinas, deu condições técnicas para que essas máquinas fizessem dos trabalhos mais pesados aos mais delicados. O homem é entendido como um ser que trabalha e tem sucesso naquilo que faz. E esse discurso de positividade do trabalho encontra eco entre os filósofos franceses iluministas, ideólogos do humanismo burguês, que passam a prestigiar a técnica, as artes mecânicas, a indústria do homem. O domínio cada vez maior do homem sobre a natureza é creditado à união do trabalho com a técnica. Mas, em contraposição, esse avanço não conseguiu realizar a prometida igualdade entre os homens, projeto político desse tempo.<sup>64</sup>

O século XVIII, com o Iluminismo, é época em que a força religiosa se amaina, ocorre a desvinculação entre ciência e religião e o homem pode usufruir sem culpa os benefícios de suas conquistas materiais, mas a desigualdade persiste, pois o capitalismo valoriza o indivíduo, sua capacidade de empreendimento e de exploração dos recursos à sua disposição, e quando esses recursos não estão a seu dispor, cria a circunstância adequada para usufruir deles. É o caso dos pobres e ditos loucos que, no século XVI, eram dignos de pena e caridade, por serem manifestações de Deus, mas nos séculos seguintes, esses mesmos desvalidos eram internados para serem explorados como mão-de-obra barata e para ocultar a miséria – século XVII; depois, já no século XVIII, eram considerados desordeiros e indisciplinados, se se recusassem a trabalhar, e pior, desafiavam a Deus, que não os criara para a preguiça e o ócio.<sup>65</sup> A carteira de trabalho, na França do século XVIII, foi criada para controle policial do trabalhador. Nessa época, percebeu-se também o benefício do trabalho infantil, afinal a criança era mais dócil, mais obediente e mais barata: trabalhava por comida, e quando não cumpria bem as tarefas, era chicoteada.<sup>66</sup>

Para Suzana Albornoz, Rousseau foi voz destoante em seu tempo porque criticou a sociedade burguesa e a propriedade privada pela promoção do despotismo e destruição da liberdade. Para ele, houve apenas uma melhoria aparente com o desenvolvimento das técnicas, pois ocorreu o aumento das desigualdades sociais. Assim, a conquista dos direitos do cidadão que afiançava serem todos os homens iguais, perdeu o sentido. Enquanto as palavras pregavam uma coisa, as ações encaminhavam para outra. Rousseau parecia diferir das idéias de seu tempo, mas teve o mérito de antecipar o que Marx e Engels mais tarde desenvolveriam.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> CRESTANI, C. R. Op. cit. p. 48.

<sup>65</sup> FOUCAULT, M. *História da loucura na idade clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

<sup>66</sup> MANTOUX, P. *A revolução industrial no século XVIII*. São Paulo: Unesp/Hucitec, s.d. p. 60.

<sup>67</sup> ALBORNOZ, S. *O que é trabalho*. 12 ed. São Paulo: Brasiliense, 1998, p. 60-61. Nessa obra a autora defende que o trabalho está na base de toda sociedade, estabelecendo as formas de relação entre os indivíduos, entre as classes sociais, criando relações de poder e propriedade, determinando o ritmo do cotidiano. A professora

No século XIX, o trabalho, exaltado por religiosos, filósofos e pelo poder, realiza o superenriquecimento da classe dominante. O liberalismo postula a não intervenção do Estado nas questões econômicas, enaltece os direitos individuais e exalta a livre concorrência do mercado. Que cada um cuidasse de sua própria subsistência. Isso defende os interesses dos proprietários, mas não dos que vendiam sua força de trabalho. Mas é também nesse século que aparece a crítica ao sistema, através de Marx e Engels. Em *O capital*, Marx vê o trabalho como sustentáculo do capital, mas sem o trabalhador receber a contrapartida que lhe cabe. Por isso o homem no trabalho é infeliz, já que gera apenas riqueza privada e não para ele e sim para o dono do capital. Mas apesar das críticas marxista à exploração do trabalho pelo capital, também ele exalta o trabalho no sentido de considerá-lo fator essencial da vida dos homens, ainda que essa valorização não ande no mesmo sentido da visão capitalista, como também destaca Engels:

Toda riqueza provém do trabalho, asseguram os economistas. E assim o é na realidade: a natureza proporciona os materiais que o trabalho transforma em riqueza. Mas o trabalho é muito mais do que isso: é o fundamento da vida humana. Podemos até afirmar que, sob determinado aspecto, o trabalho criou o próprio homem<sup>68</sup>.

No final do século XIX, surge um crítico à divinização do trabalho na sociedade capitalista, que estranhava o doentio apego ou mania que padres, economistas, moralistas, capitalistas e até trabalhadores revelavam em relação ao trabalho. Paul Lafargue considerava que o trabalho fazia mal da forma como era realizado e até era não natural. Os que não trabalham, quer homens quer animais, revelam vida de melhor qualidade, observe-se o trecho de sua obra:

Comparem o puro-sangue das estrebarias de Rothschild, servido por uma criadagem de bímanos, com aquele rude animal das fazendas normandas, que trabalha a terra, transporta o estrume, carrega a colheita ao celeiro. Observem, primeiramente, o nobre selvagem, que os missionários do comércio e os comerciantes da religião ainda não corromperam com o cristianismo, com a sífilis e o dogma do trabalho, e, em seguida, comparem-no com os nossos miseráveis servos de máquinas.<sup>69</sup>

Porém o trabalho prossegue e cada vez mais se otimiza com as técnicas de organização provenientes dos Estados Unidos no início do século XX, primeiro com o

---

Suzana Albornoz faz uma análise crítica dos diversos modos de conceber e organizar o trabalho ao longo da história, e discute a possibilidade de construir uma sociedade em que trabalhar rime com prazer e não com submissão.

<sup>68</sup> ENGELS, F. *O papel do trabalho na transformação do macaco em homem*. São Paulo: Global, 1986, p. 19.

<sup>69</sup> LAFARGUE, P. *O direito à preguiça*. Trad.: Otto Lamy de Correa. São Paulo: Claridade, 2003, p. 19.

taylorismo, que tem o mérito de reconhecer que o homem trabalha não porque goste, mas por ser um recurso à sobrevivência, e sua motivação é o dinheiro e os bens que possa ganhar trabalhando. O método de Frederick Taylor<sup>70</sup> que separa trabalho intelectual, isto é, o planejamento e a direção, de trabalho manual, a execução, chega a ser popularmente conhecido. Cada operário trabalha sozinho, na cadência das máquinas e com produção cronometrada e quase automatizada, exige-se do trabalhador movimentos ritmados e ele é dispensado de planejar ou pensar, idiotizando-o, em outras palavras. Depois vem Ford,<sup>71</sup> com sua linha de montagem, método ainda mais conhecido pela prática nas fábricas, elevando o grau de mecanização e reduzindo ainda mais a autonomia do operário, que se fixa no seu posto, por onde passa a esteira trazendo-lhe as peças a montar. Esse trabalho assim individualizado fez cada operário perder a idéia do todo que estava sendo construído, além de, por sua monotonia e repetitividade, gerar grande rotatividade da mão-de-obra. Era insuportável trabalhar, comenta Paulo Sérgio do Carmo<sup>72</sup>, e acrescenta que os salários, então, aumentaram, mas ainda assim o operário não permanecia na fábrica. Nas décadas seguintes, entretanto, a preocupação do empresário pela falta de mão-de-obra ameniza, principalmente nos Estados Unidos, com a importação de trabalhadores da América Latina; na Europa, à medida que a tecnologia aumenta e a automatização vai substituindo o homem, tranqüiliza-se o empresário, mas surge o desemprego e a crise social que levou às revoltas dos anos sessenta e a algumas conquistas dos trabalhadores. Nas últimas duas décadas do século XX, no entanto, o empresário, com seu sistema de produção sempre mais enxuto, aceita melhor e até precisa do saber prático do trabalhador e prefere tê-lo como participante e engajado na gestão da empresa, pois as técnicas do fordismo e do taylorismo não conseguiram evitar as faltas ao trabalho e a apatia do trabalhador. Essa nova percepção se

---

<sup>70</sup> A história das modernas práticas de gestão tem a sua origem numa teoria apresentada por Frederick Winslow Taylor (1856-1915). Como explica Robert Heller em *A Gestão de A a Z*, "gestão científica significava para Taylor, primeiro, utilizar a análise e a experiência, tal como um cientista, para descobrir o melhor método de trabalho numa atividade industrial; segundo, escolher e educar os trabalhadores para utilizarem os métodos ótimos desenvolvidos; terceiro, alcançar a cooperação entre a direção e os trabalhadores, de modo que sejam utilizados os melhores métodos para se obterem os melhores resultados para todas as partes", empregadores e empregados.

<sup>71</sup> Conforme a revista *Exame*, de 24 de setembro de 1997, em texto assinado por Isabel Canha, os primeiros carros eram muito caros, davam um defeito atrás do outro e era difícil dirigi-los. Henry Ford (1863-1947) mudou tudo isso. Com o carro, ele criou a fábrica moderna e transformou a indústria automobilística em um dos empreendimentos mais importantes do século. Para conseguir isso, ele teve que virar pelo avesso a fábrica. No início do século, carros eram produzidos de forma quase artesanal pelos operários, um de cada vez. Ford inventou a linha de montagem. Reorganizou a produção para que mais automóveis pudessem ser feitos ao mesmo tempo, dispondo as várias etapas da fabricação de um carro ao longo de uma esteira rolante. Em 1909, a fábrica de Ford produziu 14 mil automóveis. Cinco anos depois, fez 230 mil. Sem a linha de montagem, teria sido impossível produzir em massa os carros que os americanos estavam comprando.

<sup>72</sup> CARMO, P. S. 1992. Op. cit. p. 44-45.

deve aos novos estudos que dão importância ao lado emocional do trabalhador e às relações humanas. A meta então passa a ser: tornar o operário feliz, para que ele se sinta bem com a empresa e assim aumente sua eficiência. Isso se alcançou em muitos lugares, desenvolvendo a idéia de que a empresa é uma grande família, que lhe dá afeto, segurança, prestígio e auto-realização. O trabalhador até virou objeto de muito estudo patrocinado por empresários, em universidades, para lhe conhecer os segredos e descobrir motivações capazes de fazê-lo render mais. Dentro dessa perspectiva e querendo dar à sociedade uma ‘contribuição’, muitas empresas de grande porte, nos últimos vinte anos, em especial em países em desenvolvimento, ingressaram num movimento chamado de Terceiro Setor ou Terceira Via, em que elas prestam serviços para a comunidade onde estão implantadas. Para isso, porém, há as que exigem de seus trabalhadores, em nome de uma ação social de benemerência, horas de seus finais de semana para ajudar a comunidade, sem atribuir a esse tempo despendido pelo operário uma remuneração, apenas a título de integrar-se aos objetivos sociais da empresa. A verdadeira utopia do sistema capitalista, no entanto, que sobrepuja todo e qualquer sonho, é não mais precisar de operários humanos e ter um sistema de produção realizado inteiramente por máquinas, afinal, homens faltam, adoecem, querem férias, falham, reclamam...

#### 1.4.3 O Trabalho e o Estado Totalitário<sup>73</sup>

Poucos foram os acontecimentos da história humana que motivaram tantos estudos e pesquisas quanto a Revolução Russa (1917) e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), acontecimentos que tiveram relações de proximidade não apenas no tempo, mas de interesses políticos, de disputa pelo poder e de atividades de trabalho que se assemelharam. “Teria havido Hitler sem Stálin?”, sob esse título, o jornalista Ernst Henry publicou uma carta em 1965, conforme afiança o cientista político Moniz Bandeira<sup>74</sup>, estudioso da vida e obra de Lênin, da reunificação alemã e da Segunda Guerra Mundial. Questionamento similar, afirma Bandeira no mesmo texto, fizera Trotski, ao afirmar que Hitler “não teria vencido sem a política de Stálin”. Essa assertiva ocorreu quando Trotski estava exilado no México, o que confirma a aproximação entre Hitler e Stálin, não porque lutassem pelos mesmos objetivos,

---

<sup>73</sup> A expressão Estado Totalitário não cabe em relação ao Brasil do período Vargas. Segundo Norberto Bobbio, em seu *Dicionário de Política*, o termo ‘totalitário’ só cabe para o estado comunista soviético e o estado nazista alemão. No caso brasileiro, é mais adequado Estado Autoritário.

<sup>74</sup> BANDEIRA, Moniz. *Do ideal socialista ao socialismo real: a reunificação da Alemanha*. São Paulo: Ensaio, 1992, p. 48.

mas porque foram igualmente ditadores e ambos se organizaram para protelar uma guerra entre eles. O capítulo terceiro da obra do professor de política exterior da Universidade de Brasília é um dos estudos que embasam as reflexões sobre o trabalho nos estados totalitários.

Também servem de fundamentação para este sub-capítulo os estudos de Eve Rosenhof,<sup>75</sup> em artigo denominado “Guerra nas Ruas”, em que comenta sobre a crise econômica nos bairros operários de Berlim, entre 1925 e 1933, quando os trabalhadores ficaram à mercê das disputas entre comunistas e nazistas. Uma bibliografia básica nos currículos de história das universidades brasileiras é a obra de Wolfgang Abendroth,<sup>76</sup> que trata do movimento trabalhista na Europa desde meados do século XIX até logo após o término da Segunda Guerra Mundial. Essa obra também serve de apoio para as reflexões deste capítulo, assim como o livro de E. H. Carr<sup>77</sup>, cientista político especializado em história russa moderna e professor da cátedra de história em Cambridge, além de autor de um dos mais completos estudos sobre a *História da Rússia Soviética*, em quatro volumes.

Houve e há estados ditatoriais outros que poderiam servir de modelo para esta investigação, entretanto, a escolha recaiu sobre a Alemanha nazista e a União Soviética comunista, pois ambas as ideologias tiveram propagação e influência mundial e encontraram espaço fértil de crescimento no território brasileiro a partir da década de 1920, quer pela fundação do Partido Comunista, quer pelo surgimento da Ação Integralista Brasileira, esta mais acentuada nos anos de 1930. Além disso, foram espaços sociais em que o trabalho alcançou outra dimensão, pois não mais foi motivado pela religião ou pela busca da riqueza individual, mas foi feito – não por escolha livre – tendo em vista um bem comum: a grandeza da pátria.

Na Alemanha de Hitler e na União Soviética, decorrente da Revolução Russa, em ambos os casos o trabalho ultrapassa o espaço da empresa e conquista o interesse do Estado, que chegou a assumir o controle da produção, no caso soviético. No Brasil, entre 1930 e 1945, sob o governo de Getúlio Vargas, se ensaiou e se procedeu à ação do Estado sobre o trabalho humano, no sentido de orientá-lo e normatizá-lo e assim destacá-lo e mantê-lo sob controle.

---

<sup>75</sup> ROSENHOF, Eve. “Guerra nas Ruas” IN: RICHARD, Lionel. (Org.) *Berlim, 1919-1933: A encarnação extrema da modernidade*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

<sup>76</sup> ABENDROTH, Wolfgang. *A história social do movimento trabalhista europeu*. Trad. Ina de Mendonça. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, cap. 5 e 6.

<sup>77</sup> CARR, Edward Hallett. *A revolução russa de Lênin a Stalin (1917-1929)*. Trad. Valtensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

Na Europa, depois da Primeira Guerra Mundial, a crise capitalista (com inflação, greves e desemprego) levou ao crescimento dos sindicatos e dos partidos de esquerda, exatamente porque havia ocorrido a Revolução Russa que destronou o czar em 1917. Essa revolução foi fruto de uma situação social insuportável de desnível entre a nobreza e alta burguesia de um lado e o povo de outro, além da consciência e luta de opositores do regime então vigente. O líder Lênin conseguiu conquistar para a causa da revolução a maioria do operariado e o apoio dos camponeses, então assumiu o poder, concretizando “as aspirações do movimento trabalhista europeu”,<sup>78</sup> que sonhava com a possibilidade de assumir o poder.

Com o fim da Primeira Guerra Mundial, países europeus vencedores mandaram ajuda ao exército branco russo que resistia à revolução, mas mesmo assim foi derrotado definitivamente em 1921. A Rússia, desde 1919, já apoiava um levante do operariado alemão, pois queria, através da Alemanha, a revolução operária em toda a Europa, afirma Abendroth, mas os levantes eram suprimidos e a política de Lênin mudou de direção, buscando viver em mútuo respeito com as nações capitalistas, por isso fez o Tratado de Rapallo com a Alemanha, que permitia a esta treinar seu exército em território russo e instalar indústria bélica na Rússia. Os alemães encontraram um modo de driblar o Tratado de Versalhes e os russos de se preparar para uma possível guerra. Esse acordo melhorou a condição operária em ambas as nações, pois alemães passaram a exportar e russos tinham com que trabalhar, já que sua economia, após a guerra civil, estava destruída. O acordo não impedia, entretanto, as tentativas de levante comunista na Alemanha, como foi o de 1923 com incentivo soviético, mas sem resultados positivos. As lideranças soviéticas tinham dificuldade de avaliar bem a situação na Alemanha – talvez por sua visão utópica de sociedade, ou pelo distanciamento, ou talvez pela ingenuidade com que trataram a organização burguesa – o que as levou a cometer vários erros estratégicos para alcançar ali seus objetivos de expansão comunista para a Europa, isso confirma a maior parte dos estudiosos que se debruçaram sobre esse período histórico.

A burguesia européia, por seu turno, temerosa do que ocorrera na Rússia, apoiou o nascente nazi-fascismo como forma de barrar o comunismo. Por outro lado, assegura Abendroth, a orientação vinda de Moscou aos partidos comunistas europeus queria a eliminação dos partidos social-democratas, pois eles representavam, aos olhos soviéticos, o perigo fascista. Essa disputa não ficou circunscrita aos social-democratas, mas estendeu-se até entre possíveis aliados como os socialistas e até os trabalhistas da Europa. São unânimes os pesquisadores em afirmar que, ante o perigo comunista, os países capitalistas

---

<sup>78</sup> ABENDROTH, Wolfgang. Op. cit. p. 74.



do ocidente puseram em prática um dos acordos do Tratado de Versalhes (1919), que previa “garantias e direitos do trabalho”<sup>79</sup>, “introduziu-se a jornada de oito horas de trabalho, também o sistema de seguro-desemprego e do reconhecimento da legalidade dos acordos salariais”.<sup>80</sup> Isso enfraquecia o movimento comunista e sua proposta revolucionária. Por outro lado, é necessário que se creditem também essas conquistas como frutos da organização do movimento trabalhista, em parte motivada pelas lutas na União Soviética e a disseminação das idéias comunistas pelo território europeu.

O movimento fascista, porém, não deixou de crescer e envolveu variadas classes sociais, inclusive operários e camponeses, principalmente os menos organizados. Pareceu boa a ideologia fascista, especialmente aos pequenos proprietários, que se viam salvos não só do comunismo, como também do capitalismo especulativo e apoiaram a defesa da propriedade privada e a glorificação da pátria. Paulo Sérgio do Carmo<sup>81</sup> revela que a avalanche nazi-fascista despolitizou e desmobilizou a luta de classes, desviada para outra luta: o nacionalismo contra o capitalismo internacional. Mas o outro lado dessa moeda revelou o autoritarismo e a decorrência disso, ditadura, que afastou a pequena burguesia, adotou o capitalismo e destruiu as organizações dos trabalhadores.

De um lado o comunismo tentando politizar o operariado em busca de uma revolução que o colocasse no poder; de outro, o fascismo incutindo o fanatismo nacionalista em busca de uma pátria una e forte para resistir as pressões externas do capitalismo mundial, principalmente depois de sua grande crise de 1929. A disputa ideológica se tornou social e a Alemanha é bom exemplo disso. Eve Rosenhof relata que o espaço conquistado pelos comunistas no operariado de Berlim era enorme de 1918 até 1932, quando o partido obteve um terço dos votos da capital, mas a partir de 1933, o quadro se revertia rapidamente em favor dos nazistas. Entre 1925 e 1932, houve crescentes conflitos nas ruas de Berlim, nos bairros operários, pela conquista do espaço físico – as tabernas, espaço de reunião dos militantes – e da atenção dos que não revelavam sua tendência. O que ajudou na queda do comunismo na Alemanha foi que o “partido comunista era tipicamente (mas não exclusivamente) o partido das vítimas da racionalização econômica, isto é, dos jovens, dos operários pouco qualificados e dos desempregados crônicos”.<sup>82</sup> Eve Rosenhof ainda apresenta que os nazistas, assim que conseguiram se sobrepor, desprezavam os ideais marxistas, mas nunca agiam contra o proletário, pois precisavam seduzi-lo, então as

---

<sup>79</sup> BANDEIRA, Moniz. Op. cit. 44.

<sup>80</sup> ABENDROTH Wolfgang. Op. cit. p. 76.

<sup>81</sup> CARMO, P. S. 1992, cap. 7.

<sup>82</sup> ROSENHOF, Eve. Op. cit. p. 157.

canções eram contra o “Sudeste vermelho, covil de assassinos [...] antro dos bandidos de Moscou”.<sup>83</sup> E quando o regime nazista já assumira o poder, ainda em seu início, eis o depoimento de uma mulher: “Não havia mais privações, não havia mais sofrimento; tínhamos tanta segurança nas ruas que não fechávamos mais as portas a chave; não havia mais crimes como antes”.<sup>84</sup> Isso, para a população, era a prova da eficiência do regime, que criara empregos, mas ainda não conquistara plenamente a massa do operariado industrial, prova disso é que nas eleições de 1933, apenas 25% dos votos foram para nazistas.<sup>85</sup> A sensação de ordem pública revelada na citação trazida por Rosenhof já era resultado do regime de terror que se implantou: milhares de trabalhadores foram presos, condenados ou mortos. Conforme estatística de Wolfgang Abendroth, dos 225.000 condenados, 90% eram operários do movimento trabalhista. Certamente sobrou emprego para muita gente e não mais havia manifestações nas ruas, a não ser a favor do regime e por ele orquestradas. Mas também essa sensação de paz era uma verdade, ainda que passageira, para a sociedade mediana que já não suportava, nos bairros operários, as intermináveis brigas de ruas, os assassinatos e a insegurança. O ópio do nacionalismo associado a um período de emprego e comida farta acabou sofrendo qualquer possibilidade de revolta, enquanto a dominação burguesa mais uma vez sobrevivia.

A apologia ao trabalho acabou sendo mais um modo de exploração do homem, mas ao mesmo tempo possibilitou a saída da Alemanha da condição de devedora para o mundo, para a condição de credora. Neste caso não foi a religião nem o auto-enriquecimento a motivação interna, mas o nacionalismo, a união em torno de uma nação forte e de um novo homem saudável que impulsionou para a mudança. Não se trata de um pensar construído pela coletividade, mas de um valor externo à sociedade que lhe serviu para aquele momento, pois sanou suas necessidades mais urgentes. Trata-se de uma mudança fundada no individualismo e principalmente proporcionada pela mão do Estado, para quem cada um deve ser o melhor, produzir melhor para melhor servir a pátria. Os grandes beneficiários de todo esse movimento foram os donos do capital, que tinham à disposição trabalhadores entusiastas, produzindo sem reclamar e acreditando estar realizando o bem da nação. Em lugar de Deus, a Pátria.

Na Rússia, tanto a exploração do operário por uma aristocracia decadente e uma burguesia parasita, como a opressão sofrida pelos camponeses vivendo regime de servidão,

---

<sup>83</sup> ROSENHOF, Eve. Op. cit. p. 157.

<sup>84</sup> Idem, *ibidem*. p. 158.

<sup>85</sup> ABENDROTH, Wolfgang. Op. cit. p. 97.

ecloidiu na revolução de 1917. A nova organização, que pretendia ser um governo do proletariado, preocupou-se com a eficiência do trabalho, mas não querendo a exploração do trabalho humano. O que se pretendia era integrar o homem à produção e assim conseguir a excelência produtiva, isso como fruto de uma consciência de coletividade. Mas a desordem interna era grande no início do novo governo, o trabalhador não tinha método de produção, não estava habituado ao trabalho regado e meticoloso, de modo que era preciso “ensinar aos trabalhadores na indústria disciplina no trabalho”<sup>86</sup>. Então, ocorreu a guerra civil, que gerou penúria para os camponeses, de quem os produtos eram requisitados para alimentar os exércitos. Os operários tiveram que intensificar sua produção. Quem não trabalhava, não comia. Essa passou a ser a lei. Os contra-revolucionários presos iam para campos de trabalhos forçados, afirma Abendroth. O Estado, em princípio voltado para os interesses dos trabalhadores, acreditava na consciência voluntária do trabalhador para produzir bem sua tarefa, mas, com o tempo, os ânimos arrefeceram.

Então, conforme conta Abendroth, o Estado, inicialmente com Lênin, incentivou o espírito de triunfo nacional, com o objetivo de construir a indústria mais desenvolvida do mundo, afinal havia muitos desempregados e pouca produção, além do que era preciso que todos trabalhassem e que fizessem o melhor. Para isso se propôs a organizar o trabalho na Rússia e criou a NEP (Nova Política Econômica), e, para sua execução, foram importadas as teorias capitalistas de Taylor para ensinar o povo a trabalhar, o que é, em princípio, uma ironia. Também se esperavam alguns investimentos de capital estrangeiro, destaca Abendroth, mas tiveram que se contentar com o já referido Tratado de Rapallo com a Alemanha, insuficiente ante as enormes necessidades da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) que se formava. Então, a ampliação da indústria tinha que ser provida apenas com a diminuição do consumo do trabalhador, o que criou antagonismo entre trabalhadores e Partido. Lênin havia compreendido a necessidade de cooperação com as nações capitalistas, mas ele adoeceu e morreu antes de concretizar seu desejo de uma nação comunista.

Sob a égide de Stálin incentivou-se, nos partidos comunistas da Europa, o rompimento com os socialistas e os social-democratas. Com a crise capitalista de 1929 - que ameaçou não só trabalhadores industriais e rurais, mas também as classes médias, os burocratas e funcionários, segundo compreensão de Abendroth - os comunistas não mais representavam para essas pessoas “uma proteção eficaz de seus interesses sociais e [...] já não pareciam mais representar um poder de fato, [por isso] toda essa gente começou a jogar

---

<sup>86</sup> ABENDROTH, Wolfgang. Op. cit. p. 85.

as suas esperanças no fascismo”.<sup>87</sup> Em outras palavras: a inimizade entre os partidos políticos trabalhistas foi decisiva para a vitória do nazismo na Alemanha, o que corrobora as afirmações iniciais sobre a relação entre Hitler e Stálin.

Com Stálin, “entrou em vigor o Primeiro Plano Qüinqüenal, que encerrou a política da NEP”,<sup>88</sup> e desde o início de seu comando houve maior controle ainda do trabalho operário. Stálin criou o Banco do Estado e planejou a economia. “As estimativas da produtividade haviam aumentado [...]. Oferecia ao trabalhador a perspectiva de um aumento nos salários reais de 47% e uma redução no preço de varejo de 23%”.<sup>89</sup> No campo se aboliu a propriedade privada e a produção passou a ser coletiva. Wolfgang Abendroth faz um relato detalhado dos métodos adotados pelo poder a fim de impor seu propósito, com a instalação de cooperativas obrigatórias, com remanejamento de milhares e milhares de pessoas enviadas a produzir em outras regiões, e com maquinário para a produção, o que obrigou os operário das indústrias a aumentar a produtividade, mesmo que em condições de subordinação militarista e a salários de fome, como se as fábricas fossem campos de concentração. Mas isso, em alguns anos apenas - meados da década de 30 - transformou a URSS num país industrializado e com excedentes, num ritmo produtivo e de eficiência comparável ao da Alemanha. Criou-se, ao lado da opressão, uma nova disciplina, agora coletiva e de apelo moral: não trabalhar é ser parasita. Era preciso construir uma nova sociedade. O sistema de trabalho era de organização rigorosa. Os insubmissos iam para campos de reeducação para o trabalho (campos de trabalhos forçados). O argumento para fazer a todos trabalharem era:

se nos países capitalistas o trabalhador era compelido a dedicar uma jornada de dez a doze horas à burguesia, então na União Soviética o operário poderia e deveria trabalhar mais do que as oito horas regulamentares, uma vez que trabalhava para si próprio, isto é, para o Estado socialista, ou seja, para o bem do povo.<sup>90</sup>

Até o trabalho artístico foi submetido à ideologia e deveria ter sentido utilitário para o regime. Aos poucos a insistência, o controle e a premiação com medalhas e louvores aos melhores trabalhadores venceu a resistência, e a produtividade aumentou até se chegar ao clímax em 1935, com a criação da imagem do operário-padrão, diz Carmo. Nessa época, o trabalhador era apenas um executor de tarefas, não participava de decisões – que eram feitas por comitês burocráticos – e nem conseguia fazer uso do que produzia. Permanecia

---

<sup>87</sup> ABENDROTH, Wolfgang. Op. cit. p. 95.

<sup>88</sup> Idem, ibidem. p. 94.

<sup>89</sup> CARR, E. H. Op. cit. p. 139.

<sup>90</sup> CARMO, P. S. 1992. Op cit. p. 55-56.

um assalariado, mas sem direitos sindicais, políticos e civis. Tanto se investiu em propaganda sobre o trabalho, que acabou se criando na União Soviética uma espécie de religião do trabalho. A exemplo do que ocorria na Alemanha, na URSS o trabalho não era fruto de ideologia religiosa, nem de objetivos capitalistas, mas apenas de idolatria à pátria.

Nessa nova organização, observa-se que aquilo que era para ser a conquista de todos – o direito ao trabalho – passou a ser a obrigação compulsória para todos: trabalho. Novamente é a força do Estado (com sua mão bem visível) manipulando para alcançar seus objetivos, que estão acima dos do povo. À semelhança do fascismo, o stalinismo foi opressor, mas este último estava preso aos ideais marxistas e precisava manter-se coerente, pelo menos na aparência, então teve que, para o resto do mundo, “desmentir sua própria realidade. Tinha que embelezar a miserável condição dos operários e negar a opressão que imperava”.<sup>91</sup> À semelhança do capitalismo em que dominam interesses pessoais acima de qualquer benefício social, também no sistema soviético não aconteceu o esperado bem-estar social, com o enriquecimento coletivo, mas a centralização do poder e da riqueza nas mãos da elite que dominava o Estado, para quem todos produziam. Também neste regime a propaganda e a manipulação da informação geraram o entusiasmo popular e a defesa do sistema, por um período mais longo que as ditaduras nazi-fascistas.

Isso tudo, entretanto, não significou a ausência de progresso. A partir dos ideais do comunismo, houve o reconhecimento do papel do trabalhador num novo tipo de sociedade e, de certa forma, a libertação das opressões do passado czarista, afinal, o padrão de vida dos trabalhadores e dos camponeses conseguiu se elevar acima do nível de penúria dos tempos antigos. Isso, todavia, não granjeou para a revolução socialista a simpatia nos países capitalistas desenvolvidos, mas causou algum impacto nos países não-capitalistas atrasados e tornou a URSS um líder natural das revoltas contra o domínio do capitalismo ocidental.

---

<sup>91</sup> ABENDROTH, Wolfgang. Op. cit. p. 107.

## 1.5 O POEMA E SUA INSERÇÃO NO TEMPO

Quais vínculos se estabelecem entre a palavra poética e a realidade sócio-histórica que permeou o mundo do trabalho na sociedade ocidental? As relações que se revelam mais pertinentes são as que se podem fazer a propósito das circunstâncias do capitalismo e da filosofia marxista. Convém recordar acerca das aproximações que se fazem da poesia com a sociedade o que Antonio Candido denominou de função social e de função ideológica da literatura. A primeira voltada para o papel que a obra desempenha na satisfação de necessidades espirituais e materiais da sociedade, contemplando expectativas humanas de seu tempo; a segunda, ligada a princípios filosóficos, religiosos ou políticos, revela um caráter empenhado em questões coletivas que nunca, entretanto, devem tomar o centro da análise, pois uma verdadeira obra de arte não vive apenas em função de o que diz, mas também e concomitantemente com como o diz.<sup>92</sup>

O conceito de trabalho relacionado ao instrumento de tortura *tripalium* revela ligações com o poema 'Modinha do empregado de banco', de Murilo Mendes e cujo estudo inicia este capítulo, afinal, para o bancário do poema, sua atividade de contar o dinheiro dos outros, sem dele poder usufruir, era um sofrimento, principalmente para alguém dotado de imaginação sem poder realizá-la. Não se percebe também no trabalho do bancário o sentido positivo que o dicionário lhe dá, de obrar ou realizar um labor, cujo fim visa à manutenção da vida, segundo Hannah Arendt, mas o que se nota é um indivíduo preso a uma tarefa insatisfatória, que lhe dá um salário, num espaço tolhido por paredes que refletem sua limitação na participação das escolhas naquele sistema de trabalho. Então, o empregado se compara a um prático de farmácia que, a exemplo dele, vive preso a um espaço físico e a uma ação medíocre. Decorre daí o não-compromisso com o trabalho que executa, já que é apenas instrumento para interesses de outros, como denuncia Marx, ao entender que o homem é o que faz, logo, se faz sem consciência, torna-se alienado. Mas o que aliena o homem é sua inserção no sistema capitalista que não lhe permite participar das escolhas relativas à sua tarefa, pois apenas a executa. E se não há liberdade, não existe satisfação. Além do que, na divisão do trabalho em que uns pensam e outros fazem – como propôs Taylor –, a capacidade do trabalhador, sua competência real para contribuir com o que faz não é ocupada, então sobra mais tempo para ele se ressentir e se frustrar. Esse quadro resultante da criação artística aponta para uma sociedade orientada pelo capitalismo e indica

---

<sup>92</sup> CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, p. 44 a 47.

a submissão do homem ao regime, pois necessita mais que tudo da sobrevivência física, o que não lhe permite a realização de possíveis desejos de liberdade, embora esteja 'livre' para fantasiar, desde que cumpra sua obrigação de trabalho.

A tese de Lukács, signatária de Hegel e Marx - de que o trabalho tem uma dimensão interior e não apenas exterior, isto é, que não somente realiza uma tarefa para construir um objeto, mas também, no trabalho, o homem se constrói a si mesmo como ser social, reconhece-se no que produz e é reconhecido pelo que produz -, fica nesse poema também prejudicada, visto que o empregado de banco faz sua função não porque ela lhe dá prazer pessoal, o que poderia fazer com que o sentido de *tripalium* (tortura) desaparecesse, mas porque, se o não fizer, suas necessidades básicas ficam desprovidas, logo não há autodeterminação do homem, por isso o empregado se diz 'sou triste'. Esse empregado não consegue o contato ou a comunicação com o mundo exterior que imagina, portanto, não há a construção do ser social pelo trabalho, pois seu trabalho é seu isolamento do mundo, sua escravidão, porque nem é reconhecido pelo que faz, nem se reconhece no que faz, já que gostaria de estar fazendo as coisas de outro modo. O trabalho - pertencente ao sistema, conforme Habermas - no mundo capitalista não mais socializa o homem, pois não é mais atividade autodirigida. Então a conquista da sociabilidade faz parte do mundo da vida, isto é, das operações de intersubjetividade, onde ocorre a comunicação. O espaço do trabalho não é o mundo da comunicação, mas o da obediência às regras da razão instrumental, onde está também o poder e a economia. Por isso a atividade do bancário no poema não lhe permite comunicar-se com o que está fora da sua realidade de trabalho e sua imaginação se frustra ante o pragmatismo.

Sim, o empregado sonha com outras possibilidades de uso do dinheiro do banco, mas esse sonho é também alienação, já que o coloca fora da realidade possível, pois está preso às circunstâncias de seu trabalho, ao 'tectec das máquinas de escrever', em que a vontade de poucos se sobrepõe às necessidades de muitos, e os desejos pessoais de quem executa as tarefas se submetem aos desejos dos que comandam as tarefas, que por sua vez têm seus desejos submissos aos que sustentam a tarefa: o sistema capitalista com os donos do dinheiro, que têm seus próprios desejos atrelados às necessidades do capital, o que os faz donos do dinheiro, mas ao mesmo tempo dele escravos. É assim que funciona o mundo do capitalismo, conforme Hannah Arendt.

Do lugar histórico de onde fala o poeta, entre 1925 e 1930, no Brasil, ainda em Alagoas, tendo já aderido ao Modernismo em voga em São Paulo, não há dúvidas de que está mergulhado numa realidade capitalista questionada pelos valores anarquistas,

socialistas e comunistas emergentes. Não se pode, porém, atribuir a crítica ao apego ao dinheiro ou o acúmulo pelo acúmulo que revela a ganância, à influência católica, pois esse viés em sua produção literária só toma corpo na década de 1930. Observador e vivendo numa situação de valores capitalistas, o poeta vê como funciona o sistema e percebe que a fantasia do bancário de pôr 'a andar a roda da imaginação' se submete ao pragmatismo do diretor do banco e aos interesses dos clientes. É a sensibilidade do poeta ante um mundo de necessidades materiais. Qual então a forma de o poeta fazer seu protesto e com ele denunciar o sistema? Criar seu poema, objeto avesso a todo pragmatismo capitalista, objeto destituído de valor monetário. É ele que funciona como contraponto ao banco, pois permite olhar o sistema criticamente, já que quem está inserido nele está preso a ele, como ocorre com o bancário e o diretor. O poeta é, pois, aquele que mostra o mundo ao mundo e não lhe permite mais a inocência, ainda que a poesia não objetive a interferência direta na realidade, entretanto, nasce dela e a ela se dirige, realizando a função social da arte. Mas este poema, por se posicionar criticamente ante uma atividade específica e típica do sistema capitalista, mostra-se também ideológico pelo relacionamento de seu conteúdo com a realidade de seu tempo.



## 2. A TRAJETÓRIA DO TRABALHO NA HISTÓRIA DA REPÚBLICA

Este capítulo pretende traçar um percurso do trabalho no Brasil em consonância com o próprio caminho da história nacional, em específico no período que abrange a presente pesquisa (1922-1964). Trabalho e trabalhador serão tratados juntos na trajetória histórica e no interesse deste estudo. Procedeu-se, portanto, a um levantamento dos eventos, manifestações e movimentos do trabalho na nação e sua inserção no contexto nacional e ocidental, para perceber o caminho e os papéis executados pelo trabalho e pelo trabalhador no decorrer dos eventos sociais e políticos que marcaram o povo no período. Objetiva-se estabelecer um paralelo entre os projetos sociais dos governos e a realidade trabalhista, para assim verificar que lugar nos diversos palcos da história ocupou o trabalho.

Grosso modo, vêm-se, nas veredas da história nacional da época em questão, três momentos distintos: a Primeira República - com um modelo de sociedade capitalista agrário-exportadora; o Estado Getulista - com uma modernização voltada para a indústria de base; e a Experiência Democrática do pós-guerra - com atenção para a produção de bens de consumo duráveis, segundo proposições de Rubim Aquino<sup>93</sup>. Na Primeira República, o lance inicial do jogo foi dos militares, que estabeleceram o novo regime, logo depois o comando foi tomado pelas oligarquias cafeeiras de São Paulo e Minas Gerais, com economia de perfil exportador agrícola, de incipiente industrialização, de extrema exploração do trabalho humano e de conseqüentes reivindicações de condições no trabalho, principalmente lideradas por anarco-sindicalistas (1889-1930). A época seguinte foi a da Revolução de 30, que trouxe o regime de Getúlio Vargas, cuja orientação foi centralizadora, e em cujo período se reorganizaram, sob tutela do Estado, os sindicatos de trabalhadores e foram editadas as leis trabalhistas. Também foi época de dotar o país de uma infra-estrutura industrial e energética, além de a administração adquirir ares nacionalistas de comando (1930-1945). Depois veio a etapa dos governos do pós-guerra novamente escolhidos pelo voto, quando ocorreu período de crescimento econômico industrial de consumo, com êxodo rural acentuado, endividamento externo e os movimentos sociais voltaram com muita força reivindicatória (1945-1964). Eis em rápidas pinceladas o cenário onde se desenrola o drama do trabalhador e do trabalho.

---

<sup>93</sup> AQUINO, Rubim [et al.]. *Sociedade brasileira: uma história através dos movimentos sociais: da crise do escravismo ao apogeu do neoliberalismo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

## 2.1 O BRASILEIRO É PREGUIÇOSO

Antes de tudo, porém, já que se quer tratar de trabalho, é preciso que se toque num mito nacional: o mito da preguiça, como o fez Paulo Sérgio do Carmo<sup>94</sup>, cujas idéias principais são a base desta reflexão. Tem-se no Brasil como verdade que pouco aqui se trabalha. Especificamente que, do final do ano, com as festas de Natal e Ano Novo, inicia-se um período de festejos que só terminará com o fim do Carnaval, e pior, quando há Copa do Mundo, o trabalho só começa em agosto. Essa ‘verdade’ remonta de muitos anos. A própria literatura, erudita ou popular, encarregou-se de disseminar a idéia da preguiça ou de colocá-la em xeque, afinal trata-se da terra de Macunaíma, que se inicia na fala dizendo ‘Ai, que preguiça!’, de Pedro Malazarte que perpetua a imagem de alguém que enganava o patrão; de Jeca Tatu, que vivia de cócoras maldizendo sua sina e dizendo: ‘Não paga a pena’; de um Leonardo, sargento de milícias, que alcança seu posto por pedidos de outros e não por méritos conquistados. A preguiça ou a malandragem seria uma forma de rebeldia diante da exploração, pergunta Paulo Sérgio do Carmo. O anedotário nacional está repleto de situações que remontam à idéia de um povo pacato, lento e improdutivo. Muitos estrangeiros que passavam por esta terra atribuíam a preguiça ao próprio clima demasiado quente e abafado.

Teorias de além-mar contribuíram para formar esse pensamento sobre o brasileiro. Hipolite Taine, no século XIX, estabelece o Determinismo do Meio (no caso brasileiro do clima e da geografia) e das Raças (mestiça) como fatores determinantes do comportamento e da ação humana. O clima, segundo convicção na Europa até anterior a Taine, relaxava as fibras e o indivíduo perdia as forças e a vitalidade, deixando-se tomar pela preguiça. Assim, os povos de climas quentes eram enfraquecidos e dominados pelos de clima frio, mais dispostos e vigorosos. Desse modo, segundo Carmo, os europeus justificavam a dominação das nações dos trópicos. Até intelectuais brasileiros acreditavam em teses assim, como o caso de Sílvio Romero, que entendia o clima brasileiro como debilitante, pois o calor deixava o brasileiro apático, ou Monteiro Lobato, que vê na moleza de Jeca Tatu o dedo da mistura racial. Além disso, pensava-se que a mistura étnica nacional – com o negro servil, o índio preguiçoso e o português tacanho e autoritário – produziu um povo sem qualidades originais. Conforme Paulo Sérgio do Carmo, Joseph Arthur de Gobineau, conde e diplomata francês que visitou o Brasil entre 1869 e 1870, além de ficar assombrado com a mistura racial e com a feiúra do brasileiro, defendeu a teoria de que o Brasil seria uma terra despovoada, mercê

---

<sup>94</sup> CARMO, Paulo Sérgio do. *História e ética do trabalho no Brasil*. São Paulo: Moderna, 1998, cap. 1.

da mistura racial, pois resultaria em um povo estéril. Louis Agassiz, em expedição científica ao Brasil em 1865, afirma também a deterioração racial brasileira. Nessa mesma linha de raciocínio, Aluísio Azevedo, em *O cortiço*, ao aproximar o personagem Jerônimo, o português, de Rita Baiana, o faz para mostrar que Jerônimo se torna vítima do meio sensual e exótico em que passa a viver, enquanto Rita busca nele o “macho de raça superior”, como se a natureza quisesse o aprimoramento racial e ser brasileiro fosse ser inferior ao europeu. No final do romance, afirma o narrador que Jerônimo *abrasileirou-se*, o que significa dizer que abandonou os valores familiares europeus e a própria família, tornou-se preguiçoso, pois largou o trabalho e virou bebedor, além de se ter feito assassino. Também Euclides da Cunha, em *Os sertões*, via o mestiço como incapaz de conviver com a civilização, daí seus temores quanto ao futuro racial da nação, embora acreditasse que o tempo levaria ao equilíbrio étnico. O autor não se furtou, porém, de mostrar as mazelas sociais e a força de ação do sertanejo.

Se a causa não são as determinantes do meio e da raça, como explicar a citada indolência brasileira? Os índios viviam num paraíso, pelo menos foi o que se disse por algum tempo no século XVI na Europa, afinal andavam nus, não tinham vergonha disso e não precisavam trabalhar, pois colhiam o alimento da natureza farta. Assim, quando o conquistador português quis submetê-los ao trabalho, não alcançou bons resultados. Afirma Boris Fausto que os índios resistiram fortemente à escravidão<sup>95</sup>, afinal por que aceitar de bom grado fazer as coisas forçadamente para os outros, ainda mais atividades que para os índios não faziam sentido? O índio ficou com a pecha de preguiçoso. Então se partiu para a escravidão negra, trazendo pessoas a quem tudo foi roubado, até a pátria. Esses se submeteram ou morreram. O Brasil viveu séculos com a exploração da escravidão negra, de tal sorte que os donos de escravos não precisassem praticamente trabalhar, pois havia quem fizesse as atividades necessárias. Muitos compravam escravos para alugar e assim ganhar algo com o serviço deles. Eram os negros de ganho, conforme afirma Paulo Sérgio do Carmo. Houve tempos em que até negros alforriados, que conseguiam alguma condição melhor, compravam escravos para trabalharem por eles. Não trabalhar era sinal de prestígio. Após a libertação dos escravos, é normal compreender então que nem os ex-escravos quisessem se submeter às antigas atividades, pois continuariam vivendo miseravelmente, nem os brancos que pouco faziam tornaram-se, de um momento para outro, produtivos trabalhadores.

---

<sup>95</sup> FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2006. p. 17.

Deve-se levar em conta também que o país era agrário e que o ritmo da vida agrária – que se move conforme as estações do ano – é muito diferente do exigido pelo trabalho industrial – incipiente, mas já real nas cidades maiores – que tem controle de horário e de produção imediata. O mito da preguiça se disseminou no final do século XIX, quando se preparava a libertação dos escravos e, logo depois, quando a atividade industrial na capital federal e em São Paulo começou a exigir mão-de-obra. Nos dois casos o que a elite fez foi importar a mão-de-obra, desprezando o trabalhador nacional. Essa atitude, conta Carmo, se atribui menos à incapacidade de trabalho do brasileiro ou do ex-escravo, que até então sustentara a nação à base do chicote, e mais à ganância da classe dominante, que não queria pagar melhores salários para o trabalho. Daí a importação de mão-de-obra barateou os custos pelo excesso de oferta. Naturalmente a escolha de imigrantes brancos europeus foi a opção também para o branqueamento da raça.

É preciso considerar ainda o modo como foi colonizado o Brasil para se compreender sua história e entender o mito da preguiça. A coroa portuguesa objetivou a exploração da nova terra, enviando para ela basicamente homens – decorre daí a rápida miscigenação com o índio – para mandar a Portugal as riquezas conquistadas, logo, afiança Carmo, trabalhar por aqui não dava recompensas para quem ficasse. Além disso, segundo Sérgio Buarque de Holanda<sup>96</sup>, os portugueses eram um povo aventureiro e não trabalhador, isto é, preferiam colher o fruto sem plantar a árvore e não obedeciam às fronteiras. Daí a expansão de seus domínios, um jeito sonhador de ser, a busca de novas experiências e aventuras, mas não a consistência e o esforço persistente da rotina e da disciplina. Esse modo de ser também decorre da formação religiosa do povo: católica. A ética protestante, como exposto no capítulo anterior, não atingiu Portugal e o trabalho não passou a significar, para esse povo, a salvação ou pelo menos o caminho para ela. Permaneceram fiéis aos princípios de trabalho como decorrência do pecado original do homem e, portanto, significando punição, algo desagradável.

É sempre importante lembrar, porém, que o trabalho, nos moldes como a sociedade moderna o tem – rotineiro, com horário e controle de produção – só aconteceu com o desenvolvimento do capitalismo industrial, em fins do século XVIII na Europa, principalmente na Inglaterra, e que lá também houve a necessidade de “educar” o homem para o trabalho,

---

<sup>96</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 4. ed. Brasília: EUNB, 1963, cap. 2 “Trabalho & Aventura”.

ainda que a ideologia dominante fosse protestante. Lá a referida educação vinha como adaptação a um novo tipo de produção e não como falta de motivação para o trabalho<sup>97</sup>.

Há, pois, pelo menos dois discursos sobre a competência no trabalho e do trabalhador no Brasil: de um lado o brasileiro é preguiçoso e isso vem de sua natureza, segundo a elite; de outro, sua lentidão decorre de sua realidade sócio-histórica. Sem dúvida, porém, houve dois ritmos de produção no país, logo após a libertação dos escravos: o urbano – de caráter dinâmico e medido pelo relógio, com severo controle patronal; e o rural – medido pelo ritmo de crescimento das plantas. O Brasil, nesse tempo, ainda era uma nação rural. Portanto, há uma construção discursiva sobre o homem brasileiro que é fruto de uma série de avaliações distorcidas sobre a realidade econômica da nação, dentre as quais: os brasileiros são pobres porque preguiçosos.

Sérgio Buarque de Holanda, na década de trinta, cria a tese do “homem cordial”, isto é, um homem que age mais pelo coração que pela razão.<sup>98</sup> Essa tese decorre do famoso “jeitinho brasileiro” e o mantém, funciona de modo que os problemas são resolvidos mais pelo favor que pela necessidade, eis mais um modo de ser típico de uma sociedade ainda pouco complexa. Esse cordial também serve para se entender um ritmo natural, do próprio corpo - do coração - em que se movia a realidade e a produção brasileira, em contraponto com o ritmo exigido pela máquina que o homem começou a ter que acompanhar.

O discurso sobre a preguiça do brasileiro não é unidimensional, uma vez que apresenta mais de uma explicação, dentre as quais se destaca a visão da elite capitalista nacional ou até internacional, que precisava atribuir ao ritmo lento do trabalhador brasileiro uma explicação a partir da índole do povo ou de sua natureza, em lugar de reconhecer que esse ritmo decorria de circunstância cultural-histórica. No tempo inicial da República talvez não se pudesse ainda justificar de outro modo o que se via, mas posteriormente esse discurso passou a justificar a exploração exercida sobre a população, afinal, se é um povo incapaz de construir seu destino, é preciso que alguém o comande (e o explore).

---

<sup>97</sup> WEBER, Max. Op. cit. cap II “O Espírito do Capitalismo”.

<sup>98</sup> HOLANDA, S. B. de. Op. cit. p. 129-144.

## 2.2 O PALCO LIBERAL

Do final do Império até o governo de Getúlio Vargas, assentaram-se as bases em que se pretendia construir a nova nação brasileira de orientação capitalista. Essa construção se revelou através da luta de classes, ainda que a noção de classe não fosse clara, principalmente para o trabalhador. A elite, dona do aparato do poder, propôs a nova dinâmica apoiada em uma nova visão do trabalho, afinal a nação ainda saía de um sistema escravocrata.

Este primeiro momento destinado ao trajeto do trabalho no princípio da República, nas décadas iniciais do século XX, propõe-se a mostrar o início da construção da idéia da classe dos trabalhadores no Brasil, tanto sob o prisma da necessidade da elite como pelo ângulo das condições dos operários. Partiu-se do mito de que brasileiro é preguiçoso, mas se quer chegar à constatação de que esse homem lutou pelo trabalho e por condições dignas para executá-lo. As relações de trabalho, suas condições e o comportamento dos trabalhadores não ficam restritos ao período específico de 1922 a 1930. Toma-se o percurso desde o início da República, pois a compreensão do que ocorre a partir de 1922 depende de toda uma movimentação das forças envolvidas desde a instauração do novo regime, com o projeto de poder e os propósitos específicos relacionados ao trabalho que o novo governo associado à elite burguesa quis construir, e a maneira como os trabalhadores reagiram ante esse projeto.

### 2.2.1 A Construção de uma Nova Imagem de Trabalho

O presente levantamento histórico é fruto da leitura de algumas obras, dentre as quais se destaca uma obra de fôlego escrita a quatro mãos por Rubim Santos Leão de Aquino, Fernando Antônio da Costa Vieira, Carlos Gilberto Werneck Agostinho e Hiran Roedel: *Sociedade brasileira: uma história através dos movimentos sociais*<sup>99</sup>. Trata-se da segunda parte de uma obra mais ampla que mostra o Brasil através dos movimentos sociais desde a sua origem histórica. Em suas quase mil páginas, os autores dão ênfase aos variados movimentos populares tanto das cidades quanto da realidade campesina, salientando as lutas em busca de direitos humanos e sociais e as conseqüentes perseguições sofridas pelos variados tipos de poder, seja do Estado, seja dos coronéis, seja

---

<sup>99</sup> AQUINO, Rubim [et al.]. *Sociedade brasileira: uma história através dos movimentos sociais: da crise do escravismo ao apogeu do neoliberalismo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

das oligarquias rurais em geral ou dos proprietários das indústrias. Embora não se aprofunde nas minúcias dos eventos, a obra é rica na configuração dos múltiplos movimentos que constituem a história nacional. Sua abrangência e riqueza de exemplos foram os motivos de sua adoção neste trabalho de pesquisa.

Outro livro essencial para o trabalho, este sim pelo esmiuçamento da pesquisa, é *História do proletariado brasileiro: 1857 a 1967*<sup>100</sup>, do russo Boris Koval. O autor estuda as etapas da formação da classe operária no Brasil e seu lugar na sociedade nos diversos períodos da História. Isso vem associado às mudanças na situação econômica dos operários e dá destaque especial ao papel do Partido Comunista Brasileiro e sua contribuição para a criação de uma vanguarda política e revolucionária entre os trabalhadores brasileiros. O livro é muito bem documentado, o autor fez uma garimpagem detalhada de informações de jornais, panfletos, periódicos, atas de reuniões do PCB, cartas de figuras importantes dos movimentos populares e das autoridades nacionais do período, além de dados publicados pela imprensa estrangeira (norte americana e inglesa, especialmente) e de informações obtidas pelo PC internacional da época. Certamente se apóia nas principais publicações de historiadores brasileiros (Werneck Sodré, Caio Prado, Hélio Silva, Celso Furtado, Moniz Bandeira, entre outros), de pensadores soviéticos (especialmente Lênin) e de Marx e Engels. Esse olhar exógeno sobre o Brasil e seus movimentos trabalhistas permite nuançar a visão nacional num tempo em que as disputas políticas e econômicas no mundo se tornaram tão acirradas a ponto de levar a humanidade a uma Segunda Guerra Mundial, em que se encontraram ideologias mutuamente excludentes: capitalismo e comunismo, no plano econômico; democracia e totalitarismo, no plano político.

De Kazumi Munakata, analisou-se *A legislação trabalhista no Brasil*<sup>101</sup>, obra em que se acompanha a história da construção das leis de trabalho no país, partindo de um mundo sem legislação trabalhista, quando as relações de trabalho eram feitas diretamente entre empregador e empregado, sem interferência do Estado, para uma realidade de leis trabalhistas, fruto das lutas sociais dos trabalhadores e das relações de trabalho mais complexas no próprio seio do capitalismo. Paulo Sérgio do Carmo traça um painel sobre o trabalho no Brasil sob a perspectiva da conduta do brasileiro diante do trabalho em *História e ética do trabalho no Brasil*<sup>102</sup>. Não se trata de obra de análise profunda, mas apresenta os principais valores que interferiram na trajetória do trabalho no Brasil desde o tempo do

---

<sup>100</sup> KOVAL, Boris. *História do proletariado brasileiro: 1857 a 1967*. Trad. Clarice Lima Avierina. São Paulo: Alfa-Omega, 1982.

<sup>101</sup> MUNAKATA, Kazumi. *A legislação trabalhista no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

<sup>102</sup> CARMO, Paulo Sérgio do. Op. cit. 1998.

escravismo até os anos de 1980. Tânia Regina de Luca em *Indústria e trabalho na história do Brasil*<sup>103</sup> apresenta o século XX, a industrialização e seu exército de trabalhadores para entender as mudanças das relações de trabalho na passagem do Brasil agrário para o industrial. Antônio Paulo Resende, em *História do movimento operário no Brasil*<sup>104</sup>, da série 'Princípios', estuda a prática política da classe trabalhadora e a define entre o início da República até 1968, organizando-a em quatro momentos: o do final do século XIX até 1928, o período do governo de Getúlio Vargas, a época do pós-guerra até 1964 e o curto tempo entre 1964 e 1968, quando as lutas operárias ficaram sufocadas pelo regime.

Do final do Império até o governo de Getúlio Vargas, assentaram-se as bases em que se pretendia construir a nova nação brasileira de orientação liberal capitalista. Essa construção se revelou através da luta de classes, ainda que a noção de classe não fosse clara, principalmente para o trabalhador. A elite, dona do aparato do poder, propôs a nova dinâmica apoiada em uma nova visão do trabalho, afinal a nação ainda saía de um sistema escravocrata.

A história do trabalho no Brasil, anterior ao século vinte, passa, portanto, pela degradante situação da escravidão, em que o homem nem era dono de seu próprio corpo, ainda menos de sua força de trabalho (disso decorre a dificuldade de motivação para o trabalho de pessoas que não viam nele senão sofrimento e opressão) e se alonga, ainda no século XIX, com a vinda dos imigrantes para o povoamento da região sul. Nesse tempo, a indústria nacional era subdesenvolvida, com empresas artesanais, "o domínio e a direção econômica pertenciam ao capital inglês"<sup>105</sup>. Foi incentivada pela República – dominada pela voz dos fazendeiros do café e do leite e de suas necessidades imediatas – a vinda de imigrantes para suprir a mão-de-obra escrava, mas vieram muitos além do necessário, conforme Rubim Aquino, e esse contingente excessivo motivou a permanência dos baixos salários e a conseqüente condição precária da vida dessa gente.

É sintomático o fato de a República acontecer apenas um ano ou pouco mais após a abolição da escravatura. O escravo e a ociosidade lembram o regime anterior. O novo regime precisa se pautar em outro paradigma, e esse novo modelo, que visa à construção de uma nova nação, nem que seja apenas nos discursos, precisa agora do trabalho. Não mais do trabalho como imposição do chicote, mas como escolha do indivíduo. Como transformar o brasileiro, acostumado que estava com o escravo, em trabalhador? Como fazer do ex-

---

<sup>103</sup> LUCA, Tânia Regina de. *Indústria e trabalho na história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001.

<sup>104</sup> RESENDE, Antonio Paulo. *História do movimento operário no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.

<sup>105</sup> KOVAL, Boris. Op. cit. p. 78.



escravo um ser produtivo, considerando que trabalho, para ele, representava dor e exploração? Senadores e deputados do Império debatiam acaloradamente essas questões nos momentos que precederam a abolição, afinal pretendiam preservar a ordem social, mantendo a elite em sua condição anterior de beneficiária do trabalho dos outros. Passou-se, então, à construção de um “conceito positivo de trabalho”,<sup>106</sup> que o colocava como capaz de ordenar a sociedade. Veja-se por quê: “O cidadão recebe tudo da sociedade, pois esta lhe garante a segurança, os direitos individuais, a liberdade, a honra etc. O cidadão, portanto, está permanentemente endividado com a sociedade e deve retribuir o que dela recebe com seu trabalho”<sup>107</sup>. Esse discurso da elite esquecia de dizer que a sociedade negava às pessoas comuns o próprio trabalho, que não havia para todos por causa da importação da mão-de-obra. O trabalho, para a visão que a elite impingia sobre o povo, ainda tinha a competência de ampliar os valores morais: mais trabalho realizado, mais dignidade adquirida. Esses conceitos ou construção ideológica da noção de trabalho provinham, conforme Carmo, do receio que os barões do final do império tinham em relação aos negros recém-libertos, então preparavam a defesa da propriedade e a manutenção da ordem. Junto com a libertação do escravo vieram as leis de repressão à vadiagem, considerando o vadio um indivíduo destituído de valores morais e perverso, portanto, mau para o vida social e possível criminoso, por isso “o projeto de Repressão de Ociosidade, de 1888, previa *colônias de trabalho*, onde seriam recolhidos os ociosos, na expectativa de introjetar-lhes *hábitos de trabalho*”<sup>108</sup>, método, aliás, já utilizado na Europa do século XVII, conforme relata Michel Foucault<sup>109</sup>. O que se pretendia era afirmar que os elementos mal situados na sociedade eram os culpados de sua condição, pois não trabalhavam e assim detinham todos os males da imoralidade, da desordem e até da criminalidade. Em contrapartida, ser bem sucedido ou estar no topo da escala social significava ser ordeiro, moralizado e principalmente trabalhador. Observe-se que com esse discurso se justificam as diferenças sociais, sem que a elite se sinta culpada por isso. Essa aparente valorização do trabalho não provém de uma ideologia religiosa protestante, como ocorreu no passado europeu, mas é fruto de um novo interesse do mundo burguês: preservar a ordem social.

---

<sup>106</sup> KARVAT, E. C. *A sociedade do trabalho: discursos e práticas de controle sobre a mendicância e a vadiagem em Curitiba, 1890-1933*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998, p.30.

<sup>107</sup> CHALHOUB, S. Vadios e barões no ocaso do Império: o debate sobre a repressão da ociosidade na Câmara dos Deputados em 1888. *Estudos Ibero-Americanos*, n. 9, v. ½, p. 53-67, jul./dez. 1983.

<sup>108</sup> CHALHOUB, S. Op. cit. p. 58.

<sup>109</sup> FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

É útil observar que, através da constatação da existência de pessoas ociosas e de medidas de repressão a elas impostas, se estão justificando também os mecanismos de controle social (polícia), que visam à sujeição dos grupos sociais menos favorecidos. O que leva a pensar que mais do que receio pela manutenção da propriedade, os referidos mecanismos, agora já em período inicial da República, visavam à criação de uma nova sociedade, como muito bem identificou Karvat:

[...] o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX impuseram uma questão fundamental: a da própria construção de uma *sociedade do trabalho*, objetivando o *Progresso* e a *Civilização*. Tal construção enveredou pela necessidade da manutenção da paz e da ordem social, concebidos como os fatores que possibilitariam atingir o fim último da sociedade, isto é, o próprio *Progresso*. Sendo assim, a construção da Sociedade do Trabalho implicou concomitantemente na construção de uma *Sociedade Disciplinada* e necessariamente disciplinar. Uma sociedade de indivíduos disciplinados ou, mais precisamente, de cidadãos morigerados e operosos.<sup>110</sup>

A propósito do progresso e da disciplina, a bandeira nacional continha e contém em seu lema as palavras *Ordem e Progresso*, lema positivista do início da República que explicita os interesses da sociedade dominante: através da disciplina, criar pessoas dóceis e submissas, mas também fortes para o trabalho e sem resistência à autoridade, que usava de todos os mecanismos para vigiar e controlar a ociosidade, atribuída sempre às classes inferiores da pirâmide social.

Essa nova ética pressupunha que “educar um indivíduo pobre significava principalmente criar nele hábitos de trabalho, por meio da repressão ou da valorização do próprio trabalho como atividade moralizadora”<sup>111</sup>. Não se pensava no trabalho como meio de melhoria econômica para o povo, porque essa questão não fazia parte do interesse das elites que preferiam permanecer com o bolo da riqueza indivisível. Então o trabalho, que fora imagem de submissão e aviltamento no Brasil, símbolo de desgraça e atraso, por isso rejeitado, precisava ser resgatado, pois a nação tinha que entrar nos costumes civilizados dos povos avançados. Para isso, aponta Paulo Sérgio do Carmo, era preciso um processo de adaptação do operário ao trabalho da fábrica e essa adaptação devia ser física, pois trabalharia em lugar fechado e insalubre muitas vezes; psicológica, já que fazia uma tarefa repetitiva, monótona e de preferência em silêncio; e social, porque o trabalho não era benquisto. Tudo no trabalho encaminhava para o desprazer, a não ser a compensação moral, pouco convincente como estímulo à produção. O princípio moral no máximo mantinha

---

<sup>110</sup> KARVAT, E. C. Op. cit. p.33.

<sup>111</sup> CARMO, P. S. do. 1998. Op. cit. p. 105.

o operário trabalhando, mas com o mínimo de rendimento, pois tinha que seguir rigorosos regulamentos internos nas fábricas que os constrangiam ao trabalho.

Houve empresários brasileiros que adotaram as técnicas tayloristas e depois fordistas de controle do trabalho, mas sem os benefícios pecuniários que nos Estados Unidos os operários já haviam conquistado, afinal, aqui a mão-de-obra, além de desqualificada, era abundante. Essas técnicas mascaravam “o exercício do poder por um discurso que se apresenta como científico, racional e moderno”<sup>112</sup> para a prática do trabalho. Segundo Paulo Sérgio do Carmo, teria sido Monteiro Lobato um dos defensores das técnicas fordistas de produção e da necessidade de treinamento técnico do trabalhador, pois “acredita na possibilidade de adestrar o trabalhador brasileiro de modo a torná-lo disciplinado e produtivo”.<sup>113</sup>

Dado o novo propósito em relação ao trabalho, os resultados foram notáveis. Afirma Boris Koval que a “abolição da escravatura [...] contribuiu diretamente para que os ritmos de desenvolvimento industrial aumentassem consideravelmente”, o que levou o Brasil, já em 1907, a adotar medidas protecionistas sobre artigos de importação.<sup>114</sup> A política de valorização do trabalho funcionava, pois, informa ainda Boris Koval, a abolição foi acompanhada de significativo crescimento no número de assalariados e que, em 15 anos, a massa proletária triplicou, alcançando cerca de 150 mil pessoas. Valorizou-se o trabalho, não o trabalhador, de sorte que, embora o escravismo houvesse sido abolido, ainda se trabalhava ganhando miseravelmente, muitas horas diárias e sob um controle férreo, com regulamentos internos nas fábricas que visavam “limitar toda expressão autônoma dos operários, bloquear toda troca que [pudesse] reforçar a solidariedade e a formação da consciência de classe”<sup>115</sup>.

Outro aspecto dessa relação entre trabalho e capital nesse tempo é o liberalismo como orientação ideológica.<sup>116</sup> O liberalismo econômico só admite relações entre indivíduos que são considerados livres - já que donos de seus próprios corpos e, portanto, proprietários - para realizarem um contrato. O Estado existe para reprimir quem não cumpre o contrato. Daí a argumentação contrária à organização sindical, pois ela desequilibraria a relação, já que seria um grupo contra um indivíduo, o proprietário. Além disso, cada indivíduo que

---

<sup>112</sup> RAGO, Luzia Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p 26.

<sup>113</sup> CARMO, P. S. do. 1998. Op. cit. p 108-109.

<sup>114</sup> KOVAL, Boris. Op. cit. p. 82 e 83.

<sup>115</sup> RAGO, Luzia Margareth. Op. cit. p. 24.

<sup>116</sup> A propósito de como o liberalismo econômico orientava as relações com o trabalhador, é útil ler a obra citada: *A legislação trabalhista no Brasil*, de Kazumi Munakata.

quisesse trabalhar, sem associar-se ao sindicato, não poderia ser impedido pelo grupo, que estaria cerceando sua liberdade. Mas o liberalismo se adaptou aos sindicatos, pois os patrões também formaram os seus que, como os dos trabalhadores, eram entidades de direito privado. Nos sindicatos patronais usavam-se informações sobre os trabalhadores para demitir os mais aguerridos na defesa de seus interesses coletivos e impedi-los de conseguir outro emprego; enquanto através dos sindicatos dos operários se impedia os não sindicalizados de trabalhar, já que os sindicatos se tornaram um meio de controle do trabalho.

Para se ter clara a dimensão dada pelas autoridades aos problemas de ordem e organização social, Washington Luís, em sua campanha eleitoral para governador, afirmara que “a questão social era um caso de polícia”. Fica evidente a atitude dominante na República: educação do trabalhador pela repressão ao ócio e para isso se usou de força policial, o que também ocorreu para reprimir os movimentos trabalhistas que reivindicavam melhores condições de trabalho e remuneração, com raros resultados positivos.

### 2.2.2 A Reação Popular

A elite propunha a ordem para controle social, para conquista do progresso e para manutenção do poder. Como se comportaram as camadas populares na nova condição de inexistência da escravidão e das formas modernas de trabalho?

Desde o início da República houve manifestações de operários, segundo Koval<sup>117</sup>, Resende<sup>118</sup> e Luca<sup>119</sup>, com congressos e reivindicações, inclusive a fundação do Partido Socialista Brasileiro, comunicada por carta a Friedrich Engels. Essa época, para a recente república, foi período de intensas lutas para consolidação do novo regime e acomodação de diferentes interesses regionais. No sul houve a Revolução Federalista; na Bahia, a Guerra de Canudos; no Rio de Janeiro, a Revolta da Armada. Outros movimentos aconteceram, alguns de curta duração, outros de permanência maior, que revelavam uma sociedade ainda não organizada e muito centralizada nos interesses de oligarquias poderosas que detinham o poder e não permitiriam manifestações que pusessem em risco seus valores ideológicos. A revolta de Canudos, os romeiros do Rio Grande do Norte, os seguidores do Movimento dos Anjos em Goiás, a Revolta da Chibata, a Guerra do Contestado e até o ciclo do cangaço, nomeadas por Aquino, são manifestações vivas do descontentamento do homem simples

---

<sup>117</sup> KOVAL, Boris. Op. cit. Cap. II “A formação do proletariado brasileiro como classe”, p. 78 a 137.

<sup>118</sup> RESENDE, Antonio Paulo. Op. cit. Cap. 2 “Resistir é preciso (1892-1928)”.

<sup>119</sup> LUCA, Tânia Regina de. Op. cit., p. 23-42.

com as autoridades e o sistema econômico, que espoliava o trabalho humano. Alguns contestavam seguindo um novo messias, um possível salvador; outros, pelas armas, pelo saque, pela luta. Algumas vezes, as duas razões associadas.

Nas primeiras duas décadas do século XX também surgiram as organizações dos trabalhadores, motivadas em grande parte pelos imigrantes italianos, que tendiam para o *anarquismo*, enquanto organização política, mas que se negavam a formar partido político. Fundaram muitos jornais, custeados por subscrições voluntárias e de títulos sugestivos como: *A plebe*, *A terra livre*, *O amigo do povo*, *La Bataglia*, *La lotta proletaria*, *A voz do trabalhador*, *A guerra social*. Alguns sindicatos tinham suas próprias publicações, como era o caso dos gráficos, dos chapeleiros, dos padeiros, dos estivadores. Para a luta em defesa de seus interesses e ideais libertários, vários grupos amadores de teatro surgiram, associados às agremiações operárias. Suas apresentações eram em locais improvisados e em condições precárias e os conteúdos eram de crítica social: *A greve dos inquilinos*, *Pecado de Simonia*, *Greve dos operários*, *Miséria*, *Infanticídio*, que atacavam abertamente o sistema vigente.<sup>120</sup>

Percebe-se, portanto, que não houve acomodação do brasileiro quer no sentido mais amplo de ações de volume regional, principalmente em espaço rural, quer no sentido citadino, com atos de conscientização e aproximação dos trabalhadores em torno de interesses comuns. Além das ações mais politizadas, afirma Tânia Regina de Luca, havia as organizações de socorro mútuo que, mediante pequena contribuição mensal dos associados, assegurava-lhes tratamento médico, medicamentos, auxílio a doentes e vítimas de acidentes de trabalho, além de proporcionarem lazer, como jogos, bailes, piqueniques e até bibliotecas com salas de leitura, cursos e palestras. O anarco-sindicalismo, entretanto, defendia que a principal arma do operário para alcançar sua meta que era o socialismo sindicalista, “deveria ser a greve, ‘ação direta’ transformando-se em revolta armada. [...] não achavam necessário lutar por um partido político do proletário, supondo que a melhor forma de organização dos operários é o sindicato”<sup>121</sup>. Aquilo que denominavam de ‘ação direta’ era a reação que os trabalhadores deveriam impingir aos patrões exploradores, como “o roubo de peças, a destruição de equipamentos, a sabotagem, o boicote, além das greves”.<sup>122</sup>

Existiam, além dos anarquistas, os socialistas, de tendência mais moderada, querendo não as mudanças radicais, mas transformações gradativas, com a melhoria da condição operária. Para alcançar esses objetivos, pretendiam ingressar na política com a

---

<sup>120</sup> LUCA, Tânia Regina. de. Op. cit. p. 33.

<sup>121</sup> KOVAL, Boris. Op. cit. p. 99.

<sup>122</sup> RAGO, Luzia Margreth. Op. cit. p. 27.

fundação de um partido (como o fizeram) e assim, com a criação de leis, poder mudar a realidade operária. Enquanto anarquistas estabeleciam claramente uma luta de classes entre operários e burgueses, os socialistas não queriam o enfrentamento da greve, mas a colaboração para melhorias provenientes de ação legislativa. O governo e a classe burguesa preferiam, por mais amena, a atitude socialista, boicotada pelos anarquistas. O trabalhador da cidade não tinha ideal unificado, mercê das ideologias próprias de seu tempo que encaminhavam para interesses diferenciados, ainda que sempre apontando para a busca de soluções para a condição dos trabalhadores.

Paralelo aos movimentos trabalhistas, citadinos, preponderava o poder político, com sua máquina eleitoral, impedindo qualquer possibilidade de mudança, apoiada pelo coronelismo e o voto de cabresto, típico das zonas rurais ainda predominantes no país. Qualquer possibilidade de mudança se torna então impossível.

É preciso, porém, que se entenda a organização sindical nessa época não apenas como modo de resistência à exploração patronal ou meio de reivindicação de melhores condições de trabalho. Ao se organizarem, os trabalhadores estão assumindo a condição de trabalhador e estão construindo uma imagem e valorizando essa figura. Portanto, no próprio seio dos movimentos sindicais se constrói uma ética do trabalho e se dão passos no sentido da criação de uma identidade coletiva. Essa é a tese defendida por Ângela de Castro Gomes<sup>123</sup>. Decorre daí que o preguiçoso e indolente brasileiro tinha seus brios, organizava-se para o trabalho e também para se defender da exploração de seu trabalho.

A prova da existência de uma organização e resistência dos trabalhadores à exploração de seu trabalho ocorreu como decorrência da maior exigência dos industriais na produção durante a Primeira Guerra Mundial, para suprir o mercado interno, mercê da impossibilidade de importação de produtos mais elaborados da Europa. Nesse período, os industriais, querendo aproveitar a necessidade interna, mais investiram na produção, e mais exigiram empenho do trabalhador, sem dar a contrapartida em valorização do trabalho. Então, em 1917, quando São Paulo já era o centro industrial do Brasil, eclodiu a primeira grande greve geral que mostrou a organização dos trabalhadores não só em São Paulo, mas em outros estados brasileiros. A greve, segundo Koval, envolveu 75.000 trabalhadores só em São Paulo, durou 45 dias e, ao final, apresentou as seguintes reivindicações como condições mínimas de voltar ao trabalho:

---

<sup>123</sup> GOMES, A. de C. *a invenção do trabalhismo*. São Paulo: Vértice; Rio de Janeiro: Iuperj, 1988.

Libertação de todos os operários presos por participarem da greve; a inadmissão de quaisquer medidas de represálias contra os mesmos; a concessão de direito absoluto de liberdade de criação de organizações operárias e seu reconhecimento jurídico; a proibição do trabalho de menores de 14 anos; aumento e semana inglesa; um aumento de 50% ao salário por trabalho extraordinário.<sup>124</sup>to de salários de 35% para os operários que recebiam menos de 5.000 réis por dia e de 25% para os que recebiam mais do que isso, a garantia de pagamento de salário a cada 15 dias; a garantia de trabalho permanente, jornada de trabalho de oito horas

O governo havia tentado sufocar o movimento com a força policial e até com a pressão do exército, mas sem êxito, e ao final aceitou as pressões dos trabalhadores e, em dezembro do mesmo ano, publicou o decreto 1.596 regulamentando pela primeira vez o trabalho feminino e infantil. Nesse tempo, porém, os movimentos trabalhistas eram mais freqüentemente sufocados do que vitoriosos, mesmo assim, algumas pequenas conquistas foram alcançadas, como melhorias salariais, compromissos de férias, jornadas menores de trabalho.

Segundo relata Antônio Paulo Resende, os movimentos reivindicatórios eram encarados com simpatia por parte de alguns setores sociais, que reconheciam as reivindicações dos trabalhadores como razoáveis e até justas, coisa que no início da república não se admitia. Mas dois meses após as concessões aos trabalhadores em 1917, vieram as represálias com a ação policial e o não cumprimento pleno dos acordos. O regime em vigor punha os patrões ao lado do poder político e por isso tinham a polícia sempre a seu lado para prender os “agitadores”.

O proprietário da indústria queria controlar o trabalhador de todos os modos, a fim de que este produzisse mais e melhor, afinal quanto mais produzisse mais lucro daria. Com esse espírito, Jorge Street, empresário paulista, seguindo os ideais fordistas, construiu uma vila operária próxima à sua fábrica<sup>125</sup>. Com essa atitude paternalista de aparente benefício ao trabalhador, o empresário estava agora controlando o operário não apenas pelo salário como também pela moradia, e ainda obtinha o benefício de eliminar atrasos e faltas ao trabalho, além de minimizar o alcoolismo, pois o operário morava longe de bares.

Nessa época, as disputas pelo poder central se davam entre oligarquias: de um lado, estavam paulistas e mineiros, de outro, às vezes conseguiam se articular cariocas, gaúcho e, eventualmente, algum estado do nordeste, mas costumavam ser derrotados, pois o poderio do café paulista se propunha até a fraudes eleitorais se a vitória não fosse assegurada no

---

<sup>124</sup> KOVAL, Boris. Op. cit. p. 143-144.

<sup>125</sup> AQUINO, Rubim [et al.]. Op. cit. p. 297.

voto limpo. O trabalhador, liderado pelos anarco-sindicalismo, não tinha, nesse tempo, projeto de poder via partido político.

Em 1922, entretanto, o Partido Comunista surgiu defendendo a tomada do poder por meios revolucionários. Destinava-se a liderar a luta dos operários contra o capitalismo, através da fundação de um partido central e de organização hierárquica. O PC apresentava um caminho diferente do adotado pelo anarquismo, pois queria a conquista do poder político, através de um partido. Em decorrência da nova força que se organizava e por força de posicionamento mais crítico dos imigrantes, conhecedores de outras condições de trabalho na Europa, conforme Aquino, o governo de Arthur Bernardes (1922-1926) foi agitado e conturbado pelos movimentos sociais que já não suportavam a visão estreita da administração central, sempre voltada para atender as necessidades do mesmo grupo de produtores de café. Houve, porém, repressão de toda monta: implantação do estado de sítio; a criação da lei da imprensa, que permitiu ao governo o controle das comunicações; além disso, os presos políticos eram enviados a uma colônia agrícola nas vizinhanças da Guiana Francesa, verdadeiro campo de concentração. Nesse palco de lutas, os trabalhadores procuravam seu espaço, tentavam subir ao tablado, mas eram sempre rechaçados por forças que se lhes impunham, por mais organizadas e poderosas. “Durante as primeiras décadas deste século a classe operária sempre reivindicou direitos sociais e direitos políticos e nem por isso a classe dominante se viu pressionada a ponto de ceder”.<sup>126</sup>

A história do trabalho está inserida, nessa época, num contexto econômico movimentado. O Brasil perdera o mercado da borracha e do cacau, ainda mantinha o do café, que viria a sofrer forte quebra em 1929. A par dessa economia primária, desenvolvia-se a indústria, que teve bom crescimento durante a Primeira Guerra e que foi gradativamente substituindo o investimento inglês pelo norte americano. O campo político estava conturbado na década de 20 com a luta dos tenentes que começou com a Revolta do Forte de Copacabana e culminou com a Coluna Prestes em 1924. Essa luta alcançou manifestações em todo o país e culminou com a histórica caminhada da Coluna, que se estendeu até 1927, quando parte do grupo se refugiou na Bolívia. Segundo Koval, coube ao que denominou de “movimento revolucionário pequeno-burguês”, isto é, o Tenentismo dos anos vinte, a iniciativa das tentativas de mudança no cenário nacional, e assegura o autor russo que esse movimento “exerceu enorme influência ideológica” não apenas sobre parte da sociedade

---

<sup>126</sup> DECCA, Edgar Salvadori de. *O silêncio dos vencidos*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p 184.



brasileira, mas também especificamente sobre o “desenvolvimento ulterior da classe operária” e até do “jovem partido comunista”<sup>127</sup>.

1922, entretanto, que coincide com a comemoração do centenário da independência, foi um ano emblemático pelos sinais que a sociedade dava, ao poder, de necessidade de mudanças na administração. Nas artes, ocorreu a Semana de Arte Moderna; na política, foi fundado o Partido Comunista Brasileiro (PCB); em 7 de setembro foi realizada a primeira transmissão radiofônica no país com a fala presidencial; as mulheres, lutando pela cidadania, por garantias legais no trabalho e pelo direito ao voto, criaram a Federação Brasileira das Ligas para o Progresso Feminino, dirigida e criada por Bertha Lutz.

O país se modernizava, mas a administração persistia tacanha e limitada ao bem-estar da oligarquia cafeeira ou das 1668 famílias, donas dos latifúndios nacionais, que possuíam cem vezes o total das terras em mãos de todos os outros proprietários, que eram menos de 10% dos trabalhadores da terra, uma vez que, em sua totalidade, as pessoas trabalhadoras representavam um número aproximado de seis milhões de sem-terra.<sup>128</sup> Esses números deixam evidente quem podia subir no palco da história e ali fazer acontecer seu enredo. Cabia ao trabalhador do campo e da cidade o espaço de platéia, mas os movimentos sociais desse tempo deixavam claro o quanto esses trabalhadores não se conformavam com sua condição, em especial nas cidades. Houve grandes greves em 1923 e 1924, mas as forças policiais as coibiram. Em 1924 o PCB foi reconhecido em Moscou e no Brasil já agia nas fábricas montando suas bases<sup>129</sup>, afinal sua orientação era de primeiro construir uma forte estrutura ideológica junto ao proletariado e ao campesinato e só então lutar pelo poder político. Embora seus esforços se redobrassem e fizessem o governo instaurar freqüentemente o estado de sítio, não logravam êxitos maiores do que pequenas conquistas como alguns raros reajustes salariais e minúsculas melhorias nas condições de trabalho, como comenta Boris Koval, ao afirmar que em 1923 o governo “baixou regulamentação das condições de trabalho para empregados domésticos, de hotéis, restaurantes e similares”, mas o decreto não exigia nada dos empregadores, entretanto, cobrava dos trabalhadores o “registro obrigatório na polícia, com cópia de impressões digitais e a carteira de identidade”<sup>130</sup>. Em 1924 foi proclamado o dia primeiro de maio como da festa das classes trabalhadoras e em 1925 os trabalhadores conquistaram as férias anuais remuneradas por 15 dias, para empregados comerciais, industriais e bancários.

---

<sup>127</sup> KOVAL, Boris, Op. cit. p. 169.

<sup>128</sup> KOVAL, Boris. Op. cit. p. 171 a 175.

<sup>129</sup> Idem, ibidem. p. 187.

<sup>130</sup> Idem, ibidem. p. 198.

Essas duas conquistas são apresentadas, pelo discurso do poder, como concessões, segundo Koval, para semear entre os trabalhadores a ilusão de que havia colaboração entre as classes e, desse modo, manter os empregados sob controle.

Dentro do próprio grupo do poder percebia-se a necessidade de mudanças, não porque quisessem melhorar a vida do trabalhador, mas porque nem todos se sentiam beneficiados igualmente. Então, durante o último governo da República Velha (Washington Luís 1926-1930), houve a ruptura do Partido Republicano Paulista (PRP) que dera sustentação aos sucessivos governos Café-com-leite. Surgiu o Partido Democrático (PD) propondo “o voto secreto e obrigatório, a justiça eleitoral e a real independência entre os três poderes. Era um projeto de nítido caráter liberal”<sup>131</sup>. O governo, por seu turno, amainou a censura, liberou presos políticos e revogou o estado de sítio, mas proibiu o funcionamento do PCB, o que fez surgir o Bloco Operário e Camponês (BOC), que passou a assumir o papel de representante do operariado.

A luta pela sucessão presidencial, que se organiza a partir de 1928, foi mais acirrada, pois a formação da Aliança Liberal, que reunia outros proprietários rurais descontentes com o poder (PD), tentou reunir também a classe média urbana e o operariado e para isso, conforme Rubim Aquino, pregava a defesa do voto secreto, do voto feminino, da criação da Justiça Eleitoral, da regulamentação das leis trabalhistas, da adoção de uma política econômica de amplo desenvolvimento nacional e da anistia aos tenentes.

Segundo Edgar De Decca<sup>132</sup>, três forças se apresentaram como revolucionárias nesse momento da história: os tenentistas, que carregavam por sua façanha do início da década o título de revolucionários; o Partido Democrático, que se posicionava como reformulador da política contra os latifundiários; e o BOC, que assumia a Aliança com os outros dois e, ao fazer isso, abdicava, aparentemente, da luta entre capital e trabalho, já que defendia, assim como Tenentismo e sutilmente o PD, o incremento à industrialização nacional. O PD queria a classe operária na articulação política pelo peso que representavam os operários nas eleições, mas não para atender suas necessidades. O BOC, por seu turno, ao participar da política, permitia um período sem greves (1928), mas fazia reconhecer, através de si, a classe operária. A classe dominante, por outro lado, quer institucionalizar a luta de classes, amainando assim os distúrbios sociais. O inimigo comum dessa tríplice Aliança era a oligarquia cafeeira paulista estabelecida no poder, contra a qual se propunha uma revolução democrático-burguesa. Mas, segundo a óptica do movimento de oposição, o

---

<sup>131</sup> AQUINO, R. S. L. de [et al.]. Op. cit. p.307.

<sup>132</sup> DECCA, Edgar Salvadori de. Op.cit. p. 71 a 110.

BOC, em 1929, “transgrediu decididamente as regras do jogo político, mobilizando o operariado numa greve de mais de 70 dias em São Paulo e organizando a Confederação Geral do Trabalho com mais de 60.000 operários sindicalizados”<sup>133</sup>. O BOC não era mais confiável para o PD e parte dos tenentistas, entretanto, estava sendo fiel à classe que representava, então passou, aos olhos do PD, de interlocutor no projeto revolucionário a ameaça comunista, contra a qual governo e oposição se mobilizaram para deprimir, pois não queriam a luta entre capital e trabalho. A ótica dos vencedores tenta, a todo custo, eliminar do cenário da revolução de 30 a luta de classes, concentrando seu interesse na substituição de uma administração sectária, elitista, defensora da oligarquia agrária e do monopólio por uma voltada para o interesse do fortalecimento nacional contra o grande capital e protetora dos consumidores.

A Aliança, então, sem os comunistas, ainda convidou Luís Carlos Prestes, mas este negou apoio, alegando que não se tratava de uma ruptura com a estrutura de poder, mas apenas a substituição de uma por outra oligarquia. Nessa altura, Prestes já havia aderido aos ideais comunistas e queria levar a efeito uma insurreição nacional de todos os trabalhadores, nisso concordam Aquino e Koval. O PCB participou das eleições, mas obteve inexpressiva votação, o que prova a pequena influência comunista sobre o operário e o povo no país. As oligarquias ainda prevaleciam, fossem as do poder ou as da oposição.

Como se percebe, as décadas iniciais da República conviveram com uma estrutura de poder assentada em interesses de grupos da elite econômica, que representavam uma economia de incipiente industrialização e produção agrícola para a exportação, atendendo a demanda externa e não as necessidades nacionais. Trata-se de um grupo que não aceitava mudanças nos rumos dessa economia, pois ela lhes trazia benefícios econômicos em detrimento dos interesses de toda a população, com uma administração elitizante e burguesa que não se envolveu com os reais problemas do povo e ainda o reprimiu em suas reivindicações. As manifestações da oposição, ainda que oligárquica também, e dos movimentos sociais dos trabalhadores via BOC, além do tenentismo, levaram à desestruturação do regime, que teve seus estertores nas greves de 1929, na crise econômica do mesmo ano e na denominada Revolução de 1930.

O início da República construiu uma nova imagem do trabalho no Brasil, tornando-o algo nobre e útil na construção de um novo homem, que é melhor porque trabalha. Mas também houve, por parte dos industriais, com apoio das autoridades, a repressão às reivindicações dos trabalhadores, pois esse poder era formado e mantido pela oligarquia

---

<sup>133</sup> DECCA, Edgar Salvadori de. Op.cit. p. 105.

cafeieira mineira e paulista e pelos grupos dos monopólios industriais da Capital Federal e de São Paulo, que queriam usar a força de trabalho e assim manter sua condição dominante. À visão de trabalho proposta pelo poder contrapôs-se a dos trabalhadores que, por darem os primeiros passos no sentido de uma organização classista, revelaram sua identidade com o que faziam e valorizaram, desse modo, o trabalho como sua maneira de identificação social. À atitude repressiva do poder, os trabalhadores reagiram com a proposição de greves inicialmente organizadas pelos anarco-sindicalistas, depois também pelos comunistas. Os trabalhadores ocuparam um espaço social e participaram ativamente da construção nacional, o que não foi reconhecido pelo poder dos industriais (a alta burguesia) nem pelo Estado. Se o trabalhador não alcançou o palco da história, é porque ela foi contada pelos vencedores da disputa de classes naquele momento, que silenciaram os vencidos.<sup>134</sup> Os trabalhadores não foram somente platéia e a prova disso foi a própria repressão que sofreram bem como as primeiras conquistas que alcançaram. Esse quadro histórico representa uma disputa entre forças ainda muito distintas: a liberal capitalista, claramente consciente de seus objetivos, tentando controlar e dirigir o operário; a trabalhadora, ainda procurando descobrir os espaços sociais a ocupar e dando os primeiros passos em busca da formação de uma classe - a dos trabalhadores brasileiros.

---

<sup>134</sup> Para compreender bem a disputa de classes e a manipulação ideológica dos dados históricos desse tempo, leia-se *A legislação trabalhista no Brasil*, de Kazumi Munakata, e *O silêncio dos vencidos*, de Edgar Salvadori de Decca.

## 2.3 O PALCO AUTORITÁRIO

As obras que servem de base à reflexão sobre o trabalho nos quinze anos do primeiro governo Vargas são, outra vez, *Sociedade Brasileira: uma História Através dos Movimentos Sociais* em sua Parte 3, sob o título geral “A Sociedade Brasileira e a Modernização Industrialista”, e *História do Proletariado Brasileiro*, de Boris Koval. Na primeira obra, os autores Rubim Santos Leão de Aquino, Fernando Antônio da Costa Vieira, Carlos Gilberto Werneck Agostinho e Hiran Roedel dedicam os três capítulos iniciais ao período governado por Getúlio Vargas; na segunda, Koval dedica ao assunto os capítulos V, VI e VII. A partir dessas duas obras e da inserção do olhar de outros historiadores e pesquisadores da história do trabalho no Brasil, como os já referidos Kazumi Munakata, Edgar Salvadori de Decca, Tânia Regina Luca, Paulo Sérgio do Carmo e Antônio Paulo Resende, centra-se no estudo desse tempo histórico para compreender o movimento trabalhista no sistema capitalista brasileiro, as conquistas dos trabalhadores, seus reveses e a aproximação que o poder instituído realizou com o operário, principalmente dando-lhe visibilidade e importância na construção nacional. Mas se tem consciência do poder e importância da figura central desse tempo, o presidente Getúlio Vargas, de tal sorte que haverá momentos em que este roubará a cena, pois se o trabalhador sobe ao palco ainda não será como protagonista, mas para contracenar com outras forças e com elas conviver.

O que se vai investigar aqui são principalmente as duas tentações sofridas pelos trabalhadores brasileiros nesse tempo: a sedução getulista e o convite comunista. Antes, prepara-se o cenário com uma incursão sobre o capitalismo liberal dos anos vinte e suas conseqüências nos anos trinta, seguindo estudos de Pasquale Villani.

### 2.3.1 A Lógica Capitalista e suas Conseqüências

O capitalismo e sua forma administrativa voltada para um lucro sempre crescente foi uma das razões da crise econômica de 1929, cujas seqüelas se fizeram sentir por todo o mundo. A esse respeito e para estudar a situação da passagem da prosperidade dos anos vinte para a crise dos anos trinta e suas conseqüências, segue-se o estudo do italiano Pasquale Villani, publicado na obra: *L'età contemporânea*, mas aqui se segue sua versão espanhola.<sup>135</sup> Essa obra de Villani faz parte de uma trilogia de estudos de história

---

<sup>135</sup> VILLANI, Pasquale. *La edad contemporânea, 1914-1945*. Trad. Salvador Del Carril. Barcelona, Espana: Ariel, 1997.

contemporânea que inicia com o volume *La edad contemporánea, 1800-1914*, continua pelo volume citado e que é objeto de leitura desta pesquisa, e termina com *La edad contemporánea, 1945 hasta hoy*. Adota-se especialmente o capítulo 3 do segundo volume, pois este centra sua atenção nos anos trinta do século XX. Começa mostrando a prosperidade econômica nos Estados Unidos dos anos vinte, a nova organização do trabalho e as conseqüências do capitalismo liberal com a crise de 1929 e a depressão dos anos seguintes.

Villani assegura que, com a Primeira Guerra Mundial e suas conseqüências para a Europa, os Estados Unidos se tornam o centro do capitalismo mundial, pois criaram uma industrialização madura “que inaugura la era del consumo masivo”<sup>136</sup>, com a produção em série e a cadeia de montagem, símbolo da nova organização do trabalho, que controlava mais de perto o trabalhador. Essa nova organização, com a eliminação dos tempos perdidos e das variações de produção individual, criou o trabalhador especializado e preparado para a tarefa (cada qual faz aquilo para o que é mais apto), como queria Taylor. Tudo isso permitiu a queda dos custos de produção e o acesso maior ao consumo. Mas sugere Villani também que este método de trabalho talvez tenha sido “una de las causas del desapego por el trabajo em las fábricas y por el trabajo manual, que perden el interés creativo y privan de la satisfacción que da la obra realizada”.<sup>137</sup>

Depreende-se dessa insatisfação que o trabalho não é mero meio para alcançar o objetivo do sustento e sobrevivência, ele também cumpre o papel de satisfazer o trabalhador pelo produto que resultou de seu trabalho. Mas com a divisão do trabalho, o produto não é feito por ninguém, porque é feito por todos. O trabalhador perde a noção de conjunto do objeto criado e isso lhe tira a satisfação realizadora de ter feito algo com as próprias mãos. Em contrapartida, esse método de produção gera maior precisão na fabricação, maior economia de tempo e material e maior continuidade e velocidade na produção, como também traz mais lucro para o dono da mais-valia.

Também no Brasil a Primeira Guerra Mundial possibilitou o crescimento e a organização da indústria, segundo Rubim Aquino, pois não havia produtos para a importação, então a burguesia industrial se articulou em defesa de seus interesses criando associações de classe para melhor explorar as forças de trabalho. Os paulistas pretendiam sempre a intervenção do Estado com leis para organizar os interesses da produção do país, os gaúchos queriam outros mecanismos sem regulamentação legal. O que importa é que

---

<sup>136</sup> Idem, *ibidem*. p. 81.

<sup>137</sup> Idem, *ibidem*. p. 84.

eram os donos do capital querendo impor seus métodos de controle do trabalho, o que aumentou a produção nacional, mas para a exportação de produtos de baixa qualidade.<sup>138</sup> Ainda assim o Brasil era uma economia agrária que dependia do café.

Nos Estados Unidos, porém, já se vivia a época da produção em massa, mas para que a produção em massa pudesse se sustentar era necessário um consumidor, por isso os salários eram elevados, segundo Villani, todavia, não eram suficientes para consumir a crescente produção, então entram em cena outros dois eficientes métodos capitalistas: a publicidade, que cria novas necessidades e motivações para a compra; e as vendas a prazo, que 'facilitam' alcançar o produto, mesmo não tendo o dinheiro todo para isso. Essas novas engrenagens da máquina capitalista tornaram o homem dependente dos sistemas bancários que acumulavam lucros com os juros auferidos pelos empréstimos. Então o homem passou a trabalhar não só para produzir algo que não mais dava prazer, mas também para consumir o que o sistema lhe impingia pela publicidade. Perdia assim duplamente sua possibilidade de escolha: não podia mais produzir um bem, pois apertava parafuso, e não comprava para sanar as necessidades, mas para satisfazer o sistema de produção e propaganda. Ainda assim havia excesso de produção, então se recorria aos mercados externos, para impingir produtos a países como o Brasil, cuja industrialização ainda era incipiente e a pouca que havia era, predominantemente estrangeira, cujos lucros eram remetidos ao exterior; daí a idéia do imperialismo econômico explorando os países mais pobres assim como a pequena indústria nacional explorava os seus trabalhadores.

Com as máquinas produzindo ou dinamizando a produção humana, houve diminuição das horas de trabalho, de modo que o ócio decorrente desse tempo livre também se tornou negócio, afirma Villani, pois se criaram grandes espetáculos esportivos e artísticos que satisfaziam as novas necessidades de consumo. Entretanto, esse novo sistema de trabalho fez crescer nos EUA mais os postos de serviço e de administração, que requeria pessoas mais preparadas e que pagava melhores salários. É o caso dos bancos e da publicidade, além de empregados na área comercial. Essa nova burguesia com pouco dinheiro e muitos sonhos passou a ser consumidora da produção capitalista e a aumentar a riqueza dos grandes grupos econômicos.

A maior parte da riqueza produzida, porém, estava reunida em poucas mãos num sistema de monopólios e de cartéis tão poderosos que os limites geográficos da nação eram pequenos para suas pretensões. Então se desenvolve o capitalismo internacional, que permitirá a crescente influência dos capitais estrangeiros nos países mais pobres, entre eles

---

<sup>138</sup> AQUINO, Rubim, Op. cit. p. 262-263.

o Brasil. A diferença entre o capitalismo norte-americano e o brasileiro, embora a riqueza em ambos estivesse concentrada, é mais de quantidade e variedade de produção do que de qualidade de distribuição de renda. O capitalismo se revela nessa época um método eficiente de exploração de mão-de-obra e de enriquecimento de poucos.

Todo esse desenvolvimento era concentrado nas cidades e manifestado nas especulações feitas na bolsa de valores. Como o crescimento industrial tinha um ritmo excepcional, aplicava-se, através de bancos ou diretamente com os agentes da bolsa, muito dinheiro na especulação, isto é, na projeção de ganhos futuros com a produção sempre em alta. A ganância de enriquecimento rápido e sem esforços fez muita gente apostar tudo o que tinha na bolsa com “el mito ilosorio de que cualquier persona podía enriquecerse, rápida y facilmente em la escala social”.<sup>139</sup> Pessoas de todo mundo aplicavam seu capital na compra de títulos e, segundo Villani, “más de cinco millones de acciones cambiavam de manos todos los días”.<sup>140</sup> Nem era preciso pagar a vista, bastava pagar um quinto, o restante era financiado. Mas em 24 de outubro de 1929, a tendência se reverteu, pois a confiança no sistema estava estremecida, visto que em um mês apenas as cotas caíram em 50%. Não havia mais consumo para tanta produção. Como foi o caso do café brasileiro estocado em aproximadamente duas vezes a capacidade de produção mundial, mas sem consumo. Daí a queima de milhões de sacas e outras tantas jogadas ao mar, segundo Boris Koval<sup>141</sup>. Terminara a época de prosperidade cujo símbolo era Wall Street, a sede da bolsa, afirma Villani. Todos os países sofreram os reveses, principalmente até 1932, exceto a União Soviética, que deste 1917 estava sob o regime comunista, com a economia controlada pelo Estado. Em tempo de recessão capitalista, os donos do dinheiro se preservam e, como conseqüência, os outros, isto é, a maioria da população sofre os reveses da crise. Num balanço sobre a crise de 1929, Pasquale Villani assim resume suas conseqüências:

La crisis monetária fue la última etapa de la decomposición de la economía mundial. Los vanos intentos por encontrar un acuerdo que regulara las transacciones internacionales mostraron hasta qué punto también se había deteriorado la situación política. Japón trataba de resolver sus problemas haciendo la guerra a China em 1931; Alemania confiaba su suerte, casi plebiscitariamente, a Hitler em 1933; Itália anunciaba el nuevo evangelio de a economía corporativa; Gran Bretaña abandonaba el libre cambio y creaba um ‘área de preferêcia imperial’; Estados Unidos experimentaban el *New Deal*; la Unión Soviética imponía la coletivización forzada de las empresas y se comprometía em um imponente esfuezo de industrialización. La crisis acentuaba las divisiones del mundo, inspiraba el egoísmo y los antagonismos nacionalistas, reabría las heridas de la reciente guerra, ponía fin a toda esperanza de

---

<sup>139</sup> VILLANI, Pasquale. Op cit. p. 89.

<sup>140</sup> Idem, ibidem. p. 90.

<sup>141</sup> KOVAL, Boris. Op cit. p. 232-234.



restauración pacífica y preparaba las condiciones para el futuro conflicto. Paradójicamente, em muchos casos la salida más eficaz para la larga depresión fueran justamente los gastos militares y la política de rearme: todo um símbolo de las dramáticas contradicciones de um período histórico difícil.<sup>142</sup>

Fica, pois, evidente que o próprio capitalismo liberal foi a causa maior não só da derrocada econômica do início dos anos trinta, mas também abriu espaço para as ditaduras, seja o nacional socialismo na Alemanha, ou o fascismo na Itália. Também tinha sido o desequilíbrio capitalista na Rússia que gerou lá, em 1917, a Revolução que levaria a uma ditadura do Estado. Mas as novas ideologias colocam o trabalho em outra ordem na sociedade, dando-lhe importância absoluta, no caso do comunismo, e centralidade na construção da economia nacional, nos demais casos, entre os quais se enquadra o Brasil.

O Brasil dos anos trinta também enfrentava novo governo e nova política, agora integracionista, com o objetivo de criar um mercado interno para seus próprios produtos e não ser tão dependente das exportações, segundo Tânia Regina de Luca. Cresceu, assim, o comércio de produtos agrícolas para satisfazer a crescente população urbana (feita em grande parte por migrações das zonas rurais) e cresceu a produção industrial, pois a mão-de-obra disponível nas cidades motivava investimentos e esses trabalhadores eram consumidores em potencial. Desse modo o Brasil desenvolveu um sistema de economia interna, incentivada pelo crescimento das rodovias de integração. Entre 1932 e 1939, o crescimento anual da indústria nacional alcançou 10%.<sup>143</sup> Não foi apenas a quantidade de produção que cresceu, mas também sua diversidade, com o crescimento do PIB (Produto Interno Bruto) e da participação da indústria nesse montante, o que coloca a nação definitivamente no sistema capitalista ocidental, com todas os seus benefícios e problemas. A busca da integração econômica nacional e o nacionalismo foi a saída encontrada pelo governo brasileiro para enfrentar a crise financeira capitalista mundial pós-1929 e buscar a emancipação econômica. Guardadas as devidas proporções de competência na produção de capital para investimento e possibilidades de consumo, o Brasil seguia o rumo capitalista norte-americano, nessa época muito interessado no mercado brasileiro.

As economias mundiais abaladas, após a crise de 1929, geraram recessão e insegurança. As nações queriam se defender da predatória economia capitalista internacional, que gerara miséria, sofrimento e deterioração das reservas econômicas de muitos países. Então a política ocupou os centros nacionais e governos fortes mereceram a confiança do povo. No Brasil tivemos o longo comando de Getúlio Vargas. Na Europa,

---

<sup>142</sup> VILLANI, Pasquale. Op cit. p. 96.

<sup>143</sup> LUCA, Tânia Regina de. Op. cit. p. 44-47.

fascismo, comunismo e nazismo tiveram algumas semelhanças de conteúdo mais que de forma, segundo Villani, que o autor reputa como tão importantes quanto as marcas particulares de cada situação, mas essas semelhanças resultaram do próprio tempo histórico, que pedia segurança. O povo, em várias nações, entendeu que a segurança estava em regimes mais autoritários. Villani ainda assegura que a nação que sofreu os maiores reveses da crise de 1929 foi a Alemanha, por ser aliada e dependente dos Estados Unidos, que, com a crise, repatriaram os capitais investidos em outras nações. Então, por causa dos problemas enfrentados, pode-se compreender a aceitação tão rápida do povo alemão pelas propostas de Hitler, vistas como salvadoras, mas que também, assevera o autor, precipitaram o início da Segunda Guerra Mundial.<sup>144</sup>

### 2.3.2 Um Pé no Palco: Sedução e Repressão

É dentro desse contexto de derrota das propostas do capitalismo mundial que se compreende também o período Vargas no governo brasileiro, tempo de convergência dos interesses da administração pública voltados para a própria nação, com valorização da indústria e do trabalho nacional, como formas de defesa contra a crise.

Esse novo tempo começa com as eleições de 1929, com a derrota da oposição organizada em torno da Aliança Liberal que, embora de oposição ao domínio do grupo de cafeicultores paulistas, não representava plenamente os anseios populares, ou melhor, não se tratava de uma real mudança para atender os interesses populares, segundo Boris Koval, já que chefiada por latifundiários do Rio Grande do Sul e de Minas Gerais. Outro sintoma da não representatividade popular foi o não envolvimento de Luís Carlos Prestes na campanha e nem a participação dos comunistas, pois o BOC não permaneceu alinhado ao PD e aos tenentes, ainda assim, a Aliança parecia ter a simpatia da maioria do povo.<sup>145</sup>

A Aliança Liberal, entretanto, foi derrotada em eleições tidas como fraudulentas, o que provocou

grande descontentamento entre os círculos da burguesia, dos fazendeiros, entre as amplas camadas da pequena burguesia urbana, da intelectualidade, trabalhadores e camponeses. Ficaram claramente decepcionados os oficiais do Exército Brasileiro, pois seus representantes mais inteligentes compreendiam que o velho governo levava o país ao impasse.<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> VILLANI, Pasquale. Op cit. p. 101.

<sup>145</sup> KOVAL, Boris. Op cit. p. 235-254.

<sup>146</sup> Idem, ibidem. p. 237.

A situação preparava a revolução, pois ao descontentamento de muitos com as eleições já se somava o dos trabalhadores rurais, que tiveram redução de salários e de contingente com a crise de 1929, além dos trabalhadores urbanos cujo número de desempregados era enorme. Boris Koval, ao tratar da participação do proletariado na Revolução de 1930, afirma que, somados o Distrito Federal e a capital paulista, havia mais de 130 mil desempregados e queda de até 40% dos salários, o que motivava o descontentamento e ampliava o desejo de mudança.

Segundo Koval, a Aliança Liberal que liderou a revolução queria a participação da classe operária e do campesinato na luta, mas não para realizar uma total e plena revolução, senão para “frear a energia revolucionária das massas e desviá-las para o estreito rumo do movimento ‘antipaulista’, [evitando] o conflito que se aproximava entre o povo e as classes exploradoras”.<sup>147</sup> A Aliança, mesmo assim, conseguiu conquistar a maior parte das classes populares e também reunir parte do movimento tenentista, embora sem o apoio de Luís Carlos Prestes, que a esse tempo criava a Liga de Ação Revolucionária, com princípios que visavam a uma revolução mais profunda, que se aproximava das propostas comunistas, estes, no entanto, não o compreenderam de início, pois o viam como representante das classes burguesas.

Koval ainda avalia que o movimento de 1930 “tirou proveito da energia revolucionária das massas”, mas que não foi uma verdadeira revolução, embora considere que a “revolução de 1930 correspondia a uma imperiosa necessidade histórica”, pois não mais se podia viver sob a tutela reacionária paulista apoiada por tutores ingleses.<sup>148</sup>

No primeiro lado da nova situação nacional está o governo Vargas, que iniciou com a vitória na Revolução de 1930, já que derrubou a oligarquia cafeeira do poder e se propôs, perante a nação, a dar novos rumos ao governo, mas enfrentou de início a crise do café, decorrente tanto da quebra da bolsa em Nova York, quanto do excesso de produção e estocagem do produto.

As primeiras medidas do governo foram centralizadoras e nacionalistas, pois concentrou o poder em suas mãos e de seus representantes nomeados, assim como determinou o uso de combustível nacional, de proteção dos produtos internos e de comercialização interna. Essa valorização do nacional se fez sentir também ao obrigar os estrangeiros desempregados a um registro no Ministério do Trabalho e ao estabelecer que

---

<sup>147</sup> Idem, *ibidem*. p. 241.

<sup>148</sup> KOVAL, Boris. p. 252-253.

os dirigentes sindicais deveriam ser brasileiros numa proporção de dois terços e que estrangeiros só poderiam ser sindicalizados se vivendo no Brasil por vinte anos.<sup>149</sup>

O novo discurso do Governo Provisório, entretanto, desde 1930, era o trabalho como atividade central da vida, não apenas como meio para o sustento. Nesse discurso, o trabalho passou a ser o “símbolo de honestidade. O cidadão poderia ser pobre, mas trabalhador”<sup>150</sup>. Mais tarde, na constituição de 1937, o trabalho deixou de ser opção para ser dever. Desocupado era visto como criminoso contra o Estado. Já não se trata de pregar o trabalho para todos como forma de evitar a depredação do patrimônio das elites, afiança Aquino, mas como caminho mesmo para a industrialização de base pretendida pelo governo e a conseqüente construção nacional. Para realizar esse intento, o governo criou o Ministério dos Negócios do Trabalho, da Indústria e do Comércio, sob o comando inicial de Lindolfo Collor que conclamava os trabalhadores a uma nova mentalidade de cooperação, mas tornava os movimentos sindicais submissos à política governamental.

Em 1931, a *Lei de Sindicalização*, estabelecida pelo Decreto-Lei 19.770, determinava a obrigatoriedade de todos os sindicatos se legalizarem mediante registro no MTIC. Proibia que suas diretorias fossem preenchidas por diretores estrangeiros, que exercessem atividades políticas e ideológicas e que utilizassem recursos financeiros para sustentar movimentos grevistas.<sup>151</sup>

Assim os sindicatos livres tenderam a diminuir e até desaparecer, permanecendo os atrelados ao controle do Estado e orientados por dirigentes denominados, por muitos de seus pares, segundo Aquino, de ‘pelegos’, isto é, agiam contra os interesses da classe. O novo discurso oficial criou também a imagem de um governo paternalista e trabalhador que dava à classe operária os benefícios, como se nada tivesse sido fruto de lutas árduas e penosas conquistas, mas “a legislação de novos direitos trabalhistas foi, também, resultado da disposição de luta dos trabalhadores”<sup>152</sup>. O governo, entretanto, com seu comportamento, exerceu função desmobilizadora sobre a organização dos trabalhadores, pois despolitizou os movimentos, isolando os grupos autônomos e mais combativos. Isso tudo tirou da classe trabalhadora seu próprio comando na construção de sua identidade e consciência política<sup>153</sup>, caminho claramente avesso às propostas comunistas. Os empresários, no entanto, entende Aquino, perceberam a eficiência da repressão do Estado sobre os trabalhadores e

---

<sup>149</sup> Idem, *ibidem*. p. 257.

<sup>150</sup> CARMO, Paulo Sérgio do. 1998. *Op. cit.* p. 121.

<sup>151</sup> AQUINO, Rubim et al. *Op. cit.* p. 340.

<sup>152</sup> CARMO, Paulo Sérgio do. 1998. *Op. cit.* 125.

<sup>153</sup> Idem *ibidem*, p. 120.

entenderam que ela lhes era benéfica, pois controlava o trabalhador sem que eles precisassem se envolver. Assim o trabalho deixou de ser uma questão de polícia e passou a ser disciplinado pelo Estado em ‘benefício dos assalariados’, segundo as palavras do novo governo, política totalmente avessa ao liberalismo dos anos vinte. A indústria também, de modo indireto, passa a ser protegida pelo Estado, no projeto nacionalista do governo, já que este quer controlar os sindicatos e assim neutralizar a pressão da classe operária, criando um clima de colaboração entre as partes. O governo pretende eliminar a luta de classes do regime liberal anterior, criando um corpo de técnicos do Estado para organizar as relações entre capital e trabalho: o corporativismo.<sup>154</sup> As relações de trabalho, desse modo, organizam-se em torno de uma tripla presença: o patrão, o trabalhador e o Estado, e “o espírito é sempre o mesmo: transformar uma questão política, de correlação de forças entre o trabalhador e o patrão, numa questão jurídica e técnica”.<sup>155</sup>

Essa construção ideológica se fez aos poucos, com avanços e recuos, mas sempre com rígido controle vindo do Estado. Por exemplo, para a Assembléia Nacional Constituinte, o governo exigiu a eleição de 40 deputados classistas, que representassem trabalhadores, empregadores, funcionários públicos e profissionais liberais escolhidos por seus pares.<sup>156</sup> Inteligentemente o poder estatal manteve na assembléia uma bancada submissa, fruto de uma concessão particular, enquanto aparentava para a população uma participação efetiva na escolha dos rumos nacionais.

Mas houve, inegavelmente, nova dinâmica nacional já em 1930, com a criação de novos ministérios, como o já citado do Trabalho, da Indústria e Comércio (MTIC), apelidado de ‘Ministério da Revolução’, e o Ministério da Educação e Saúde Pública. O ensino foi organizado em dois ciclos, com estímulo ao ensino profissionalizante. Também se organizou o Instituto do Cacao e o do Açúcar e do Alcool, criou-se o Código das Águas e o das Minas e, na ânsia de nacionalização, o governo interferiu no Carnaval, propondo organizá-lo com enredos nacionais e históricos nos desfiles. O novo Código Eleitoral apresentava importantes mudanças como o voto secreto, o direito de as mulheres votarem e serem votadas e a Justiça Eleitoral. Havia um novo projeto nacional em curso que procurava conciliar a relação entre capital e trabalho, promulgando algumas leis trabalhistas, como a jornada de oito horas diárias, reivindicação antiga dos trabalhadores e objeto de manifestações recentes. Mas

---

<sup>154</sup> MUNAKATA, Kazumi. Op. cit. O autor desenvolve toda uma tese em torno da substituição da idéia de individualismo, gerador de discórdias, para em seu lugar assentar o interesse de grupo, com laços solidários e de colaboração. Assim trabalhadores e patrões seriam um único corpo em defesa da profissão, mediados pelo Estado tecnicamente aparelhado e agindo com racionalidade e equilíbrio.

<sup>155</sup> Idem, *ibidem*. p. 105.

<sup>156</sup> AQUINO, Rubim [et al.] Op cit. p. 137-138.

embora reprimisse as manifestações públicas, ainda assim o governo angariava a simpatia popular.

Vargas soube pôr em prática um princípio de Maquiavel que orienta o governante a fazer o mal de uma vez e o bem aos poucos. As repressões eram rápidas e eficientes, mas os benefícios vinham em doses homeopáticas:

Assim, por exemplo, um mesmo decreto, como o que instituía a jornada de oito horas de trabalho, fracionava-se, segundo a estrutura profissional dos operários, em toda uma série de leis congêneres que se publicavam mensalmente umas após as outras, criando entre os operários a ilusão de que o Estado se preocupava permanentemente com eles.<sup>157</sup>

Com Getúlio Vargas, desde 1930, ocorre um maior dirigismo econômico, que rompe com o liberalismo oligárquico da Velha República, mas o novo governo ainda permite que as elites promovam uma política conservadora de manutenção de privilégios para a agricultura. Após o levante comunista de 1935 e o advento do Estado Novo em 1937, entretanto, a orientação do governo se fez mais marcante na economia, até pela aproximação econômica com o regime nazista alemão, o que trouxe o crescimento industrial e alterações também na composição da classe trabalhadora, gerando aumento do número de trabalhadores nas cidades. Além disso, houve a Segunda Guerra, que obrigou o país a aumentar sua produção e milhares de empresas foram criadas, impulsionadas pelo capital do Estado, como a Companhia Siderúrgica Nacional, depois a Companhia Vale do Rio Doce, a Companhia Elétrica de Paulo Afonso, a Fábrica Nacional de Motores, entre tantas outras. Todo esse crescimento de indústrias gerou o crescimento do operariado, que contava, em 1943, segundo Nelson Werneck Sodré, citado por Aquino<sup>158</sup>, com 2,3 milhões de empregados em atividades urbanas.

A aglomeração nas cidades gerava mais apreensão, pelas possíveis tensões sociais. Por isso o regime precisava de meios eficientes de controle das atividades do trabalhador. Não custa lembrar que o crescimento populacional nas cidades do sul (São Paulo e Rio de Janeiro em especial), entre 1930 e 1945, se deve muito à migração interna, principalmente a nordestina (*“Peguei um ita no Norte / e vim pro Rio morar”*, da toada de Dorival Caymmi), além do próprio crescimento demográfico, que passou de 37 milhões de pessoas em 1930, para 46 milhões em 1945, o que ajudou na ampliação do operariado até para a construção

---

<sup>157</sup> KOVAL, Boris. Op. cit. p. 279.

<sup>158</sup> AQUINO, Rubim. Op cit. p. 395.

civil, a fim de acomodar tanta gente.<sup>159</sup> É nesse contexto, segundo Aquino, que foi promulgada, em 1943, a Consolidação das Leis do Trabalho, que trouxe segurança ao trabalhador, mas o impedia de criar e participar de associações reivindicatórias, pois o Estado 'neutro' promoveria a harmonia social. Entretanto, é necessário recordar que os operários tiveram atendidas normas de convenções internacionais sobre o trabalho, como idade mínima, assistência médica, proibição de trabalho noturno para mulheres e compensação por idade, doença ou invalidez.<sup>160</sup> Inegavelmente há conquista de benefícios e de espaço por parte do trabalhador.

Na década de 1930 ocorreu, mais acentuadamente, a passagem da sociedade capitalista agrário-exportadora para a sociedade capitalista industrial, que implicou a complexização das cidades, com a oferta de novos serviços públicos (bonde, ônibus, correio, luz, gás, escolas...). Tudo isso reflete na urbanização. Mas o proletário, com baixo poder aquisitivo, é empurrado para a periferia, criando os bairros operários, onde havia, além de moradias regulares, as estalagens e os cortiços, em contrapartida ao centro, onde se aglomeravam casarões e palacetes, com jardins cercados e bem protegidos, como era o caso da Avenida Paulista na cidade de São Paulo.<sup>161</sup> No caminho avesso às conquistas do trabalhador, estão as conseqüências do sistema capitalista que discrimina e subjuga as pessoas.

Morando longe do local de trabalho, o operário gastava muito com transportes caros e seu minguado salário o obrigava a invadir espaços e ali construir, de modo ainda mais precário, sua moradia: generalizavam-se assim as favelas, principalmente nos morros do Rio de Janeiro. Nasceu também sobre a favela mais de um discurso. Havia os que viam esses espaços como lugar de vagabundos, desempregados, ladrões e prostitutas que enfeiam a cidade e desvalorizam as propriedades vizinhas. Havia outros que lá encontravam as lavadeiras, as domésticas, as balconistas, os estivadores, os pedreiros, enfim, os trabalhadores em geral das mais variadas funções. Havia ainda os que encontravam nas favelas a manifestação de um viés cultural associado à criatividade, especialmente no campo da música. Eram indivíduos ou grupos muitas vezes ociosos, que viviam da malandragem e que, livres de obrigações e horários, tinham seu tempo para brincar, beber e criar. Não dá para esquecer, nesse contexto, o mais atual Domênico de Masi e seu ócio criativo ou o já distante Paul Lafargue com seu direito à preguiça, ambos remetendo à cultura grega de tempos criativos, em que o trabalho era exercido pelos escravos.

---

<sup>159</sup> AQUINO, Rubim. Op. cit. p. 414.

<sup>160</sup> KOVAL, Boris. Op. cit. p. 347.

<sup>161</sup> AQUINO, Rubim. Op. cit. p. 427.

Toda essa agitação cidadina se deve mais fortemente ao período da Segunda Guerra Mundial, com uma grande concentração do operariado em torno de quatro estados: São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Com o aumento da demanda, também aumentou a produção e o operário perdeu, nesse período, a conquista das oito horas de trabalho diárias.

As vitórias da União Soviética na guerra e as derrotas nazistas fizeram renascer a ideologia operária. Mas o obstáculo que enfrentavam estava dentro do próprio operariado, nos sindicatos corporativos – a maioria – que haviam renunciado à luta de classe pelo ‘bem-estar social’. Na avaliação desse quadro histórico de conquistas trabalhistas e concessões do governo, Boris Koval assim se pronuncia: “As concessões em relação a alguns direitos econômicos da classe operária, em essência, camuflaram a política burguesa anti-operária, a submissão do trabalho ao capital com a ajuda do corporativismo e do controle policial sobre toda a atividade dos sindicatos”.<sup>162</sup> Percebe-se em Koval uma nítida tendência em tratar a questão não sob o ponto de vista do operário em geral, mas do operário engajado na luta revolucionária, para quem as conquistas alcançadas são sempre muito aquém das necessárias. No sentido de procurar o equilíbrio das forças que compunham a sociedade brasileira, Vargas parece ter alcançado êxito, dada a crise que enfrentou e o longo período que se manteve no poder, permitindo, ao mesmo tempo, tanto a evolução nas conquistas trabalhistas, quanto na nacionalização da indústria básica.

Apesar de toda a agitação e das mudanças por que as cidades estavam passando, o país continuava predominantemente agrário, a população, com 8,8 milhões de trabalhadores, habitava a zona rural e vivia movimentos sociais reveladores das diferenças econômicas e dos interesses diferentes das elites e do povo. Vários foram os grupos massacrados e dispersos por ousarem se organizar e tentar um modo de vida diverso do determinado pelo poder dos ‘coronéis’ donos das terras. Exemplos disso cita Rubim Aquino<sup>163</sup>, ao se referir às lutas no campo. Uma delas é a longa história da comunidade do Caldeirão, de caráter messiânico, que perdurou de 1926 até 1937, até ser destruída e seus participantes ou mortos ou dispersos pelo sertão do Cariri. Tratava-se de um agrupamento de pessoas que vivam em comunidade sem dinheiro, em que tudo era de todos e todos trabalhavam para o conjunto. Uma espécie de comunismo prático e sertanejo, mas com orientação de um beato: José Lourenço Gomes da Silva. O problema para as autoridades e para os coronéis nesta e em outras comunidades similares era o medo de um levante como

---

<sup>162</sup> KOVAL, Boris. Op. cit. p. 355.

<sup>163</sup> AQUINO, Rubim [et al.] Op. cit. p. 343-350.



o de Canudos, mas também e, principalmente, porque na região onde ocorria tal aglomeração diminuía a mão-de-obra para o trabalho das fazendas, o que gerava queixa dos fazendeiros às autoridades e então vinha a repressão, com a justificativa de que no local se praticava bruxaria, além de devassidão sexual. Eis outro exemplo do domínio da burguesia rural capitalista sobre a força de trabalho. Por isso a busca de um messias ou líder para o sertanejo se devia à sua total falta de esperança, à sua miserabilidade de vida, à sua simplicidade e ignorância e à sua ânsia de se livrar da exploração dos fazendeiros. Movimentos como esse ocorreram não só no nordeste do país, o Massacre do Fundão, por exemplo, ocorreu em 1938 no Rio Grande do Sul. A referida atividade messiânica ligada ao povo sertanejo pobre e explorado foi um dos motivos da literatura de José Lins do Rego dos anos de 1930 e, posteriormente, nos anos da década de 1970, explorada também por Ariano Suassuna em seu *Romance da pedra do reino*.

O Brasil sertanejo e o litorâneo continuavam defasados no que tange ao desenvolvimento, conforme já denunciara Euclides da Cunha em *Os sertões*. Há dois brasis: um que ainda não alcançou autonomia, mas já usufrui o progresso industrial, e outro que está mais próximo da vida selvagem que da civilização. O governo não conseguiu alterar as relações de trabalho no campo, pois as leis que instituiu atingiam apenas os trabalhadores urbanos, que, reconhecidos como classe, embora sem a autonomia para conceber os próprios rumos, puseram seu pé no palco da construção nacional.

### 2.3.3 Outro Pé no Palco

Na outra ponta desse processo de mudanças estão os próprios trabalhadores, que entre 1930 e 1932 deflagraram muitas greves e organizaram suas mobilizações, afinal os salários eram muito baixos e o custo de vida só crescia. “Entre janeiro de 1931 e julho de 1932, houve no país 124 greves, de que participaram mais de 220.000 operários”,<sup>164</sup> o que também confirma Boris Koval.<sup>165</sup> A conquista do proletariado com a Revolução de 1930 foi uma legislação trabalhista não satisfatória, fruto tanto da política de concessões do governo (que queria o controle do sistema de produção), como das pressões e greves dos trabalhadores. O trabalhador procurava o palco da história para ocupar seu espaço e forçava os bastidores para irromper em cena. Essa mobilização toda, segundo Aquino, com

---

<sup>164</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. *Contribuição à história do PCB*. São Paulo: Global, 1984, p.91.

<sup>165</sup> KOVAL, Boris. Op. cit. p. 261.

confirmação de Boris Koval, deve-se em parte a Luís Carlos Prestes e a vários tenentes que ingressaram no PCB.

A constituição de 1934 afirmava que “todo poder emana do povo e em seu nome será exercido”<sup>166</sup>, cita Koval, o que atende o interesse popular, se posto de fato em prática. Com a constituição, o governo, eleito indiretamente pelo Congresso, deixava de ser provisório e, fortalecido pela legitimidade, em lugar de se aproximar dos reivindicantes que cresciam, criou, afirma Aquino, a Lei de Segurança Nacional, que punha a sociedade em permanente estado de sítio e vítima de censura.

A Lei de Segurança Nacional veio em decorrência da nova organização de forças populares. Segundo Boris Koval, em 1934 começou “a luta das forças progressistas pela criação de uma frente democrática antiimperialista”, com a intenção de agir contra o movimento fascista que estava associado ao governo.<sup>167</sup> A partir de então começaram os choques entre comunistas e integralistas (fascistas). Essa disputa já ocorrera na Alemanha entre 1928 e 1932. Para o pesquisador russo, o governo brasileiro dava apoio aos integralistas, o que facilitou a impunidade a crimes contra comunistas, assim como o aprisionamento de progressistas. Foi dentro desse clima de disputa – em que o PCB atuava na clandestinidade enquanto o Integralismo agia oficialmente – que, em 1935, no Rio de Janeiro, com a presença de 3.000 antifascistas, foi fundada a Aliança Nacional Libertadora que aglomerava diferentes grupos sociais: principalmente operários comunistas, parte do Partido Socialista, tenentistas, organizações camponesas, estudantes, jornalistas, organizações femininas e até alguns deputados.<sup>168</sup>

Apesar da lei que coibia as manifestações, ainda em 1935, houve o Levante Comunista. Sobre esse levante, houve influência da III Internacional Comunista a que o grupo brasileiro era associado.

Os preparativos se intensificaram, contando com a colaboração de militares estrangeiros da Internacional Comunista chegados anteriormente ao país. Dentre outros, destacaram-se Rodolfo Ghioldi, secretário-geral do PC da Argentina, o alemão Arthur Ernest Ewert e sua mulher Elise Saborowski - mais conhecidos como Harry Berger e Machla Lenczyzcki -, o norte-americano Victor Allen Barron, radiotelegrafista e técnico em radiocomunicações, além de Olga Benário Prestes, alemã e companheira de Luís Carlos Prestes.<sup>169</sup>

---

<sup>166</sup> Idem, *ibidem*. p. 269.

<sup>167</sup> Idem, *ibidem*. p. 282.

<sup>168</sup> KOVAL, Boris. *Op. cit.* p. 285.

<sup>169</sup> AQUINO, Rubim et al. *Op. cit.* p. 359.

Mas, segundo Aquino, a influência não foi como alguns historiadores oficiais tentam construir, dando a impressão de se tratar de um grupo nacional de marionetes manipuladas por Moscou. O grupo brasileiro tentava organizar a massa operária e a pequena burguesia, mas o levante envolveu, na prática, basicamente militares que aderiram ao movimento, com exceção do ocorrido em Natal, onde a classe trabalhadora participou, mas também foi esmagada.

Prestes, o *Cavaleiro da Esperança*, era o líder comunista mais prestigiado. Os ideais revolucionários da Aliança Nacional Libertadora eram:

A suspensão do pagamento da dívida externa, a nacionalização de empresas estrangeiras, o direito do povo de manifestar-se livremente, a proteção aos pequenos e médios proprietários, a liberação dos camponeses dos tributos de aforamento e arrendamento da terra, o aumento dos salários e a redução dos impostos aos trabalhadores, educação para todos, fim do latifúndio assegurando um lote de terra ao trabalhador rural sem-terra e organização de um governo popular.<sup>170</sup>

Essas reivindicações não diferiam, em essência, das que ocorriam em todos os lugares do planeta onde os ideais comunistas alcançavam algum espaço, sobremaneira na América Central e do Sul, onde as diferenças sociais eram muito acentuadas e a exploração do trabalho humano oprimia o povo como se este vivesse quase em regime de escravidão.

Vários sindicatos em São Paulo conseguiram eleger direções comunistas e em maio de 1935 criou-se a Confederação Sindical Unitária do Brasil, à qual aderiram “8 federações nacionais e 300 sindicatos, com um total geral de cerca de 300 mil membros”, o que comprova a força dos comunistas, mas essa confederação não representava a unificação do movimento operário, pois havia várias organizações paralelas.<sup>171</sup> A Aliança Nacional Libertadora se fortalecia e como a ideologia marxista exercia forte influência sobre a intelectualidade, o movimento comunista abrangeu parte dos estudantes brasileiros também. A Aliança conseguiu algum prestígio entre camponeses e assalariados agrícolas, insiste Koval, mas não uma verdadeira união com os campesinos, pois era um movimento mais cidadão.

Essa frente popular reunia facções não totalmente harmonizadas, já que havia pelo menos os tenentistas de esquerda e os comunistas. Seguindo a versão de Koval, foi entre os tenentistas que os primeiros sucessos da Aliança mais animaram e influenciaram a luta

---

<sup>170</sup> AQUINO, Rubim et al. Op cit. p. 356-357.

<sup>171</sup> KOVAL, Boris. Op. cit. p. 293-296.

armada, pois se considerava o inimigo fraco e o início da rebelião incendiaria o país. “Essas esperanças, entretanto, eram infundadas.”<sup>172</sup>

No outro lado desse palco, o governo Vargas já havia preparado, com o apoio dos integralistas, os instrumentos de repressão, como a citada Lei de Segurança Nacional, que dava ao governo plenos poderes de defesa da ordem social e política, o que significava dizer um governo com poder de repressão a movimentos e ideologias que se lhe opusessem, censura à imprensa, além de expulsão a estrangeiros. O governo transferiu militares opositores para regiões de fronteira, substituiu líderes nos quartéis, determinou o fechamento da ANL e, com ajuda de integralistas, a polícia invadiu a sede da Aliança e prendeu mais de 300 pessoas, segundo Koval, que estariam envolvidas na conspiração contra o Estado. Isso enfraqueceu o movimento, pois muitos passaram a ocupar posição neutra e outros até aderiram o lado reacionário. Mesmo assim, os comunistas avaliaram mal suas possibilidades de ação revolucionária, não seguindo a orientação internacional comunista que pedia a união com os camponeses, pois sem eles não haveria como realizar o enfrentamento. Além disso, era necessária a adesão de boa parte do exército, mas o líder comunista Miranda ignorou esses conselhos, assegura ainda Boris Koval, que aponta méritos do governo para conquistar apoio junto à população e em especial o trabalhador, como, por exemplo: a melhoria da situação econômica do país e o caráter nacionalista dessa política, o aumento do número de empregos e os efeitos da política social-trabalhista.<sup>173</sup>

Quando, então, o levante aconteceu, o poder constituído rapidamente o sufocou com eficiência. A resistência durou alguns dias apenas em Natal, onde houve 154 condenações, além dos mortos durante o conflito e os que se renderam, mas foram sumariamente executados, como ocorreu também no Distrito Federal, com também 838 réus ali julgados. A repressão, prisão e tortura aos adversários do regime foram normais, como foi o caso de Patrícia Galvão (Pagu), ex-companheira de Oswald de Andrade, desfigurada a pancadas<sup>174</sup>. A repressão foi severa, segundo Aquino: sindicatos foram fechados, dirigentes presos, acusados de comunistas, reuniões operárias dissolvidas a tiros, líderes sindicais presos e, se estrangeiros, expulsos do país, caso de Olga Benário, mulher de Luís Carlos Prestes, e Elise Savensbruck, sabidamente judias, ambas entregues à Alemanha nazista, onde morreram. “Segundo dados da chefatura de polícia, só em dois meses foram presas 17 mil pessoas (entre as quais 5.000 mulheres).”<sup>175</sup> Luís Carlos Prestes foi preso em 1936. “A mão que

---

<sup>172</sup> Idem, *ibidem*. p. 302.

<sup>173</sup> KOVAL, Boris. *Op cit.* p. 323.

<sup>174</sup> CARMO, Paulo Sérgio do. 1998. *Op cit.* 122.

<sup>175</sup> KOVAL, Boris. *Op cit.* p. 327 e 328.

afaga é a mesma que apedreja”, escrevera Augusto dos Anjos. Essa frase poética serve para o governo Vargas, que alegava manter a ordem contra uma insurreição que romperia com a ordem constitucional. Então o movimento trabalhista enfraqueceu, até porque vigorava, além de tudo, o estado de sítio, que permaneceu até a implantação do Estado Novo, em 1937.

É nesse contexto que cabe a leitura dos versos de Carlos Drummond de Andrade, publicados em 1940, ainda que não se limitem apenas à situação nacional, pois podem se referir também às tensões mundiais desse tempo, em que a Segunda Guerra Mundial já estava em andamento e a discussão interna em torno da participação brasileira ocorria:

A noite desceu. Que noite!  
 Já não enxergo meus irmãos.  
 E nem tampouco os rumores  
 que outrora me perturbavam.  
 A noite desceu. Nas casas,  
 nas ruas onde se combate,  
 nos campos desfalecidos,  
 a noite espalhou o medo  
 e a total incompreensão.  
 A noite caiu. Tremenda,  
 sem esperança... Os suspiros  
 acusam a presença negra  
 que paralisa os guerreiros.<sup>176</sup>

Na avaliação de Boris Koval, eis por que a tentativa comunista não alcançou êxito:

Nos anos 20 a classe operária atuava em total isolamento de todas as outras forças democráticas, nos anos 30 já agia em união com os tenentistas de esquerda, o que foi um passo à frente, mas, como antes, o proletariado não conseguiu estabelecer contato com seu aliado principal e mais numeroso – o capesinato. Esta foi a mais importante causa da derrota.<sup>177</sup>

Apesar de toda a tensão social e conseqüente pressão do governo para controlar os movimento reivindicatórios, trabalho e trabalhadores ocuparam o palco da história numa intensa disputa de espaços, e se ainda não eram atores principais já executavam papéis importantes, quer por exigirem visibilidade para seus problemas, quer pelos olhos do Estado estarem voltados para eles, mesmo que para controlá-los. Parte dos trabalhadores, motivados pelos ideais comunistas, tentaram tomar o palco definitivamente. Não o

---

<sup>176</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo: a noite dissolve os homens*. 3ed. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 67.

<sup>177</sup> KOVAL, Boris. Op. cit. p. 322.

conseguiram, mas marcaram o espaço social para pressionar o poder. Se houve derrota momentânea, também houve conquistas a longo prazo, prova disso foi o aperfeiçoamento das leis trabalhistas que vieram nos anos seguintes.

### 2.3.4 O Dono do Palco

A prova mais contundente de que o trabalho ocupava um papel na história nacional foi a posição adotada pelo próprio presidente assumindo-se como um trabalhador. Desde o início, Getúlio Vargas preocupou-se com a imagem e a propaganda do governo, pois queria mudar a nação, pretendia torná-la produtiva e engajada em princípios de progresso coletivo, unida em torno de ideal conjunto, e, para isso, propunha-se a ser o líder e organizador das ações nacionais. As ações coletivas e os objetivos comuns provinham de sua vontade, que precisava conciliar antagonismos, como os interesses dos trabalhadores, dos industriais, do comércio, da elite burguesa, das oligarquias rurais. O presidente tentou substituir todas as ideologias que faziam o painel nacional por sua forma personalista de ver a nação e pelo corporativismo que instituiu, a fim de eliminar as disputas e substituí-las por decisões técnicas. Compreende-se, então, a técnica que empreendeu para a conquista dos sindicatos através da desmobilização ideológica. Vargas construía um novo valor: sua própria imagem.

Essa imagem toma forma definitiva no Estado Novo, com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Observe-se como se deu tal construção, segundo relato de Rubim Aquino<sup>178</sup>. O poder buscou o total controle das informações através do Conselho Nacional de Imprensa (CNI), liderado por Roberto Marinho, que impedia de circular as notícias desagradáveis: os desastres e os naufrágios não chegavam ao público. Os órgãos de imprensa que insistiam em fazer oposição eram sumariamente fechados.

O controle da imprensa não ocorreu apenas através da censura, mas também de pressões de ordem política e financeira [...] a cooptação dos jornalistas se deu através das pressões oficiais mas houve também concordância de setores da imprensa com a política de governo. É importante lembrar que Getúlio Vargas atendeu a certas reivindicações de classe, como por exemplo a regulamentação profissional que garantia direitos aos trabalhadores da área.<sup>179</sup>

O que se percebe nesse caso foi uma troca de favores entre governo e parte da imprensa, mas mesmo assim alguns periódicos conseguiam, de vez em quando, enganar a

---

<sup>178</sup> AQUINO, Rubim [et al.]. Op cit. p. 382-395 e 413-426.

<sup>179</sup> CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena*. São Paulo: Papirus, 1998, p. 75 e 76.

censura, como foi o caso, sustenta Aquino, do jornal *Diário de Notícias*, orientado por Orlando Dantas, e da revista *Diretrizes*, que tinha Samuel Wainer na diretoria.

Enquanto o radialista Roquette-Pinto acreditava num projeto de educação e cultura à distância através do rádio, o Estado Novo, escreve Aquino, usava o rádio para controlar a informação e promover a integração nacional. E foi dentro desse conceito que nasceu a *Hora do Brasil*, para levar a voz do presidente para a nação. Esse espaço foi também usado para mostrar, através de concursos, a música brasileira para o povo. Nesses concursos surgiram canções de exaltação patriótica, entre elas *Aquarela do Brasil*, de Ari Barroso. Por causa do sucesso e da novidade, além do interesse governamental em expandir o controle e o nome do presidente, as emissoras de rádio cresciam rapidamente, de 65, em 1937, passou a 117, em 1945<sup>180</sup>, sempre com as transmissões controladas pelo Estado.

A propaganda governista chegou também ao Ministério da Educação e Saúde, dirigido por Gustavo Capanema. Ali até as cartilhas escolares foram reinventadas para exaltar a nação e a figura do presidente, que acabou eleito para a Academia Brasileira de Letras. E para formar um cidadão saudável, nos moldes das propostas nazistas na Alemanha, criou-se a *Escola de Educação Física e Desportos da Universidade do Brasil*, no Rio de Janeiro. Um homem novo para o Estado Novo.

Mas de todas as ações do novo regime uma se destaca na habilidade do projeto e na maestria da execução: a construção da imagem do presidente como homem trabalhador. Houve muitas datas cívicas, afirma Aquino, que já não constam mais do calendário oficial, como o dia da raça, o aniversário do presidente, o aniversário do Estado Novo... em que o chefe da nação aproveitava para discursar. Nenhuma data, porém, se compara ao Dia do Trabalhador (1º de maio). Reuniam-se as massas de trabalhadores no estádio São Januário, do Vasco da Gama, na época o maior espaço fechado de concentração humana, e, com muita pompa, o presidente discursava e – melhor – promulgava uma nova lei trabalhista que oferecia algum sutil ou importante benefício ao trabalhador. Foi assim que, em 1940, lançou a Lei do Salário Mínimo.

A popularidade de Getúlio se deve, pois, também ao sistemático trabalho publicitário, feito através da mídia controlada. Por outro lado foi Getúlio que alçou o trabalho e o trabalhador – normalmente só esquecidos ou reprimidos – a tema de discurso político. Mais: transformou-se ele mesmo no exemplo mor de trabalhador nacional. Primeiro as cartilhas do Estado Novo, quer para escola quer para difusão geral, valorizavam o trabalho; depois o

---

<sup>180</sup> AQUINO, Rubim [et al.] Op cit. p. 417.

próprio presidente é mostrado como o homem que mais trabalha no país. Veja-se o que se extrai da cartilha *O Brasil é bom*:

O Chefe da Nação [...] é um homem que trabalha. E trabalha mais do que todos, porque trabalha pelo Brasil. O Presidente é um homem modesto, de vida simples, sem ostentações. Ele não exerce o governo por vaidade ou prazer. Exerce o governo por força de uma predestinação e porque gosta de trabalhar pela grandeza do Brasil. Ele é também um operário: o operário da grandeza nacional. Trabalha entre muitos papéis, escravo do seu dever. Ele é o homem mais ocupado do país. Homem a que não sobra a menor parcela de tempo. O Chefe da Nação é um exemplo de atividade para todos os brasileiros. Todos os brasileiros devem trabalhar como o Presidente.<sup>181</sup>

É fácil perceber as intenções nem um pouco veladas das palavras da cartilha. Ao colocar o presidente como trabalhador, aproxima-se a figura da elite ao povo que com ele passa a se identificar. O formato de frases curtas e objetivas, com informações claras, precisas e vocabulário simples fazem desse discurso quase uma fala do próprio povo, se não, pelo menos a ele acessível. “Quem fala assim só pode ser como a gente”, diria o homem comum, já convencido da verdade do discurso. A palavra *trabalho*, insistentemente repetida, associada a *operário*, cria a exaustão da atividade presidencial, a ponto de se ficar sensibilizado de tanta ação exercida por um só homem, que faz tudo pela nação. É preciso ajudá-lo, portanto. Então temos que trabalhar. E se já trabalhamos, temos que nos esforçar ainda mais, afinal, nunca faremos tanto quanto o Presidente, que não descansa. Essa passa a ser a reflexão e a voz do povo.

Ao lado dessa imagem de homem trabalhador há a outra: de controlador do trabalho dos outros pela Lei Sindical, que estabeleceu sindicato único por categoria e controlou as eleições nos sindicatos para evitar alguma surpresa, sempre alegando a preservação da “vida interna dos sindicatos da contaminação de maus elementos sociais” (segundo Aquino, palavras do próprio Vargas.) ou da presença de ideologias problemáticas. O presidente queria pôr em prática o lema da bandeira nacional. Os sindicatos são, para o poder político, o espaço em que se desenvolve a solidariedade entre as classes populares com harmonia entre seus interesses, para o bem da nação.

O próprio futebol foi meio para a promoção do presidente e a exaltação do trabalhador. Nos Fla x Flu, disputa mais importante na capital federal, o governo distribuía ingressos gratuitos para trabalhadores, que se apinhavam ansiosos no estádio para ver seus gênios da bola, mas tinham que, antes do jogo, ouvir o discurso do presidente, que

---

<sup>181</sup> CAPELATO, Maria Helena Rolim. Op. cit. p. 176 e 177.



invariavelmente iniciava com as palavras: “Trabalhadores do Brasil” e era ovacionado.<sup>182</sup> Mas durante o jogo, os torcedores, impossibilitados de xingar os patrões que os roubavam, xingavam o juiz e os bandeirinhas.

Na construção de sua imagem, que lembra Bonaparte, Getúlio Vargas – carismático e poderoso – diminuiu o poder das oligarquias agrárias no governo, pois todo poder emanava de si e também não permitiu à classe trabalhadora desenvolver a capacidade de dirigir a nação, pois a desarticulou como classe, transformando-a em massa para seu aplauso, ou como escreveu Rezende, o poder “encarregava-se de tornar o operário dócil e útil”<sup>183</sup>.

É importante salientar que, do mesmo modo que os anos 20 no Brasil receberam influência dos movimentos artísticos, sociais e políticos da Europa, com todas as rupturas que por lá se faziam e que eclodiram na Primeira Guerra Mundial, os anos seguintes também puseram o país no contexto sócio-histórico do ocidente, quando as nações se organizaram de modo mais autoritário em conseqüência não só da guerra, mas também da quebra da bolsa de Nova York e da derrocada econômica decorrente. O modo de governo disciplinador que o Brasil viveu na época é compatível com os governos da Itália de Mussolini, com a Alemanha de Hitler, a Espanha de Franco e até a Rússia de Stalin. Assim também a queda do regime getulista no Brasil acompanhou a derrocada da Alemanha na guerra. Em abril de 1945, teve que conceder anistia aos presos políticos, entre eles Prestes, e o PCB voltou à legalidade e cresceu rapidamente, de tal forma que participou da organização de 365 greves que resultaram em aumento salarial de 30% a 40%. Em 18 de maio, pela primeira vez legalmente, perante 100 mil pessoas, no Rio de Janeiro, um dirigente comunista falou ao povo.<sup>184</sup>

O golpe contra o governo se perpetrou em 29 de outubro, com o Exército cercado o Palácio do Catete. Terminava o Estado Novo, Getúlio retornava a São Borja e as oligarquias associadas à alta burguesia e ao exército assumiam o poder. A mesma elite que já governara o país antes de trinta conseguiu a saída de Vargas, que conhecia seus interesses e contra eles havia lutado em 1932. Isso permite compreender as atitudes de Getúlio Vargas em relação ao trabalhador e aos sindicatos controlados. Talvez um sindicalismo livre fosse temerário na visão de Getúlio, pois provocaria a reação das elites. E como pretendia mudanças no país e seu conseqüente progresso, não podia se dar ao luxo de provocar uma

---

<sup>182</sup> AQUINO, Rubim [et al.] Op cit. p. 421-422.

<sup>183</sup> REZENDE, Antônio Paulo. Op cit. p. 41.

<sup>184</sup> KOVAL, Boris. Op. cit. p. 368.

guerra civil. Então cede um pouco aos trabalhadores e ao mesmo tempo mantém as elites caladas, não lhes tirando todos os privilégios.

Entre 1930 e 1945, a política do governo teve um traço característico que conquistou boa parte da população de trabalhadores: diminuiu os monopólios estrangeiros e fortaleceu o papel do Estado na economia. O trabalho, por sua vez, através da própria mão do governo, alcançou visibilidade ao ganhar regulamentação; também se tornou importante através das lutas trabalhistas, quer pelos movimentos reivindicatórios de greves, quer pelos revolucionários, como a Revolução de 1930 e o Levante Comunista de 1935. Mas o trabalho, ainda que centro dos discursos do poder durante a era Vargas, não permitiu ao trabalhador o espaço de ator principal do espetáculo da construção nacional, pois esse espaço já estava ocupado por um super-ator, que se fez construir como o homem que não parava de trabalhar, que era a própria encarnação do trabalho. Essa mesma imagem, entretanto, dá visibilidade ao trabalho, pois o desloca da posição de coisa feita por gente necessitada e passa a ser o centro motivador da dignidade humana e do desenvolvimento social e econômico. De dever, o trabalho se torna um direito e sobe ao palco através do próprio Presidente da República, cuja imagem pretendia refletir a figura da nação.

## 2.4 O TRABALHO NO PALCO DEMOCRÁTICO

O país sai de uma ditadura para um período de democracia, deixa o pólo dinâmico da economia, que estava centrado em base agrária, para ampliá-lo no espaço urbano. O gradativo deslocamento do centro nevrálgico da economia para as cidades ampliou a massa popular urbana que passou a ser interesse central do poder e objeto de manipulação do Estado. Vargas criou a imagem do pai, com que reprimiu a uns e, com ações e discursos persuasivos, envolveu boa parte da população; os novos governos querem conquistar o homem da cidade ofertando-lhe participação na construção do país por seu trabalho e por suas escolhas eleitorais.

### 2.4.1 De Dutra a Vargas

Entra-se, então, no terceiro momento da República brasileira. O doutor José Linhares comandou o interregno entre Vargas e Dutra, este último, vencedor das eleições presidenciais com a coligação PSD e PTB, portanto, com apoio de Vargas - o que prova a popularidade do líder gaúcho - contra o candidato Eduardo Gomes da UDN e Yedo Fiuza do PCB. Este último, com duas semanas apenas de campanha, arrebanhou 10% dos votos, o que prova o prestígio também do comunismo no período imediato do pós-guerra, afinal elegeu Prestes para o senado e mais 14 deputados para o Congresso Nacional, entre eles Jorge Amado. Em 1946, o PCB já contava com 150 mil filiados<sup>185</sup>, mas segundo a própria autocrítica do partido, ainda via suas relações muito débeis com as massas populares, o proletariado e o campesinato. Talvez essa dificuldade de aproximação definitiva entre o partido e o povo se deva tanto ao poder que exerceu Vargas sobre os trabalhadores, distanciando-os do comunismo, como também o fato de no comando comunista estarem muitos membros da intelectualidade nacional e pertencerem a uma média burguesia escolarizada.

O governo Dutra representou, segundo Boris Koval, um retrocesso no trato com o movimento operário. A política de Vargas era mais flexível, com repressão e concessões, a de Dutra foi mais “grosseira e direta”, como com o decreto de março de 1946 que proibia “na prática a organização de greves” e, para impedir os conflitos entre as classes trabalhadoras e patronais, criou “tribunais especiais de arbitragem”. As greves em muitas atividades eram inaceitáveis sob pena de punição com prisão, multa, impedimento do sindicato e até

---

<sup>185</sup> KOVAL, Boris. Op. cit. p. 374.

demissão.<sup>186</sup> Mas a nova constituição (1946) garantiu o direito da livre formação de sindicatos e de greve, manteve a legislação trabalhista de Vargas, inclusive o direito à revisão periódica do salário mínimo. O PCB apoiou a constituição que ajudou a forjar e passou a acreditar que as mudanças sociais poderiam se dar por meios pacíficos a através do parlamento. Então se dedicou não mais à revolução pela tomada do poder à força, segundo Koval, mas empenhou-se nos movimentos de conscientização dos trabalhadores. Estes, porém, faziam suas reivindicações mais voltados para as questões salariais e de condições de trabalho, do que pela consciência da necessidade de mudar o sistema capitalista, considerado, pelo olhar comunista, imperialista e predatório ao país e a seu povo.

O sistema de arbitragem para os dissídios entre capital e trabalho passou a ser amplamente solicitado, mas não solucionava todos os casos e então se deflagravam greves e o movimento trabalhista se fortificava, a ponto de em 19 de setembro de 1949, “na presença do Ministro de Trabalho Negrão de Lima, [ser] inaugurado solenemente o Congresso da Unidade Sindical”, com 2.000 delegados de 800 sindicatos. Mas o que deveria ser o início da criação de uma confederação nacional dos trabalhadores acabou tornando-se uma divisão incentivada pelo Ministro, pois havia duas tendências diferentes entre os dirigentes sindicais: os que estavam engajados ao PTB, sob orientação indireta de Vargas – uma minoria, e os de tendência mais à esquerda – a maioria, segundo Koval. A minoria que se retirou do Congresso, poucos dias depois, fundou sua própria Confederação Nacional do Trabalho, logo reconhecida pelo governo, que ao mesmo tempo dissolvia o Congresso da Unidade Sindical.

Ao que parece, o sucesso do movimento operário e sua aproximação com o comunismo, o fortalecimento da ação unida dos trabalhadores deve ter assustado os líderes governantes, pois até a imprensa alertava para a necessidade de coibir a crescente força comunista. Então as medidas que vieram se tornam compreensíveis. Era para haver liberdade partidária, mas logo após a promulgação da constituição de 1946 os rumos mudaram, afinal iniciava-se a Guerra Fria entre EUA e URSS, isto é, entre capitalismo e comunismo. Prestes foi cassado, os outros 14 deputados também e o PCB foi novamente posto na clandestinidade. “No mesmo dia do fechamento do PCB, o Ministério do Trabalho ordenou a intervenção em catorze sindicatos e fechou uma central sindical controlada pelos comunistas”<sup>187</sup>. Houve manifestações públicas contra as medidas, foi então que o novo governo mostrou sua verdadeira cara.

---

<sup>186</sup> KOVAL, Boris. Op. cit. p. 376-377.

<sup>187</sup> FAUSTO, Boris. Op. cit. Op. cit. 222.

Para conter a onda de paralisações e protestos, o governo Dutra não hesitou em recorrer a antigas práticas, como prender os principais líderes, perseguir grevistas, intervir nos sindicatos, proibir greves, comícios e manifestações. Somente durante o ano de 1947, 145 organizações sindicais sofreram intervenção governamental.<sup>188</sup>

O que era bom para os EUA era bom para o Brasil, esse passou a ser o mote do governo. No campo econômico, a relação com os americanos do norte passou a ter favorecimentos e os maus negócios do governo dilapidaram as reservas cambiais conquistadas durante a Segunda Guerra, além de se pretender privatizar a pesquisa do petróleo no território nacional, o que gerou intensa polêmica interna.<sup>189</sup>

O novo governo se afastou de Getúlio Vargas e revelou-se moralista e também autoritário, proibindo os jogos de azar, fechando cassinos, perseguindo a prostituição. A prostituição e os jogos, entretanto, não acabaram, mas muitos artistas e trabalhadores dos cassinos perderam seu trabalho. A carestia se intensificou no país, mas o carnaval sempre foi uma válvula de escape para as tensões, de tal sorte que em 1949, Roberto Martins e Wilson Batista compuseram a marcha *Pedreiro Valdemar*:

Você conhece o pedreiro Valdemar?  
 Não conhece?  
 Mas eu vou lhe apresentar  
 De madrugada toma o trem da Circular  
 Faz tanta casa e não tem casa pra morar  
 Leva a marmitta embrulhada no jornal  
 Se tem almoço nem sempre tem jantar  
 O Valdemar, que é mestre no ofício,  
 Constrói o edifício  
 E depois não pode entrar.<sup>190</sup>

A canção popular foi nesse tempo e continua sendo, no Brasil, veículo de manifestação dos sentimentos e das realidades do povo. A canção denuncia e desnuda, pois ao mesmo tempo em que mostra a situação de dificuldade do trabalhador, usa de um meio – o carnaval – para fazer sua denúncia. Como o carnaval é espaço para expressões jocosas, é momento em que se brinca, as autoridades ‘permitem’ maior liberdade de expressão e, assim, versos críticos funcionam como válvula de escape contra a opressão. Uma espécie de catarse coletiva. Essa composição é reveladora da condição do operário: sua realidade é

<sup>188</sup> LUCA, Tânia Regina. de. Op. cit. p. 68.

<sup>189</sup> AQUINO. Rubim [et al.]. Op. cit. p. 467-468.

<sup>190</sup> AQUINO, Rubim [et al.]. Op. cit. p. 482.

desconhecida da elite, trabalha muito, levanta cedo, não tem casa própria, alimenta-se mal, mas, apesar disso tudo, constrói, trabalha, entretanto, não usufrui do que faz. O povo, que se manifestava nas greves e era oprimido, brinca e se diverte no carnaval com a própria desgraça. Aliás, o carnaval envolve o povo em todos os seus níveis sociais e é o momento em que o pobre se fantasia de barão, põe roupa de príncipe e desopila sua tensão, pois tem seu momento de rei. Foi, porém, nesse mesmo carnaval (1949), que *O Jornal*, em entrevista dada a Samuel Wainer, anunciava o retorno de Getúlio Vargas ao cenário político, em letras garrafais de primeira página: “Sim, eu voltarei. Não como líder político, mas como líder de massas”.<sup>191</sup>

Foi essa também a época da invasão cultural americana, afirma Aquino, em que o Brasil comprou a revista *Seleções* e revistas de histórias em quadrinhos. Sobrevivia a música nas emissoras de rádio, o cinema nacional da companhia Vera Cruz e da Atlântida, com suas chanchadas, o teatro de revista com seus rebolados. Formavam-se o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e a Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo. A televisão fazia sua primeira transmissão em 1950, mas o Brasil perdia para o Uruguai a Copa do Mundo, em pleno Maracanã, ano também em que Getúlio Vargas, em outubro, foi novamente eleito Presidente da República, dessa vez escolhido por voto popular e principalmente por trabalhadores urbanos. No carnaval de 1951, a marchinha de Haroldo Lobo e Martinho Pinto pedia: “Bota o retrato do Velho outra vez / Bota no mesmo lugar? / O sorriso do Velhinho? / Faz a gente trabalhar, oi!”.<sup>192</sup> Fica mais uma vez consagrada a relação de Getúlio Vargas com o trabalho aos olhos populares, como muito habilmente a havia preparado em seu documento de despedida, quando fora deposto em 1945, já prenunciando seu retorno: “os trabalhadores, os humildes, aos quais nunca faltei com meu carinho e assistência, o povo, enfim, há de me compreender”.<sup>193</sup>

Na mensagem de Natal de 1951, relata Tânia Regina de Luca, Getúlio Vargas já presidente reajustou o salário mínimo, defasado desde 1943, quando ele mesmo dera o último aumento, mas ainda era pouco, pois os produtos tinham subido bem mais que o reajuste. Assim aconteceram manifestações contra a carestia em 1952 e 1953. Essa campanha denominada como ‘Panela Vazia’ mobilizou em torno de 500 mil pessoas.<sup>194</sup>

---

<sup>191</sup> MORAIS, F. *Chatô: o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 495.

<sup>192</sup> AQUINO, Rubim [et al.]. Op. cit. p. 470-473.

<sup>193</sup> FRANCO, M.; ARINOS, A.; QUADROS, J. *História do povo brasileiro: o Brasil contemporâneo, crises e rumos*. vol. VI. São Paulo: J. Quadros Editores Culturais S.A., 1968, p. 97.

<sup>194</sup> LUCA, Tânia Regina de. Op. cit. p. 69.

É necessário considerar que o crescimento industrial do pós-guerra, ainda segundo Tânia Regina de Luca, além da diminuição dos órgãos de repressão do governo, facilitou a reorganização dos sindicatos que deram às classes trabalhadoras maior importância na sociedade brasileira. A maior organização permitiu a mobilização para a greve dos 300 mil, em 1953, que começou em São Paulo com os empregados têxteis, espalhou-se pelo interior e conseguiu a adesão de outras categorias. Durou 29 dias. Essa greve conseguiu 32% de reajuste salarial, dos 60% reivindicados, além do pagamento dos dias parados e libertação dos companheiros presos durante o movimento, além da formação de uma nova liderança sindical em torno do *Pacto de Unidade Sindical* (PUA), mais tarde CGT.

Durante esse segundo governo Vargas, acentua Boris Koval, intensificou-se a disputa entre trabalhistas e comunistas pela influência ideológica nos sindicatos. Para os últimos, as greves não deviam apenas visar às reivindicações econômicas, mas deveriam ser escola de educação política para a classe operária, afinal era necessário ascender ao poder para não ser mais oprimido pelas classes dominantes. Os trabalhistas não tinham interesse político, pois sua orientação era para a paz social e a harmonia entre as classes, todos contribuindo para o desenvolvimento nacional. Vargas defendia que os interesses maiores da nação se sobrepujassem aos interesses mesquinhos da classe, por isso conclamava os trabalhadores ao trabalho, unidos em uma só classe para lutar contra o atraso do Brasil.<sup>195</sup>

O desequilíbrio nas contas públicas – relata Aquino – as pressões dos militares e os movimentos de greve levaram Getúlio a trocar parte do ministério, nomeando Osvaldo Aranha para o controle da economia e João Goulart para o Trabalho. Os boatos de concessões aos comunistas por parte de Goulart não agradavam a elite e sua proposta de aumento de 100% do salário mínimo foi tachada de demagógica pelo setor empresarial. Goulart perdeu o ministério, sob pressão da oposição, mas Getúlio, meses depois, contra todas as expectativas e querendo aproximar-se mais do povo, anunciou o aumento de 100% do salário mínimo. A grita da elite foi geral. O empresariado alegava medida inflacionária, o Conselho Nacional de Economia considerava o aumento fora das possibilidades brasileiras. Anunciava-se que o presidente tinha perdido o equilíbrio. Toda a imprensa lhe era contrária, com exceção de a *Última Hora*, de Samuel Wainer, “financiado com verbas do Banco do Brasil”<sup>196</sup>, que gerou uma CPI no Senado que nada provou contra o governo. Aliás, a imprensa estava abarrotada pelo dinheiro investido pelas empresas norte-americanas sediadas no Brasil para publicidade contra o governo, que defendia para empresas estatais e

---

<sup>195</sup> KOVAL, Boris. Op. cit. p. 394.

<sup>196</sup> AQUINO, Rubim. et al. Op cit. p. 493-495.

de capital nacional as áreas prioritárias da economia, deixando para o capital estrangeiro as áreas não prioritárias, mas sob o controle do Estado. Aliás, é por essa linha que Koval analisa a queda de Getúlio, pois seu nacionalismo crescente e a aproximação com os trabalhadores iam contra o imperialismo americano. A concessão salarial teria desagradado a grande burguesia local exatamente quando o governo “esperava diminuir o antagonismo entre trabalho e capital”.<sup>197</sup>

O golpe fatal ao governo de Getúlio Vargas foi o atentado contra Carlos Lacerda – seu maior inimigo – que resultou na morte do Major Rubens Vaz, executado a mando de Gregório Fortunato, uma espécie de segurança do presidente. A UDN queria a deposição do governo pelas forças armadas, articulava-se o golpe, já se estouravam champanhas. No Catete, o próprio ministério reunido sugeriu a renúncia, comunicada ao presidente pela manhã. Getúlio escolheu o suicídio.

As manifestações populares, escreveu Aquino, foram intensas em todo país. Os opositores de Vargas tiveram que se esconder, jornais foram invadidos, comitês da UDN depredados, carros do jornal O Globo foram apedrejados. A comoção tomou conta do homem simples, depois que conheceu o teor da Carta-Testamento de Vargas, que conclamava todos à união do povo trabalhador contra os espoliadores da riqueza nacional. A carta, para a compreensão do povo, comprovava o espírito de doação e coragem do líder e suas honestas intenções. O carisma de Vargas e a imagem que construiu de homem do trabalho sensibilizaram o trabalhador.<sup>198</sup> Acrescenta Koval que “as manifestações das massas [...] tinham um caráter espontâneo”.<sup>199</sup> Além do mais, as palavras de quem morre passam a ser verdades, pois elas são seus últimos ensinamentos, sua sabedoria derradeira, como sugeria Walter Benjamin,<sup>200</sup> sobre os antigos relatos feitos por moribundos.

O próprio PCB re-avalia sua posição de opositor a Vargas e compreende que o que se lhe seguiria poderia ser pior e

em setembro de 1954 o PCB dirigiu aos trabalhadores getulistas um apelo para que aderissem à luta conjunta contra a ofensiva da reação, pela criação de um governo realmente democrático e em defesa da Constituição. ‘A situação exige que os trabalhistas e comunistas estendam fraternalmente as mãos e lutem juntos em defesa das leis sociais já conquistadas’.<sup>201</sup>

---

<sup>197</sup> KOVAL, Boris. Op. cit. p. 396.

<sup>198</sup> AQUINO, Rubim. et al. Op. cit. p. 499-501.

<sup>199</sup> KOVAL, Boris. Op. cit. p. 397.

<sup>200</sup> BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

<sup>201</sup> KOVAL, Boris. Op. cit. p. 400.



Por algum tempo, o suicídio e a carta de Vargas e a reação popular refrearam seus opositores e grupos internacionais interessados no Brasil, mas se sabe que o golpe veio de todo modo em 1964, retardado de 10 anos.

#### 2.4.2 A Construção de um Sonho

Juscelino Kubitschek optou pela industrialização, isto é, a produção de bens duráveis, como eletrodomésticos, eletrônicos, automóveis, diversamente de Vargas, que havia investido nos bens de produção, como a siderurgia, energia, transportes. Juscelino queria aproveitar o capital disponível no mundo do pós-guerra para industrializar o país, aumentar empregos, melhorar a condição de vida do brasileiro. Propôs cinqüenta anos de progresso em cinco de governo. “Durante seu governo - 1956 -1961 -, Juscelino promoveu um crescimento econômico da ordem de 7% ao ano, ficando bem à frente dos outros países da América Latina”.<sup>202</sup> Houve significativos resultados na indústria que alcançou a marca de 25,6% da produção nacional em 1960<sup>203</sup>, o que é bastante para um país ainda agrário. Brasília foi inaugurada e o sistema de transportes quadruplicou. Seguindo o relato de Rubim Aquino, o Brasil, sob o comando de Juscelino, passou a integrar o circuito da economia mundial, mas pagou caro com a desnacionalização da economia via benefícios às multinacionais. Com o crescimento, gastou muito e gerou inflação, que deteriorou salários. Apesar de a produtividade do trabalho ter aumentado muito, graças às novas tecnologias, os salários não cresciam, pois os maiores beneficiários desse crescimento eram os empresários nacionais e o capital norte americano. Nesse sentido, Boris Koval traz dados esclarecedores. Primeiro apresenta que, entre 1950 e 1958, “os EUA retiraram do Brasil 761 milhões de dólares em lucros”; depois mostra que “em três anos (1956/1958) o fundo de salário dos trabalhadores aumentou em 14 bilhões de cruzeiros, enquanto que o lucro líquido dos empresários aumentou em 80 bilhões de cruzeiros”, ou seja, uma proporção de 15% para 85% do ganho com produtividade ficou nas mãos do capital.<sup>204</sup> Apesar do aparente desenvolvimento social, ele não vinha acompanhado de uma verdadeira distribuição de renda, ao contrário, representava o acúmulo do lucro para um grupo pequeno de beneficiados. Mas isso estava de acordo, segundo Koval, com o pensamento econômico dominante na época: “o aumento geral da riqueza social influiria automaticamente na

---

<sup>202</sup> AQUINO, Rubim. Et al. Op cit. p. 519.

<sup>203</sup> LUCCA, Tânia Regina de. Op. cit. p. 73.

<sup>204</sup> KOVAL, Boris. Op. cit. p. 431 e 433.

melhoria da situação econômica dos operários”. O papel atribuído pela burguesia aos operários era o de que estes deveriam ajudar a burguesia a investir no crescimento para melhorar as condições gerais.<sup>205</sup> Observa-se que se investe no desenvolvimento nacional subtraindo do salário do operário e isso aumentava o descontentamento, que resultou em greves, como a dos 400 mil, em 1957, a greve dos trabalhadores da Cantareira (barcas que faziam a travessia Rio-Niterói), em 1959, e a greve de ferroviários, portuários e marítimos pela paridade salarial com os militares, em 1960, quando o governo, após ameaçar o estado de sítio, acabou enviando ao Congresso a reivindicação do movimento.<sup>206</sup>

Nesse tempo, entretanto, conforme Rezende, até parte da esquerda adotou, inicialmente, o lema desenvolvimentista, pois houve no início do mandato presidencial melhora salarial, que a inflação crescente tratou de corroer rapidamente. Decorrentes disso, ocorreram manifestações reivindicatórias e reorganização sindical com a I Conferência Nacional dos Sindicatos em 1958. Além disso, houve “o Movimento Renovador Sindical, formado por católicos de esquerda, socialistas, lideranças sindicais dissidentes –, que se chocava com o PCB e abertamente combatia a legislação sindical, sobretudo o tão controvertido imposto sindical, que minava a autonomia do movimento operário”<sup>207</sup>.

Boris Koval analisa esse tempo como o momento em que se desenvolveu no Brasil um movimento nacionalista, com participação das classes dominantes. O objetivo era “a reformulação evolutiva da sociedade”, isto é, executar reformas controladas pelo poder para evitar a revolução popular, o que contava com a participação importante do PTB. O nacionalismo seria uma terceira via de desenvolvimento, já que o capitalismo opressivo e imperialista não servia, pois submetia a nação a interesses estrangeiros, e a revolução não interessava à burguesia. Celso Furtado e Helio Jaguaribe seriam ideólogos dessa tese e exortavam o trabalhador a renunciar à luta de classes. Na classe política, a liderança cabia a Leonel Brizola e João Goulart, que fomentaram o surgimento da Frente Parlamentar Nacionalista, que punha a ideologia acima das classes e buscava a integração social. Tratava-se, em resumo, de uma luta contra o imperialismo do capitalismo norte americano e contra o latifúndio. Era uma tentativa de aproximar-se do socialismo por via do desenvolvimento do capitalismo nacional.<sup>208</sup>

É dentro desse contexto que o operário passa a exercer papel central no cenário econômico e política nacional, pois só com o apoio dele seria possível acontecer de fato um

---

<sup>205</sup> KOVAL, Boris. Op. cit. p. 430 e 431.

<sup>206</sup> AQUINO, Rubim [et al.]. Op. cit. p. 535 e 536.

<sup>207</sup> REZENDE, Antônio Paulo. Op. cit. p. 57-58.

<sup>208</sup> KOVAL, Boris. Op. cit. p. 443 a 451.

quadro favorável a essa ideologia. Por isso os discursos oficiais eram sempre no sentido da inclusão do operariado na construção nacional, exaltando sua importância e conclamando-o à consciência para o benefício da pátria. Sabia-se da força do trabalhador, sua organização era crescente, daí o apelo freqüente à paz social e à integração do trabalhador no alcance dessa meta. Boris Koval cita as palavras de Juscelino Kubitschek: “O operário não é apenas representante de sua classe, ele, antes de mais nada, representa a nação e por isso deve dar preferência à defesa dos interesses comuns... Nós não temos duas pátrias sociais, uma das quais pertence aos trabalhadores do Brasil. Temos apenas uma pátria comum.”<sup>209</sup>

Nos anos vinte, o trabalho foi incentivado, pois era preciso mudar o perfil da nação escravocrata e manter o *status* da burguesia dominante. O trabalhador era apenas explorado e controlado pelos interesses da elite. Nos anos trinta e quarenta, o governo organiza o trabalho e lhe dá visibilidade e importância na construção da riqueza nacional, mas subordina o trabalhador aos interesses do Estado. Nos anos cinqüenta e início de sessenta, o poder precisa do trabalhador para manter a paz social e já o busca como parceiro. Há claramente um processo evolutivo do papel do trabalho no cenário nacional nesses anos.

Tornando ao governo Kubitschek, as alternativas à inflação não eram animadoras, sustenta Aquino, para quem pretendia alcançar as metas traçadas de desenvolvimento. As opções eram estabilizar os preços com diminuição de salário, o que geraria desemprego, manifestações reivindicatórias e conseqüente repressão policial; outro caminho seria diminuir os empréstimos ao setor privado, mas isso impediria o alcance das metas e desinteressava ao governo e aos setores que o sustentavam. O governo escolheu a inflação como o custo pelo desenvolvimento. Ao lado disso, custou um alto endividamento para o país. Houve, por outro lado, crescimento interno, mas não a prosperidade almejada pelo governo, pois o desenvolvimento industrial gerou concentração de renda e não distribuição, pois, entre 1949 e 1959, “o salário médio real pago pelas indústrias aumentou 31%, enquanto o produto médio real da indústria cresceu 138,5%”<sup>210</sup>. Esses dados confirmam a defasagem mostrada por Koval a respeito dos benefícios da produtividade industrial. A classe trabalhadora e os movimentos de esquerda se iludiram com o crescimento industrial, no qual também haviam acreditado como caminho para a diminuição das diferenças sociais, afinal, o vice-presidente era um trabalhista: João Goulart.

Formou-se uma situação paradoxal nesse tempo, pois de um lado a classe operária cooperava com a camada burguesa, dentro do movimento nacionalista, de outro lado o

---

<sup>209</sup> Idem, *ibidem*. p. 445.

<sup>210</sup> LUCCA, Tânia Regina de. *Op. cit.*, p. 80.

proletariado se fortalecia – agora já contando com a participação de estudantes e funcionários – com as atividades de greves e pressões sobre o capital e o governo. As manifestações que nas décadas anteriores eram especificamente para melhoria das condições de trabalho, agora agregavam motivações políticas, o que reflete o grau de conscientização do trabalhador em relação à sua condição de cidadão e não apenas à sua função no sistema de trabalho. Nesse contexto, os trabalhadores buscam a união através dos centros intersindicais, o que desagradava o governo, que sabia da força que a união dos trabalhadores poderia gerar.

Outro ângulo dos problemas nacionais relacionados ao trabalho está nos movimentos migratórios campo-cidade que voltaram a se intensificar. O êxodo rural provinha da questão agrária: seca, latifúndio, ausência de leis controlando o trabalho rural, diminuição da importância da agricultura no PIB nacional. A cidade tornou-se atração, sonho, oportunidade. Em 1940, 31,23% da população brasileira habitava a zona urbana; em 1960, o número alcançou 45,10%.<sup>211</sup> Boris Koval destaca principalmente o latifúndio como causa da migração, já que o agricultor não podia nem comprar terras nem arrendá-las. E o exército de agricultores sem terra passava de 12 milhões de pessoas. Koval, entretanto, vê na migração não apenas aspectos maléficos, pois ela pode arrancar “a população de regiões atrasadas, esquecidas pela história e lança-a no turbilhão da vida social moderna. [Ela] eleva o nível de alfabetização e de consciência da população, incute-lhe hábitos e necessidades culturais”<sup>212</sup>.

O excedente de mão-de-obra nas cidades, porém, não é absorvido pela industrialização. Então o desenvolvimento aconteceu na mesma proporção em que cresceram as favelas e a pobreza, que passou a ser tema de preocupação das autoridades que queriam a modernização e o desenvolvimento do país. Percebe-se, nessa época, segundo Paulo Sérgio do Carmo, que a pobreza não é mais atribuída como fruto da preguiça, não é resultado de uma falta de atitude individual, pois se começa a reconhecer que há algo mais forte que a vontade, e essa força é a organização social, esta sim responsável pelos empecilhos que o trabalhador encontra para a melhora de sua condição de vida. Paulo do Carmo cita a socióloga Lícia Valladares para corroborar com as afirmações de que “considerava-se que a alegada recusa ao trabalho não mais partia do indivíduo – que *queria* trabalhar –, mas sim do mercado – que tendia a *excluí-lo*”<sup>213</sup>. É nesse contexto que o pobre deixa de ser visto como ocioso e vadio, passível de repressão policial, e passa a ser a

---

<sup>211</sup> AQUINO, Rubim [et al.]. Op. cit. p. 532.

<sup>212</sup> KOVAL, Boris. Op. cit. p. 411.

<sup>213</sup> CARMO, Paulo Sérgio do. 1998. Op. cit. p. 128.

mão-de-obra de reserva, vive de subemprego, mora na favela e é colocado à margem do sistema econômico, o que não resolve seu problema.

Apesar do desenvolvimento econômico geral, pioram as condições de vida de muitos grupos da população operária, com condições habitacionais e de alimentação miseráveis, aumento da mortalidade decorrente das condições de vida, principalmente ocasionado pelo deslocamento das pessoas para a cidade e a não absorção dessa mão-de-obra. Boris Koval destaca que entre 1950 e 1960, só no Rio de Janeiro, a população de favelas quadruplicou e que “mais de 1,2 milhão dos 3,2 milhões de habitantes desse centro industrial vivem em favelas”.<sup>214</sup>

Capítulo à parte na história do trabalho no Brasil foi a construção de Brasília, relata Aquino.<sup>215</sup> O presidente, diz o autor, pretendendo realizar sua meta dentro do curto prazo existente, conclamou trabalhadores para assumirem o papel dos antigos desbravadores e construir o Brasil moderno. Muitos nordestinos (candangos), mineiros e goianos aceitaram o desafio. Em três anos, do início da construção ao término, de 12 mil trabalhadores, o espaço de Brasília passou para 127 mil habitantes.<sup>216</sup> Para atender esse fluxo de pessoas, os trabalhadores viviam em acampamentos móveis, em condições miseráveis e ainda sob regime disciplinador das empreiteiras, que impediam qualquer pressão ou reivindicação para melhorar as condições de trabalho. Esses trabalhadores percebiam o contraste do que construíam para a modernização do país, em comparação com as dificuldades que viviam. Chegavam a trabalhar 16 horas diárias. Desde o início criou-se a Guarda Especial de Brasília (GEB) para controlar e reprimir qualquer reivindicação ou tentativa de ocupação de terrenos nas imediações da capital, o que revela a intenção do poder de criar um espaço isolado para o governo.

Entre os casos trágicos dessa construção, afirma Aquino, está o da manifestação dos trabalhadores contra a construtora Pacheco Fernandes, em 1959, que acabou resultando em muito trabalhadores assassinados friamente e até metralhados dormindo, com a conivência da GEB. Caso nunca investigado a fundo e sempre escondido da opinião pública. Só em 1980, afirma o historiador, Vladimir de Carvalho fez um documentário levantando os crimes e acidentes ocorridos na construção, com o nome de *Conterrâneos Velhos de Guerra*.<sup>217</sup> Mas Brasília foi inaugurada em 21 de abril de 1960, habitada por militares, funcionários públicos e parlamentares, cercada por cidades satélites pobres, onde se acomodaram os candangos e

---

<sup>214</sup> KOVAL, Boris. Op. cit. p. 441.

<sup>215</sup> AQUINO, Rubim, et al. Op. cit. p. 536-543.

<sup>216</sup> Idem, ibidem. p. 540.

<sup>217</sup> Idem, ibidem. p. 541.

peões que construíram a capital. Os políticos finalmente estavam longe da pressão das massas populacionais, embora o funcionalismo público federal do Rio de Janeiro não se empolgou com a idéia de se transferir.

Todo esse investimento e transformação por que passava o Brasil fez com que mudasse o perfil do proletariado. Para a construção de Brasília, para a indústria automobilística, para o crescimento do setor bancário e de serviços, para a industrialização que se realizava, houve a necessidade também de um progresso técnico-científico, da criação de trabalho mais qualificado. Então foram surgindo novas categorias de empregados, como técnicos, administradores, gerentes, engenheiros, todos vendendo sua força de trabalho. Além desses há os profissionais liberais como jornalistas, radialistas, atores, professores, escritores, médicos. É verdade que mais parece uma nova classe média que se forma, mas não deixam de ser assalariados, em sua maioria, e ampliam o espectro da composição social no litoral do país.

Enquanto se vivia a glória nos esportes com a vitória na Copa do Mundo de Futebol em 1958, os famosos anos dourados na música da Bossa Nova, do Cinema Novo, do teatro nacional, da televisão que se expandia, da beleza brasileira que se projetava nas passarelas internacionais, outro espaço, que envolve o trabalhador brasileiro e sua luta pela emancipação, não alcançou a modernização: o campo.

Não se fez o uso social da terra apregoado pela constituição de 1946, que reza em seu artigo 147 que “o uso da propriedade será condicionado ao bem-estar social. A lei poderá [...] promover a justa distribuição da propriedade, com igual oportunidade para todos”. Rubim Aquino estuda o papel das ligas camponesas e sua participação nas lutas empreendidas por posseiros em diversas rebeliões pelo país. Para conter a mobilização de posseiros, arrendatários, parceiros, colonos que lutavam pela posse da terra, as oligarquias agrárias usaram de recursos como a grilagem das terras, com o recrutamento de jagunços, sem que fossem impedidos pelas autoridades, em alguns casos até incentivadas por elas, como foi o caso do Paraná.

Nesse estado, durante o governo de Moisés Lupion, relata a pesquisadora Iria Zanone Gomes<sup>218</sup>, em final da década de 1940, criou-se a Clevelândia Industrial e Territorial Ltda, da qual supunha-se ser o governador um dos proprietários, para vender as terras ocupadas pelos posseiros, adquiridas ilegalmente pela companhia. Os posseiros criaram ligas camponesas lideradas pela ajuda do PCB, que enfrentaram jagunços e forças militares. Os posseiros eram pressionados a comprar as terras em que trabalhavam há anos, sob

---

<sup>218</sup> GOMES, Iria Zanoni. 1957: *a revolta dos posseiros*. 3. ed. Curitiba: Criar, 2005.

pena de sofrer penalidades. Os corretores eram jagunços. Em início de 1951, com o novo governador Bento Munhoz da Rocha Neto, amenizou um pouco o problema, mas reacendeu em 1956, com a reeleição de Lupion, que retomou a política de ocupação de terras, agora com mais violência. Para justificar a retomada das terras, o governador fechou os centros de arrecadação, de tal modo que os posseiros não pudessem pagar as prestações devidas. Os levantes camponeses voltaram a acontecer.

O primeiro confronto entre jagunços e colonos ocorreu em 2 de agosto [de 1957], no distrito de Verê: um grupo significativo de colonos se armou e veio marchando pela avenida principal em direção aos escritórios das companhias. Na frente da multidão vinha um colono forte, conhecido como Alemão. Fora expedicionário e para mostrar o propósito pacífico da marcha, e assegurar-se de que não seria baleado, o alemão se enrolara em uma bandeira do Brasil. Pois foi assim mesmo que morreu, atravessado pelas balas dos jagunços.<sup>219</sup>

As violências se sucederam e acabaram gerando uma CPI na Câmara dos Deputados, que resultou em nada por causa das pressões e interesses políticos. Somente em 1961, com o governo de Nei Braga, que gerou a fuga de Lupion para a Bolívia, e com a desapropriação das terras da região pelo governo federal, as disputas pararam, mas a questão só ficou totalmente resolvida, com os títulos de terras devidamente organizados, em 1973, com a titulação de 32.256 lotes rurais e muitos outros urbanos<sup>220</sup>. Esse foi um dos movimentos que alcançou o objetivo, mas houve nos anos 50 e 60 muitas lutas das ligas camponesas pelo interior do Brasil, sempre massacradas pelo poder dos grandes proprietários apoiados no Estado para defesa de seus interesses. Essas lutas todas eram apenas para que o povo pudesse trabalhar com alguma dignidade.<sup>221</sup>

#### 2.4.3 O Fim da Utopia

A disputa eleitoral que levou Jânio Quadros à presidência foi no mínimo contraditório, pois os dois candidatos (Marechal Teixeira Lott e Quadros) apresentavam plataformas similares para a nação. Lott era herdeiro de Kubistchek e se associou ao PTB de Vargas, que tinha como candidato a vice-presidente João Goulart. Fizeram a campanha juntos. Venceram, entretanto, Jânio e Goulart. Dois adversários. O que prova a incerteza em que vivia o povo nesse momento e o equilíbrio das forças políticas. Apesar do desenvolvimento

---

<sup>219</sup> GOMES, Iria Zanoni. Op. cit., p.73.

<sup>220</sup> Idem, ibidem. p. 117.

<sup>221</sup> Para mergulhar na ficção sobre os eventos relatados no sudoeste do Paraná, leia-se o romance histórico *Os dias do demônio*, de Roberto Gomes.

da era Kubistchek, a inflação, a dívida e a pobreza nas cidades penderam para a oposição, mas ao mesmo tempo se revelou, em Goulart, uma espécie de saudade de Vargas.

Em 31 de janeiro de 1961, Jânio da Silva Quadros assumiu a presidência do Brasil. O relato dos historiadores pouco difere a respeito dos principais fatos. Aquino afirma que Jânio herdou um país endividado, com inflação crescente e crise financeira. Mas suas medidas austeras com congelamento salarial, restrições ao crédito, corte de subsídios e desvalorização do cruzeiro geraram desencanto popular. O presidente tentou sanear o funcionalismo público, estabelecendo horário de trabalho e demitindo funcionários fantasma, mas também controlou os sindicatos e reprimiu protestos camponeses. Na política externa surpreendeu a esquerda, buscou aproximação com os países socialistas para ampliar o comércio, o que gerou reações norte-americanas, principalmente após a condecoração de Ernesto Che Guevara. Em seu curto mandato de sete meses, já se percebeu a diminuição do crescimento da indústria, fruto do arrocho econômico e do corte nos subsídios a produtos como trigo e petróleo, facilitando a sua importação e degradando a produção nacional, além de medidas e atitudes que geraram instabilidade política interna e externa com aumento do desemprego, da inflação e da dívida externa. A situação era tensa. O presidente pressionado, enfim, renunciou.

A elite política não queria o retorno de Goulart (viajava pela Europa) para assumir a presidência, porque havia receio de seu perfil de esquerda e de declarações como a que fizera em 1959, segundo Koval, quando Prestes foi absolvido e teve o processo arquivado: “Eu sempre defendi e defendo o direito de todos de expor suas opiniões e de lutar por elas nas condições de uma verdadeira democracia. Nós devemos refutar idéias por outros métodos e não com a ajuda da polícia”.<sup>222</sup> Nesse momento, os operários e as organizações trabalhistas se ergueram em defesa da constituição. A eles se associaram as organizações estudantis e até o III Exército, sediado no sul do Brasil. Foi declarada uma greve geral dos trabalhadores organizada por líderes sindicais, que foi o embrião do Comando Geral dos Trabalhadores (CGT) e que pressionou o Congresso a aceitar Goulart.

O vice-presidente João Goulart, apoiado por Leonel Brizola em campanha pela legalidade constitucional e por pressão popular, só assumiu o comando da nação (7 de setembro de 1961), após um acordo que lhe tolhia os poderes presidenciais: o parlamentarismo. Tanto a direita como a esquerda almejavam o poder: aquela com apoio dos Estados Unidos, esta com articulação dos movimentos sociais populares na cidade e no campo. O Brasil se aproximava de uma revolução popular. Em 1962, foi organizado

---

<sup>222</sup> KOVAL, Boris. Op. cit. p. 450.



oficialmente o Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), que mobilizou os operários, que tinham alguma expectativa com João Goulart, mas as propostas do novo presidente descontentaram a direita, que tinha medo das reformas, e a esquerda, que as julgava tímidas. Segundo o IBGE, dados expostos por Antônio Paulo Rezende, em 1963, o Brasil tinha 1.448.151 trabalhadores associados a sindicatos, sendo 563.960 só em São Paulo. Essa quantidade de empregados das indústrias e do comércio pressionou o governo em 1962, conquistando o décimo terceiro salário e 75% de aumento no salário mínimo, o que ajudou o presidente a vencer o plebiscito, trazendo de volta o presidencialismo no início de 1963.<sup>223</sup>

No campo, as lutas de trabalhadores sem-terra, que remontam aos anos cinquenta, intensificam-se. A exemplo da já citada Revolta dos Posseiros no Paraná, Rubim Aquino comenta outros movimentos e lutas campesinas, como a longa disputa no Espírito Santos, em Minas Gerais no vale do Rio Doce, em Pelotas e Jaguarão no Rio Grande do Sul, em Santa Fé do Sul no interior oeste de São Paulo, em Trombas e Formoso, hoje estado do Tocantins, no Estado do Rio de Janeiro em municípios próximos à antiga Capital Federal, e outros espaços rurais. Muitos desses movimentos de luta foram orientados pelas Ligas Camponesas em busca da tão sonhada reforma agrária, contra as grilagens de terras feitas por grandes proprietários.<sup>224</sup> Versos populares, cantigas, hinos, discursos registram as disputas ocorridas pelo Brasil afora. A maior parte desses textos estimula a luta dos agricultores e pede que se unam para enfrentar as dificuldades coletivas, mas há também versos jocosos cantados por jagunços e soldados contra prisioneiros sertanejos, como é o caso da *Canção do caranguejo*, que em duas de suas estrofes afirma o ‘direito’ à terra como benefício de alguns apenas. Isso é resquício da organização portuguesa dos tempos da colonização, com as capitânicas hereditárias, e do posterior período da escravidão, que manteve a terra na mão de poucos privilegiados que ainda se sentem no direito de explorar o trabalho alheio.

A terra custou dinheiro  
 Dinheiro custou ganhar.  
 Vamos que vamos,  
 O pau tá quebrado  
 E o pau vai quebrar.  
 A terra é do fazendeiro  
 E não é para o senhor roubar.  
 [...]

---

<sup>223</sup> REZENDE, Antônio Paulo. Op. cit. p. 63-64.

<sup>224</sup> AQUINO, Rubim [et al.] Op. cit. p. 567-619.

A terra é do fazendeiro,  
 Não é terra para você morar,  
 Não é terra para você entrar.  
 Caranguejo, caranguejo,  
 Estou sujeito a te matar!<sup>225</sup>

No caminho avesso estava o lavrador que se organizava e defendia a sua utopia de um mundo pacífico, melhor e mais justo, como fez José Apyro das Virgens, com os versos que distribuiu no I Congresso Estadual de Lavradores do Espírito Santo (1957). Observe-se a conclamação que o autor faz para a união, para a luta pelo acesso à terra e pela modernização da lavoura:

Meus colegas lavradores, / companheiros de jornada, / plantamos frutos e flores. / Não somos donos de nada. / Muitas noites, muitos dias, / ficamos com as mãos vazias, / vergando ao cabo da enxada.  
 [...]  
 Façamos um mundo novo, / de paz, amor, liberdade, / onde viva alegre o povo / igual na felicidade; / tendo oficinas e escola, / onde ninguém peça esmola / nem sofra necessidade.  
 Hoje o caminho seguido / é o roteiro da unidade, / marchando em um só sentido, / buscando a fraternidade. / Este rolo compressor / faz desmaiar de terror / os tribunais da maldade.  
 [...]  
 Os lavradores unidos, / no ideal e na ação, / breve verão resolvidos / os problemas da Nação. / Tornando mecanizada / esta lavoura atrasada / que recebemos de Adão, / temos varrido o desgosto / de só com suor do rosto / amassar o nosso pão.<sup>226</sup>

No começo dos anos 60, as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) agrupavam católicos em pequenas comunidades, mas sofreram pressão da cúpula da Igreja, que se opunha a Goulart. Em 1962 surgiu em Belo Horizonte a Ação Popular (AP), que rompeu com a hierarquia conservadora da Igreja e adotou o socialismo como caminho. Através da AP, que se afastou do PCB e passou a atuar no campo com as ligas camponesas e a Comissão Pastoral da Terra (CPT), defendendo a reforma agrária, também os estudantes universitários da UNE alcançaram espaço de ação no campo. Em 1963 se conquistou o Estatuto do Trabalhador Rural, com os benefícios da CLT para os trabalhadores rurais. Jango pretendia com esse gesto diminuir a importância das ligas camponesas e controlar as atividades sindicais dos trabalhadores rurais. A Igreja Católica adotou postura de apoio aos trabalhadores para sindicalizá-los e lutar pelos direitos trabalhistas, mas essa atitude enfraquecia a luta pela reforma agrária. O PCB também se agilizou, aliou-se à AP e juntos

<sup>225</sup> VILAÇA, Adilson. *Cotaxé*. Vitória: SEJUC-SPDC-ISJN, 1997, p. 222, 223.

<sup>226</sup> DIAS, Luzimar Nogueira. *Massacre em Ecoporonga*. Vitória: Cooperativa dos jornalistas do Espírito Santo, s/d, p. 72, 73.

criaram a Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura (CONTAG), que se associou à CGT na luta contra o imperialismo econômico e o latifúndio, além de defender o governo Goulart contra a ameaça golpista.

Mas a turbulência política se instalara, pois Goulart tentava aprovar no Congresso as reformas de base, que encontraram resistência. Ocorreram greves operárias, os militares se agitavam, a direita queria o poder – com apoio do exército e dos EUA –, a esquerda, nacionalista e ingênua, acreditava que poderia conquistar o poder através da revolução trabalhista. Goulart, segundo Boris Koval, em seu discurso de 13 de março ao povo e ao Congresso, demonstrava uma mudança de orientação na direção dos interesses das massas, no sentido das reformas de base e, ainda em março, “foram editados três decretos que alarmaram a reação: o decreto de nacionalização das terras não cultivadas com mais de 500 hectares, ao longo das ferrovias; o decreto instituindo o monopólio estatal sobre a refinação do petróleo; e o decreto regulando os preços dos aluguéis.”<sup>227</sup> A reação não se fez esperar, alertando sobre o perigo do comunismo. A nação católica reagia e o governo ruía. Era o fim da experiência democrática, no dizer de Boris Fausto, os anos dourados da democracia cediam espaço aos anos que viriam a ser chamados pela história de anos de chumbo<sup>228</sup>, períodos dos governos militares, após o golpe de 1964. Apesar do golpe finalmente se concretizar, Boris Koval valoriza a luta dos trabalhadores ao escrever que “o mérito histórico do proletariado brasileiro consiste em ter contido a reação durante anos”.<sup>229</sup>

Esse período de intensas manifestações trabalhistas coincide com os muitos movimentos de liberdade dos costumes na Europa e nos EUA, com ações das mulheres na conquista de espaço social, com imensas greves de trabalhadores pela Europa, reivindicando melhores condições de trabalho e salários mais justos. Enfim, é a alta dos ideais socialistas e revolucionários, cuja propagação a partir da URSS se fez sentir na América, com a Revolução Cubana, e, por outro lado, com o acirramento das relações entre EUA e URSS, e o golpe militar no Brasil. Essa luta ideológica traz no bojo o desejo de igualdade e justiça social talvez inerente ao ser humano, que mesmo quando injusto quer justificar-se, pois não se aceita injusto; mas também contém a atitude da chamada livre iniciativa, que possibilita o crescimento econômico individual através da exploração do trabalho do outro, com o conceito de mais-valia, desenvolvido por Marx.

Nos anos 20, o trabalho, apesar do empenho do movimento anarquista e depois da liderança do Partido Comunista, alcançou poucas conquistas numa administração liberal e

---

<sup>227</sup> KOVAL, Boris. Op. cit. p. 493.

<sup>228</sup> CARMO, Paulo Sérgio do. 1998. Op. cit. p. 130.

<sup>229</sup> KOVAL, Boris. Op. cit. p. 471.

oligárquica. Para a elite da época - que não chegou a sentir-se ameaçada pelo trabalhador - o brasileiro não gostava de trabalhar, não possuía habilidade e tinha tendência a vadio. Se a pessoa era pobre, era porque não trabalhava. Quem era rico, trabalhava. Mas para o pobre, o trabalho era uma tarefa sem fruto condizente com o esforço, por isso não valia a pena trabalhar, ainda assim, trabalhava. Nos anos 30 e 40, ainda que controlado pelo Estado, o trabalho adquiriu visibilidade e subiu no palco, e passou a ser fundamental no discurso do poder. Tornou-se o centro da dignidade humana e da responsabilidade social, além de significar motivo de orgulho. Trabalhar não era apenas construir sua riqueza, mas também, e principalmente, construir a nação. Nos anos 50 e início dos 60, o trabalho tornou-se o próprio espetáculo, pois além da ação operária ter construído a nova capital federal, era a base da transformação industrial que se processava, e os governos se voltavam para o trabalhador, se não para lhe proporcionar melhores condições de vida, pelo menos para considerá-lo fundamental para se manterem no poder. Além disso, o trabalhador rural também se organizou e alcançou direitos trabalhistas. Nesse terceiro momento da história do século XX no Brasil, o trabalhador adquiriu consciência de classe, organizou-se em confederações e fez em sua luta não apenas reivindicações econômicas, mas alcançou a consciência política, participando ativamente dos destinos da nação. Finalmente nesse tempo o homem já não recusava o trabalho, se não o realizava era porque o sistema o impedia, não lhe proporcionando emprego. O discurso mudou na voz dos especialistas: pobre não era mais preguiçoso ou vadio, mas excluído, e quem não trabalhava formalmente vivia de subemprego e passava a ser exército de reserva da indústria, e morava em favela.

### 3. LITERATURA E ENGAJAMENTO

Neste capítulo pretende-se compreender o engajamento do escritor e a atitude ética que envolve o comportamento do artista ante sua criação. Para isso se investigam as propostas de Jean-Paul Sartre na obra *Que é a literatura?*<sup>230</sup>. Como o filósofo francês entende o engajamento possível apenas na prosa, serão analisados alguns poemas modernistas brasileiros, propondo-se contrapontos teóricos ao posicionamento sartreano, a fim de averiguar se e como se pode estender a idéia de engajamento também na poesia.

#### 3.1 O ENGAJAMENTO DO ARTISTA

Jean-Paul Sartre: trata-se de um dos pensadores polêmicos de seu tempo e que influenciou toda uma geração de artistas e intelectuais quer na Europa, quer na América. Como algumas das obras poéticas que serão analisadas neste estudo foram criadas sob a égide do pensamento sartreano – por poetas que conheceram sua obra e seu posicionamento, vivendo o mesmo momento histórico – será de grande valia compreender a tese do filósofo francês construída logo após os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, já que a obra que serve de base para esta reflexão é de 1947, publicada inicialmente em fascículos na revista *Les Temps Modernes*. Nela Sartre defende a tese do engajamento do escritor como forma objetiva de interferir na sociedade e seu escrito é a mais importante argumentação e a principal referência em torno do assunto.

Segundo o dicionário *Le Petit Robert*, engajamento é o “acte ou attitude de l’ intellectuel, de l’ artiste qui, prenant conscience de son appartenance à la société et ou monde de son temps, renonce à une position de simple spectateur et met sa pensée ou son art ou service d’ une cause”<sup>231</sup>. Está aí a tomada de uma atitude por parte do artista, o que implica uma escolha consciente que o leva a uma direção específica. Engajado é, literalmente, o escritor que empenha sua palavra a serviço de uma causa, isto é, aquele que estabelece relações claras de seu trabalho com a vida, ou que defende uma literatura com nítidas funções sociais. Assim sendo, o escritor engajado é o que assume obrigações em relação a seu meio social e que empenha sua ação, seus valores e seu nome na realização que se propôs concretizar.

---

<sup>230</sup> SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* 3. ed. Trad.: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1999.

<sup>231</sup> “Ato ou atitude do intelectual, do artista que, tomando consciência do seu pertencimento à sociedade e ao mundo do seu tempo, renuncia a uma posição de simples espectador e coloca o seu pensamento ou a sua arte a serviço de uma causa.”

É preciso considerar que o sentido de engajamento literário é algo marcado no tempo em torno da Segunda Guerra Mundial, pois foi nessa época que se tornou explícita a relação do termo com a ação do artista, mas a arte sempre manteve seus vínculos com a sociedade, e artistas com atitude engajada existiram ao longo de toda a história da literatura, mesmo antes de o termo ser a expressão da atitude.<sup>232</sup>

A arte em geral ou a literatura em suas manifestações oral e escrita têm revelado imenso interesse na vida humana, pois com ela realiza sua trajetória. Na Grécia antiga esse vínculo se fez presente pela mimese, isto é, o artista criava imitando a realidade, seja ela a natural (como pensava Aristóteles) ou a dos arquétipos (como entendia Platão). Na trajetória desse tempo remoto até o século XVIII, a criação artística esteve vinculada à representação do mundo e dos valores de cada período histórico, quer no chamado tempo pagão, quando surgiram os relatos heróicos das epopéias e as tragédias para mostrar as atitudes nobres e os comportamentos elevados do homem, ou as comédias, revelando o vulgar; quer no tempo cristão com as pinturas de figuras representativas da religião expostas nos templos e aproximando, na Idade Média, essas criações do povo; ou ainda na era moderna, a partir no Renascimento, quando a Igreja, o Estado e a nobreza, com seus representantes abastados, sustentavam os artistas, a fim de realizarem retratos de seus mecenas ou painéis representativos da história religiosa ou humana para enfeitar igrejas e palácios. Durante todo esse tempo, predominou o sentido participativo da arte e do artista em relação à vida humana, embora variando estilo, motivações e interesses. Nietzsche<sup>233</sup> viu uma oscilação entre o que denominou de traço apolíneo e traço dionisíaco, na produção artística nesses variados períodos da história, isto é, tempos de criação com maior força de sentido estético e racional, e outros de maior domínio intuitivo e emocional. Ou seja, o criador adotava maior ou menor dose de observação e de imaginação em relação à realidade que servia de mote para sua criação. Mas foi a partir do século XIX que a literatura mais oscilou entre os dois extremos: de um lado a preocupação com a pureza da arte, a chamada arte pela arte, de outro com a arte contaminada pelo compromisso com a sociedade. É preciso, porém, que se compreenda a procura para a arte de uma existência própria, como um dos caminhos para afastar-se da influência burguesa e do utilitarismo, e assim conquistar a independência necessária para tornar-se expressão humana, sendo desse modo também uma forma de engajamento.

---

<sup>232</sup> Estudo nesse sentido desenvolveu Benoît Denis em sua obra *Literatura e Engajamento: de Pascal a Sartre*, publicada no Brasil pela EDUSP em 2002.

<sup>233</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. 5. ed. Trad. Joaquim José de Faria. São Paulo: Centauro, 2004, p. 19-152.

A preocupação do escritor em dar centralidade à forma, pois toma consciência de sua importância na construção do conteúdo, desenvolve-se com a literatura de Gustave Flaubert e a de Charles Baudelaire, muito embora, quando da passagem da Idade Média para o Renascimento, a poesia, por se distanciar da música, já se constituiu de um modo de dizer novo, pois ela tinha que se valer por si e não mais apoiada na canção, já que a poesia passou a ter mais autonomia e independência formal, seguindo a linha Aristotélica de poeta artífice. A melodia, antes apenas a cargo da música, precisava manifestar-se na linguagem, então deixa de ser elemento externo do poema e passa a constituir-se internamente pelo maior acabamento dado ao ritmo e à rima, por exemplo. Ainda na poesia, o estilo Parnasiano revelou acentuada preocupação estética, voltando-se para o que se denominou ‘arte pela arte’, isto é, a arte valia pela beleza e harmonia de formas que criava, pondo a técnica acima da inspiração. O Simbolismo, por seu turno, reaproximou-se um pouco da estética romântica pela subjetividade, embora a tendência tenha sido de objetivar o subjetivo, mas explorou a sinestesia na tentativa de captar a realidade secreta das coisas, daí seu sentido misterioso e místico, além disso, procurou expressão estética. Enquanto a prosa naturalista, ao contrário das propostas poéticas, apegou-se muito aos conteúdos representativos da vida, estudando o homem natural e adotando postura científica de observação e experimentação no tratamento da ficção, propondo o comportamento humano como fruto do determinismo do meio, segundo estudos de H. Taine. A história da arte literária, no entanto, não é um digladiar-se entre esses dois extremos como se passasse de um para outro de tempos em tempos. Há um processo dialético a considerar. Na França da segunda metade do século XIX, conviveram propostas estetizantes com atitudes participantes. A obra de Zola é de denúncia social e mergulha nos temas da realidade de sua época, como a prostituição, a luta dos mineiros, a miséria dos ferroviários; a obra de Verlaine é de devaneio lírico, em que o poeta se propôs a dar expressão ao inexprimível por um jogo de dissimulações, sob uma aparente ingenuidade que pode fazer o banal adquirir preciosa significação mística; a obra de Mallarmé é de consciência formal, que fica entre o ‘spleen’ e o ‘idéal’, mas que alcança o encantamento musical. Prova disso é que Claude Debussy foi inspirado a compor um prelúdio a partir do poema “L’Après-midi d’un Faune”. Cada período tem, pois, suas singularidades históricas e vai apresentar-se mais voltado para o purismo estético ou para o engajamento conforme as circunstâncias.

A crise econômica geralmente provoca crise política que determina insatisfação social. O século XX começou sob a influência de muitas descobertas técnicas e

científicas impulsionadas pela recente eletricidade, pelo motor de combustão interna, pelas novidades na comunicação (telefone, rádio), pela rapidez nos transportes, pelo impulso nos sistemas de produção e conseqüente aumento do consumo. A Primeira Guerra Mundial abalou o sistema capitalista que deslanchava euforicamente e trouxe à tona a disputa pelo poder além da discussão ideológica, que foi agravada pela Revolução Russa de 1917 e a vitória dos trabalhadores. O período pós-guerra foi de divisão: de um lado nações perdedoras, precisando se defender do capitalismo internacional, optaram pelo nacionalismo; de outro, as nações desenvolvidas entraram em eufórica produção, principalmente os EUA. Crescia também a influência da ideologia comunista nos países europeus, principalmente na Alemanha, onde se desenvolvia uma disputa entre nacionalistas e comunistas, minando com a social democracia implantada no pós-guerra. A produção capitalista associada à especulação na bolsa gerou a primeira grande crise econômico-financeira em 1929. Na Europa, as conseqüências foram fortes, o que incentivou o crescimento de ideais comunistas, vistos por muitos proletários europeus como o caminho de conquista da liberdade pelos trabalhadores, mas também se fortaleceram as propostas nacionalistas. Ambas eram vistas como defesas contra o capitalismo internacional predatório das riquezas nacionais. Na maioria dos Estados europeus prevaleceu a social democracia de orientação capitalista, em outros o nacionalismo sectário dominou a situação; o comunismo, apesar de conquistar adeptos em praticamente todos os países, restringiu-se de fato à URSS. O crescimento do Fascismo e do Nazismo (Itália e Alemanha) e as pretensões revanchistas pela derrota na Primeira Guerra levaram à eclosão da Segunda, com todas as terríveis conseqüências dela decorrentes.

As artes, por seu turno, em início do século XX, foram influenciadas pelos movimentos de vanguarda, como o Futurismo, o Cubismo, o Dadaísmo e o Surrealismo que, em linhas gerais, abandonaram os referenciais diretos da realidade, não mais a representando, mas interpretando-a, segundo as teses que fundamentavam cada movimento. Parecia que a arte se havia distanciado do mundo, que o artista se evadira para uma subjetividade tal que não mais parecia dizer o humano. Compreende-se o fascínio que a velocidade e a fragmentação da realidade representaram para o artista, assim como a frustração que a Primeira Guerra provocou ante os valores até então defendidos pela humanidade. Se tudo o que o homem defendeu até então o levou a uma guerra, era necessário repensar tudo. Daí se compreendem o momento iconoclasta do Dadaísmo e a escrita automática – espontânea e não consciente – do Surrealismo.



A Segunda Guerra, entretanto, e as barbaridades nazistas precisavam de reação. Nem o homem, nem sua arte poderiam permanecer tão distantes de tantas atrocidades. A defesa da liberdade contra o autoritarismo era fundamental. O homem oprimido quer pela ideologia nazi-fascista, quer pela condição econômica gerada pelo próprio capitalismo, necessitava libertar-se. Na França, muitos dos que lutaram na resistência foram influenciados pelos ideais comunistas, inclusive Sartre, que entendia que todos os homens conscientes eram responsáveis pela mudança da situação e pela prevenção contra o possível retorno futuro do autoritarismo e da guerra. Nesse contexto de participação social contra a opressão é que se encaixa a tese do engajamento do artista, afinal, seu principal idealizador esteve no centro de toda a ação da guerra e depois da polêmica discussão sobre o engajamento.

Em meados do século XX, é inegável que o engajamento ocupou, então, espaço privilegiado nas discussões sobre literatura. Isso se deve, em boa parte, à figura singular de Jean-Paul Sartre, a seus estudos filosóficos e literários, bem como as suas atitudes provocativas em escritos irreverentes. É ele quem constrói a tese da literatura engajada e é a partir de seu posicionamento que a polêmica em torno do termo adquiriu dimensão. Cabe, então, olhar mais de perto como, para seu idealizador, se dá o engajamento, nos moldes como ficou conhecido.

O livro *Que é a literatura?* foi organizado em quatro partes, precedidas de um prefácio do próprio Sartre onde levanta as questões que lhe são freqüentemente dirigidas a propósito do engajamento da literatura e das artes e afirma que sua resposta será “examinar a arte de escrever, sem preconceitos”<sup>234</sup>. É isso que ele se dispõe a realizar nos três capítulos iniciais do livro, que se intitulam, respectivamente, “Que é escrever?”, “Por que se escreve?”, “Para quem se escreve?”. O quarto capítulo discute a “Situação do escritor em 1947”. A preocupação central deste estudo está relacionada ao primeiro capítulo, embora se façam incursões pelos demais.

Sartre inicia “O que é escrever?” afirmando: “Não, nós não queremos ‘engajar também’ a pintura, a escultura e a música” (p. 9), respondendo, desse modo, às questões que lhe impunham críticos sobre sua atitude engajada. Mas Sartre está projetando também, com a afirmação, que cada arte tem sua peculiaridade e que nem todas são engajáveis, pois “uma coisa é trabalhar com sons e cores, outra é expressar-se com palavras. As notas, as

---

<sup>234</sup> SARTRE, Jean-Paul. Op. cit. p. 7. As próximas citações desta obra virão seguidas apenas do número da página em que se encontra.

cores, as formas não são signos<sup>235</sup>, não remetem a nada que lhes seja exterior” (p. 10). O filósofo francês compreende a música ou a pintura como coisa em si e não como meio para alcançar um fim, pois já são um fim. A pintura e a música não podem ser engajadas, porque apresentam algo diante do que se pode ver ou perceber o que se quiser. Sartre exemplifica citando que o casebre desenhado pelo pintor não pode ser o símbolo da miséria, mas se mostrado por um prosador este pode dirigir o leitor para revelar no casebre o símbolo das injustiças sociais e então provocar a indignação. O mesmo ocorreria se desenhasse um operário. “E o que pensar de um operário? Uma infinidade de coisas contraditórias. Todos os pensamentos, todos os sentimentos estão ali, aglutinados sobre a tela, em indiferenciação profunda; cabe a você escolher” (p.13). Para Sartre, não é possível pintar ou transformar significados em música, por isso não é possível engajar essas artes.

O citado operário, se desenhado, é coisa, se escrito é signo, então significado. Afirma Sartre que “o império dos signos é a prosa” (p. 13), pois ela lida com os significados. Note-se que a reflexão se refere à prosa que, para Sartre, difere da poesia, porque “a poesia está lado a lado com a pintura, a escultura, a música” (p. 13). Não é porque use palavras, como a prosa, que a poesia deva ser considerada engajável, até porque “a poesia não se serve de palavras [...]. Os poetas são homens que se recusam a *utilizar* a linguagem” (p. 13). Observe-se o destaque que Sartre dá aos termos ‘serve’ e ‘utilizar’, sugerindo exatamente o sentido não utilitário ou de intermediação que a linguagem pode ter ou normalmente tem.

Para Sartre, a linguagem da poesia, ao criar seu mundo e suas coisas, causa algo que se assemelha à visão de estranhamento proposta pelos formalistas russos, que pensavam a poesia como um sistema de signos orientados para a expressão e não a comunicação, que fica em segundo lugar. A palavra, para o poeta, não é utilizada como signo (no conceito saussuriano), pois adquire uma dimensão morfológica e sonora, em que o significante é que importa e não a representação das coisas pelo significado. Sartre compreende a linguagem da prosa similar à da informação, capaz de dizer o mundo sem subterfúgios, por isso adequada para o engajamento do artista, pois se faz inteligível, ainda que original em seu estilo. “O prosador [é] um homem que se serve das palavras” (p. 18), diferentemente do poeta que, ao empregar a palavra, não mais consegue usá-la para significar algo, porque a palavra se torna substância. De tal modo, fica impossível o engajamento do poeta, pois as motivações para a poesia não se exprimem no poema, mas lhe estão na origem. Ou seja, seguindo o pensamento sartreano: a indignação social, a raiva, o ódio político ou qualquer outro propósito existem anteriores ao poema, porque no poema

---

<sup>235</sup> Sartre se refere a ‘signo’ no conceito saussuriano.

essas paixões se transformam em palavras, a emoção se faz coisa e por isso se torna opaca, ambígua e perde a propriedade de designar, de esclarecer, de expor. Isso porque para o poeta – diferentemente do que ocorre com o homem comum que se comunica – as palavras “são coisas naturais que crescem naturalmente sobre a terra, como a relva e as árvores” (p. 14).

Para Sartre, a linguagem é um instrumento com o qual se busca a verdade, mas “não se deve imaginar que os poetas [pretendam] discernir o verdadeiro, ou dá-lo a conhecer. Eles tampouco aspiram a *nomear* o mundo” (p. 13). Nomear é intermediar a relação entre o homem e a coisa, mas “o poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos” (p. 13). O poeta, portanto, para Sartre, não diz algo, não comunica claramente, não designa, porque para ele a linguagem não é intermediação entre os homens, mas constituição de objetos. O poeta, por isso, não usa o verbo de modo convencional e não pode ser engajado, pois não pertence ao campo utilitário do uso da linguagem, porque esse mundo é o da prosa. É fundamental ter em mente que o poeta, para Sartre, pode romper com a relação significado/significante, segundo a lingüística saussureana, e fazer “acasalamentos monstruosos” (p. 13) de palavras como “cavalo de manteiga” (p. 13), o que seria um contra-senso, já que retiraria a utilidade das palavras. Neste caso o significante já é a coisa e não a remissão a ela. Ao poeta são possíveis essas associações inusitadas de palavras que alucinem, o que não cabe ao prosador, que precisa ser lúcido para se fazer entender.

Isso que Sartre denomina de “acasalamentos monstruosos”, Hugo Friedrich<sup>236</sup> chamou de “dissonância” e de “categorias negativas”, não porque fossem expressões que quisessem estragar o mundo e a linguagem, mas porque a incompreensibilidade fascina e gera inquietude. A poesia moderna desorienta e dissolve o que é corrente, daí uma obscuridade intencional dos poetas, numa linguagem que adquire caráter de experimento, com combinações inusitadas. A palavra poética não mais queria soar de acordo com o mundo, daí a dissonância e os arranjos que causavam perplexidade; o verbo não mais funcionava como a construção dos valores burgueses, mas como seu esfacelamento, então as categorias negativas.

Sartre, em seguida e ainda argumentando sobre o fazer da poesia, compara o que é a linguagem para o falante a para o poeta. Para aquele, as palavras “são os prolongamentos

---

<sup>236</sup> FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. do texto: Marise M. Curioni; Trad. das poesias: Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 15-34.

de seus sentidos [...] [com os quais] estende sua ação sobre o mundo” (p. 14); para o poeta, as palavras estão do lado de fora, “como se não pertencesse[m] à condição humana” (p. 14). Então o poeta não conhece as coisas por seu nome, pois não se serve da palavra como signo, mas aproxima as palavras das coisas por ver entre elas afinidades, como se visse na palavra a própria coisa. “E a imagem verbal que ele escolhe por sua semelhança com o salgueiro ou o freixo não é necessariamente a palavra que nós utilizamos para designar esses objetos” (p. 14). Então a palavra é um corpo com suas marcas identificadoras: som, aspecto visual, tamanho, terminações (membros), “tudo isso junto compõe para ele um rosto carnal, que antes *representa* do que expressa o significado” (p. 15), daí se estabelece entre a palavra e a coisa “uma dupla relação recíproca de semelhança mágica e de significado” (p. 15) que gera a polissemia. Por isso a palavra poética não cabe no engajamento, pois ela perde sua precisão e o poeta convida o leitor a se posicionar também fora da linguagem, como se olhasse o mundo pelos olhos de Deus e visse as coisas em seu estado original. O poeta afasta o leitor da condição humana, afirma Sartre, então “como esperar que o poeta provoque a indignação ou o entusiasmo político do leitor [...]” (p. 18)?

Depois de demonstrar o não-engajamento da poesia por assemelhá-la à música e à pintura, Sartre afirma que o mesmo não se dá com a prosa, porque “a arte da prosa se exerce sobre o discurso, sua matéria é naturalmente significativa: vale dizer, as palavras não são, de início, objetos, mas designações de objetos” (p. 18). Ou seja, a palavra, na prosa, serve para um fim além de si mesma, pois com ela se demonstra e se encaminha um significado. A prosa é, para Sartre, “uma atitude do espírito” (p. 19), portanto, ela está sujeita a uma vontade que aspira a um fim. Neste caso, a palavra fica entre a intenção e o objetivo, daí dizer-se que ela é transparente, pois através dela se vislumbra um horizonte desejado.

Mas Sartre vai além, quando afirma que a linguagem “é um prolongamento dos nossos sentidos” (p. 19), incorporada ao ser, como algo que faz parte do indivíduo, que o protege dos outros e que o informa sobre eles. Então é possível usá-la para além de si, já que ela é instrumento, como uma mão ou uma perna, e através dela alcançar outros fins, pois essa linguagem, que não é a poética, tem a finalidade de comunicar. Por isso Sartre considera necessário interrogar o prosador sobre as razões de seu empreendimento: “com que finalidade você escreve? Em que empreendimento você se lançou e por que necessita ele do recurso da escrita?” (p. 19) Em outras palavras, Sartre está questionando o escrever vazio, pois para ele só tem sentido comunicar alguma coisa que valha a pena. Nesse momento, Sartre é irônico com os que denomina de “estilistas puros” (p. 20), que acreditam que a palavra toca as coisas sem alterá-las. “Falar é agir”, afiança o filósofo, “uma coisa

nomeada não mais é inteiramente a mesma, perdeu sua inocência. Nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; ele a vê” (p. 20). Esse é o modo de interferir no mundo, porque a conduta revelada ao indivíduo não é apenas a ele revelada, senão a todos, de tal modo que não apenas ele se vê, mas é também visto, escreve Sartre, e um indivíduo que sabe que foi desmascarado tem dois caminhos a seguir: ou permanece como sempre foi, por ser obstinado, ou muda. O dizer, portanto, é ação, pois interfere no mundo, e cada coisa dita é um passo a mais na realização do engajamento.

A forma de compreender o escrever ou o falar como um desvendamento do mundo e, portanto, uma ação sobre ele, exige do prosador responsabilidade, por isso Sartre questiona o escritor: “que mudanças quer trazer ao mundo por esse desvendamento?” (p. 20). Raciocinando nesse sentido, Sartre afiança que é impossível manter a imparcialidade, pois o que se nomeia interfere no mundo, por isso cada escritor deve construir sua obra “*como se ela devesse atingir o máximo de ressonância*” (p.21), logo, deve ter o máximo de consciência sobre o que produz, já que pode fazer surgir tanto o amor quanto o ódio. É o trabalho do escritor tirar as vendas do mundo, revelar o mundo ao mundo, para que os homens se assumam. Para Sartre, por conseguinte, “a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (p. 21). Mais que isso, Sartre entende que o objetivo maior dos escritores é revelar-se, pois “a causa que defendem deve ser apenas a finalidade aparente dos seus discursos” (p. 27). Esse revelar-se é um ensinamento, uma mensagem que constitui a verdadeira literatura, que em suas palavras é “um discurso tão curiosamente engendrado que equivale ao silêncio [...] [e] remete de súbito ao homem eterno” (p. 28).

O engajamento, portanto, tem duas feições: primeiro é a atitude aparente do escritor, aquilo que nega ou defende em primeiro plano, mas o plano de fundo é uma alma que se desnuda, é um humano que se mostra num ensinamento que se dá sem a vontade explícita do que ensina. Isso é escrever a prosa para Sartre.

Fica, pois, claro que Sartre distingue essencialmente a linguagem da prosa e da poesia. Aquela é a linguagem que se serve das palavras, pois elas designam objetos; esta é a linguagem que é coisa, que se torna objeto. Enquanto na poesia a palavra é intransitiva, pois turvada pelas propriedades ambíguas dos vocábulos; na prosa a palavra é transitiva, pois o escritor “designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua” (p. 18). Mas a prosa, para ele, não é a simples nomeação do mundo, mas sua representação ficcionalizada. O prosador que Sartre considera engajado tem consciência de que falar (escrever) é agir e que nomear as coisas também significa alterá-las, pois as torna

públicas, percebidas, desnudadas e, portanto, ante elas não mais se pode permanecer como antes de conhecê-las. Uma coisa que se revela pede do observador uma atitude de adesão ou recusa, empatia ou desprezo, o que importa é que diante da coisa revelada não é mais possível estar inconsciente. Assim, é função do escritor não permitir a ignorância sobre o mundo, dele deve falar, já que ele entrou no mundo da linguagem e dele não é mais possível sair, mesmo que decida pelo silêncio, pois este não é mudez, mas ainda fala.

Para Sartre a linguagem da poesia, ao avesso da linguagem da prosa, é incapaz de dizer o mundo, pois está comprometida não com revelar outra coisa, mas com revelar-se. Isto é, a linguagem da poesia seria coisa em si, ou seja: se está escrito *água*, na poesia não quer dizer que representa a água, mas é a própria água poeticamente constituída. Sartre entende que assim como a música e a pintura não podem ser engajadas, também a poesia não pode. Isso não a isola do mundo e nem faz dela algo que não tenha vínculos com a sociedade. Essa concepção apenas mostra que o modo de a poesia se vincular à vida não é o mesmo da prosa.

Ante o contexto histórico dos anos em torno da Primeira Guerra, com idéias formalistas na crítica (a partir da Rússia e do Círculo de Estudos Lingüísticos de Praga) e a negatividade absoluta na arte com o Dadaísmo (na Suíça e na França principalmente), e dos anos em torno da Segunda Guerra, com a opressão nazista e a perda da liberdade na França e em outros países dominados pela Alemanha, compreende-se a atitude insistente de Sartre em querer uma produção participante do artista. Primeiro ele precisa deixar claro que há o que dizer, que a literatura ainda tem seu papel no mundo, que a derrocada proposta pelas vanguardas do início do século XX não é de verdade. Talvez antes fosse um grito desesperado de socorro ante a própria agonia que os artistas percebiam no mundo e na arte. Sartre vem com uma possível resposta a essa agonia. O momento pede a construção consciente de um novo mundo. Agora – depois da perda da liberdade social e de sua difícil reconquista – não mais é possível manter ativos os valores e crenças que proporcionaram isso tudo. Daí decorre sua atitude de defesa do Socialismo como o meio para o fim maior que é a liberdade do indivíduo. É por isso que o escritor escreve a partir de um exercício de liberdade e propõe seu escrito à incondicional liberdade do leitor<sup>237</sup>, pois tanto um como o outro é, antes de tudo, livre em sua essência de ser. Mas isso tudo Sartre propõe para a prosa somente.

A força de Sartre reside na ação e na indignação. A ação é o meio necessário à transformação social, que nasce do impulso de indignação perante um mundo inerte no

---

<sup>237</sup> Tese que desenvolve no segundo capítulo da obra: “Por que escrever?”.

campo das idéias e das artes. Compreende-se então a atitude ética que está no fundo da produção escrita engajada, pois essa atitude é a consciência que o escritor tem de que age sobre o leitor, pois lhe propõe algo, pois lhe desvenda o mundo, e ante algo que se torna desvelado, não mais se pode permanecer sem atitude.

Entretanto é falso pensar que Sartre quisesse apenas uma literatura que atendesse as necessidades de seu tempo e também que na arte da prosa tudo fosse fruto de intenções sociais. Ele não nega em nenhum momento nem o sentido universal da arte nem a revelação do particular. Afirma Sartre sobre os escritores e sua razão de ser que “a finalidade profunda é entregar-se sem o aparentar” (p.27), pois nesse entregar-se de suas almas, no deslindar das causas particulares estão suas afirmações mais universais. É isso o engajamento: estar tão profundamente entregue, de tal modo que o voluntário se torne espontâneo, que o perpétuo ensinamento se dê contra a vontade expressa de quem ensina e que um momento histórico remeta de repente ao permanente no homem. Entregar-se, então, é um entregar-se a si mesmo, no seu mais autêntico ser, pois se revelando, estará desvelando a vida e o mundo do qual faz parte. Sartre quer um autor autêntico enquanto ser. Lembre-se, porém, que Sartre está ainda aqui se manifestando em relação à prosa, pois a poesia ele a vê como um objeto de linguagem infenso ao engajamento.

Jean-Paul Sartre, portanto, distingue a poesia da prosa e atribui apenas a esta a possibilidade do engajamento, pois considera a poesia similar à música e à pintura, uma arte em que a palavra não funciona como signo, mas como coisa, portanto uma linguagem que foge ao campo utilitário e essa arte não pode ser engajável. Na prosa, ao contrário, as palavras são designações de objetos, não objetos, por conseguinte têm capacidade de comunicar. Então pode acontecer a função de o escritor falar ao mundo e nele interferir, de apresentar o mundo ao mundo e fazê-lo perder a inocência, para que se assuma.

### 3.2 A ATITUDE ÉTICA

Por que Sartre adota a atitude de engajamento do escritor, ainda que apenas na prosa? É possível afirmar que a construção da tese do filósofo francês parte da constatação da tendência negativista da literatura a partir, principalmente, do Romantismo, passando pelos movimentos do final do século XIX, para desembocar no definitivo ruir com a antiliteratura dadaísta e escrita automática, ou o que Sartre chama de “vão esteticismo” (p.102), dos Surrealistas. Sartre, vivendo intensamente o seu momento e querendo interferir no mundo burguês para alterar aquele modo de ver e fazer, não aceita as atitudes vanguardistas que provinham desde o período final da Primeira Guerra, pois as compreende como alienadas, já que, em seu modo de ver, não estão comprometidas com as classes oprimidas. Observe-se o modo irônico como ele resume o processo de construção da negatividade na literatura:

Esse movimento destruidor irá até as suas conseqüências extremas: “O ato surrealista mais simples”, escreverá Breton vinte anos depois, “consiste em sair às ruas, de revólver na mão, a atirar ao acaso, o mais que se possa, na multidão”. É o último termo de um longo processo dialético: no século XVIII a literatura era negatividade; sob o reino da burguesia, passa ao estado de Negação absoluta e hipostasiada, torna-se um processo multicolorido e cintilante de aniquilamento. “O surrealismo não está interessado em dar muita importância... a nada que não tenha por fim o aniquilamento do ser, num brilho interior e cego, que não seja nem a alma do gelo nem a alma do fogo”, escreve ainda Breton. No fim, só resta à literatura contestar-se a si mesma. E é isso que ela faz sob o nome de surrealismo: durante setenta anos, escreveu-se para consumir o mundo; após 1918, escreve-se para consumir a literatura; dilapidam-se as tradições literárias, desperdiçam-se as palavras, jogam-se umas contra as outras para fazê-las explodir. A literatura como Negação absoluta se torna a Antiliteratura; jamais ela foi tão *literária*; assim, fecha-se o círculo (p.101-102).

Continuando o raciocínio de Sartre, ele afirma que o Romantismo apegou-se aos mortos do passado e apelou ao mito da glória futura, depois o Parnasianismo apontou para o reducionismo humano e, nessa perspectiva, a literatura “será totalmente gratuita se conseguir ser totalmente inumana” (p.100). O Simbolismo, por sua vez, levou a uma tendência onírica de sugestões siderais e musicalidade etérea, produzindo uma beleza artificial, enquanto o Dadaísmo propôs o aniquilamento do próprio ser e da própria arte, e o Surrealismo é uma arte de consumo, uma distração para os burgueses. A atitude do artista de romper com o estabelecido provocando o escândalo, como fizeram inicialmente Baudelaire e depois Rimbaud, mostra mais “um revoltado, não um revolucionário” (p.103), uma vez que a burguesia sorri de suas maluquices, embora o artista a despreze, porém é



essa mesma burguesia o público do artista, e os bens que consome vêm dela, logo sua contestação à burguesia se torna estéril. E mais, o negativismo que tomou conta da literatura é apreciado pela burguesia por dois principais motivos: ou porque afasta o escritor das classes oprimidas ou porque o leitor burguês o entende à sua maneira, como mero entretenimento, portanto, como algo inofensivo. E o escritor, em suma, acaba sendo um “burguês envergonhado, escrevendo para os burgueses sem o confessar” (p. 104). Sartre não vê sentido nas atitudes vanguardistas (Dadaísmo, Surrealismo), pois deixam de comunicar-se e de comunicar. O filósofo francês – mergulhado no mundo pragmático da guerra – alega que as atitudes surrealistas são irresponsáveis e ele queria do escritor uma ação comprometida com soluções úteis e não os gritos desesperados da arte, ou a fuga para um mundo surreal, onde a escrita é automática e não fruto de uma consciência.

O pensamento de antiliteratura e de destruição atribuído por Sartre ao Surrealismo são mais propriamente marcas do Dadaísmo. Talvez se deva compreender o pensamento sartreano como decorrente da proximidade com os eventos e do fato de o Surrealismo ter nascido de dissidência do próprio Dadaísmo. Hoje, distante no tempo, é possível diferir bem o destrutivismo dadaísta das propostas construtivistas do Surrealismo. Como escreveu Robert Short,

O critério aplicado pelos surrealistas a uma obra de arte é sua capacidade de provocar uma verdadeira transformação nos que entram em contato com ela, despertar uma reação afetiva qualitativamente semelhante à que é despertada pela visão da mulher amada. A arte dos surrealistas é por vezes obscura por que eles se recusam a sacrificar a verdade à visão íntima [...] em nome da comunicabilidade imediata. Esta é uma troca baseada em termos falsos, pois está ligada a uma realidade puramente contingente, externa e inaceitável. Os surrealistas acreditam que ‘a matéria se segue à informação’, que as palavras, quando despidas de acréscimos deformadores, têm o poder de atuar sobre o mundo e, como fórmulas mágicas, são meios de realizar o desejo.<sup>238</sup>

Observe-se que não se trata de destruir, mas de propor um caminho para a verdade que não é o da lógica externa e da palavra transitiva. Trata-se também de uma arte combativa, pois propõe uma subversão dos valores, pois “os surrealistas têm combatido todas as forças que estimulam a renúncia”, como o trabalho, a família, a religião. Trata-se, pois, de “um movimento clandestino subvertendo o *status quo*” e que exigia de seu participante o engajamento pleno a seus ideais, afirma também Robert Short.<sup>239</sup>

---

<sup>238</sup> SHORT, Robert. “Dada e Surrealismo”. In: BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James (org.) *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 246.

<sup>239</sup> Idem, *ibidem*. p. 247.

Sartre não entendeu desse modo e talvez por ver a poesia de seu tempo como via o Surrealismo é que não a compreendia como engajável. Então, ante o agudo quadro europeu marcado pela guerra, pensando em para quem se escreve, Sartre quer uma literatura que construa, sem deixar de ser arte, por isso denuncia que não pretende literatura nem alienada nem abstrata, pois assim via o Surrealismo, e especifica que alienada é a literatura “quando não atingiu a consciência explícita de sua autonomia e se submete aos poderes temporais ou a uma ideologia<sup>240</sup>, isto é, quando considera a si mesma como meio e não como um fim incondicionado” (p. 114); e “é abstrata quando ainda não adquiriu a visão plena de sua essência, quando estabeleceu apenas o princípio da sua autonomia formal e considera indiferente o tema da obra” (p. 115). Note-se, pois, que, se abstrata, é porque não é empenhada, isto é, não seleciona os assuntos, e essa escolha significaria uma recomendável atitude ética, o que para o pensador francês é essencial ao escritor, mas não no sentido da submissão a valores defendidos por quaisquer grupos sociais, pois então seria alienada. Trata-se, segundo Sartre, da consciência do que o escritor quer por fruto de sua liberdade, e não porque lhe foi impingida alguma escolha, o que não seria escolha. Com esse comportamento livre, mas comprometido, Sartre pretende salvar a literatura, já que ele a vê em seu tempo como ou má, e, portanto, ilegível; ou boa, mas sem leitores.

Há na atitude sartreana um querer tornar útil a literatura, e tornar útil significa ganhar o leitor por estar com o leitor, pertencer a sua realidade e não mais falar de um pedestal, mas antes como alguém que emerge da mesma condição humana do leitor, portanto, alguém que fala com ele de igual para igual e que encerra em si e na sua fala a condição humana, por estar verdadeiramente dentro da vida. Sartre, pensando em por que escreve, propõe e inexistência de classes e cria um escritor que perde sua condição de vate, mas adquire a situação de redentor, pois cabe a ele o resgate do mundo em toda sua variedade de cotidiano multicolorido e concreto, com suas transparências e falta de luz, com suas contradições, enfim, um mundo complexo e variado para apresentar ao julgamento livre de todos os homens.

O que origina o pensar de Sartre é o seu lema: *a existência precede a essência*. Com isso o filósofo afirma que o ser se constrói na vida e não, como se crê ou cria, que o ser já vem à vida completo. Decorre daí o conceito de que a liberdade é algo original, isto é, algo de origem no homem. Se o homem se constrói no viver, a liberdade é ingrediente de sua essência primordial para que ele possa fazer as escolhas que o constituirão. Essa liberdade

---

<sup>240</sup> Sartre entende ideologia como a visão de mundo de um indivíduo ou grupo social, não necessariamente atrelada a visão do poder.

não é também algo divino ou transcendente, pois ela está configurada pela situação em que o ser vai construir-se, ou seja, pelas possibilidades que o espaço-tempo em que está inserido permite. Portanto, o sujeito, envolto por uma complexa rede de relações e situações (família, ambiente histórico, sociedade, condições sociais...), terá de agir, tomar decisões. Enfrentar a sua situação, reagir a ela é reconhecê-la, é perceber sua existência e, fatalmente, assumir que está comprometido, isto é, preso pelas contingências do tempo, do lugar e da situação em que se encontra, porque é aí que vive e faz suas escolhas. Isso não significa um determinismo do meio sob força do qual o sujeito se submete. Ser indiferente ou aquietar-se é uma opção, é a forma que escolheu para se comprometer com os problemas de seu tempo. Aliás, afirma Sartre, “[a liberdade] se conquista numa situação histórica” (p. 57). A escolha é fruto, pois, da liberdade ante os fatos e o indivíduo é aquilo que ele faz com o que o mundo faz dele. Sartre não nega que o mundo pesa sobre o indivíduo, mas esse mesmo indivíduo é sujeito de sua história e também da própria História. Essa incondicionalidade do poder de escolha do sujeito advém de que não se pode escolher ser livre, já que se é livre como condição de ser. Liberdade, pois, é um conceito específico para o existencialismo proposto por Sartre. Ele defende que o “homem é liberdade”<sup>241</sup>, pois ele não existe determinado por uma criação divina, ou seja, não vem pronto e nem há valores propostos *a priori*, o que lhe tira justificações e desculpas para seus atos e o condena à liberdade, isto é, torna-se responsável por tudo que faz, já que tudo será fruto de suas escolhas. Mas a liberdade dessas escolhas não é uma liberdade individual e sim em função de um compromisso com todos: “só posso tomar a minha liberdade como um fim, se tomo igualmente a dos outros como um fim”.<sup>242</sup> Liberdade, portanto, implica compromisso, atitude perante e com o mundo, e isso é engajamento. Como escreveu em *O ser e o nada*: “não há liberdade a não ser em *situação*, e não há situação a não ser pela liberdade”.<sup>243</sup> Logo, só se é livre, se engajado numa situação presente. Então o artista engajado nasce ao exercitar sua liberdade, logo, engajar-se é libertar-se. A própria vida de Sartre foi um exercício de sua liberdade por suas escolhas, trata-se de um pensador que, com sua ação, não traiu sua palavra.

Por isso, escreve Sartre, a obra literária, fruto de uma escolha do escritor, não pretende ser uma verdade imposta ao leitor, é, ao contrário, “escolhendo o seu leitor que o

---

<sup>241</sup> SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. Vergílio Ferreira. 3. ed. Lisboa: Presença, 1970, p. 227.

<sup>242</sup> Idem, *Ibidem*. p. 262.

<sup>243</sup> SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada. Ensaio de ontologia fenomenológica*. 2. ed. Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 602.

escritor decide qual é o seu tema” (p. 58). Além disso, a obra não é representativa do mundo, mas um próprio mundo necessariamente ficcional que é apresentado à liberdade do leitor que vai desvendá-lo. Se nesse mundo encontrar dor ou injustiça, será para que se indigne diante delas e não para que se deleite com elas, aliás, o leitor não as irá encontrar prontas, mas irá construí-las com a inerente e própria liberdade e assim comprometer-se com elas, pois perante elas terá que tomar sua atitude. Sartre insiste, entretanto, que moral e literatura são coisas distintas, mas “no fundo do imperativo estético discernimos o imperativo moral” (p. 51), pois é um ato de confiança na liberdade dos homens: tanto do escritor em conceber, como do leitor em reconstruir.

Por outro lado, Sartre tem consciência de que o escritor é uma espécie de parasita da elite – quando reflete sobre *para quem se escreve* –, pois sobrevive dela, mas “funcionalmente, ele atua contra os interesses daqueles que o sustentam” (p. 66), já que o escritor é quem nomeia e, conseqüentemente, mostra o mundo e assim oferece a opção da mudança. É como se, para o burguês, o mundo fosse um espaço de oportunidades positivas e seus interesses seriam os socialmente estabelecidos: conquistar, somar, possuir. O filósofo-escritor quer desguiar desses interesses, propondo o viés negativo da construção social, sem o qual a balança penderia apenas para um lado.

Para alcançar essa meta, Sartre coloca o conteúdo como o primeiro passo do escritor, ou seja, é necessário ter o que dizer e um dizer que possa interferir na história do outro por revelar uma postura diante do mundo. Compreende-se essa atitude ativa de Sartre à medida que se tem consciência da situação de onde fala o pensador: mundo europeu, pós-guerra e depois de ter vivido a resistência francesa contra o opressor alemão, daí resulta o centramento da filosofia sartreana e de sua visão de obra de arte na liberdade e no compromisso. E o escritor é assim um homem que “se vê investido, de bom grado ou a força, de certa função social” (p. 62), por isso insiste que não se pode ver o escritor deslocado de seu tempo e de seu mundo, pois cada um só pode escrever a partir de quem é e de onde está na história dos homens, pois “o público intervém [...] cerca o escritor, investe-o, e suas exigências, imperiosas ou sorradeiras, suas recusas, suas fugas são os dados de fato a partir dos quais se pode construir a obra” (p. 62). Já que é visto como escritor, é como escritor que o mundo dele pede uma postura, que deve ser fruto de sua consciência e não apenas de suas influências, uma vez que o escritor não é marionete, mas, como qualquer outro homem, livre para optar sobre o que quer. E como o escritor apresenta ao mundo o mundo, ao perceber-se a si mesmo, o mundo estará afetado pela escritura, já que adquirirá consciência de como é.

Para Sartre, os conteúdos não se apresentam neutros, mas o autor os escolhe livremente, fruto de uma atitude ética, e os escolherá por estar consciente de sua necessidade naquele lugar e momento, já que o escritor sempre propõe algo à liberdade do leitor. Mas a obra, depois de adquirida sua configuração definitiva, está posta para o mundo que dará a ela a destinação que resulta da liberdade do leitor. Sua permanência ou não independe da obra em si e sim dos que ela tocar com sua atitude. O valor de um romance – fala-se sempre de prosa – se estabelece, portanto, não porque é literatura negra ou que tenha outra qualquer denominação, pois apenas são bons ou maus romances, e são maus, afiança Sartre, se querem apenas agradar ou adular, mas serão bons à medida que forem “uma exigência e um ato de fé” (p. 51), pois apostam no compromisso do leitor.

Há um *o quê* dizer, um *como* dizer e um *para quem* dizer. Quanto à figura do leitor, Sartre o vê como aquele que, com sua liberdade, toma uma atitude ante a obra: lê ou não, e mais, o público é a expectativa e o vazio a preencher, ou seja, o público é o outro e o escritor precisa ir ao encontro desse outro, porque literatura é também comunicação. “Assim a leitura é um pacto de generosidade entre o autor e o leitor” (p. 46). Se o leitor toma a atitude de ler, ao perceber o mundo que lhe foi desvendado, escreve Sartre, ele “perde o equilíbrio que a ignorância lhe proporcionava, oscila entre a vergonha e o cinismo, pratica a má-fé; assim o escritor dá à sociedade uma *consciência infeliz*” (p. 65), pois ela se percebe.

Vê-se, porém, ainda em Sartre, o leitor como alguém que recebe, pois precisa do intelectual para alcançar a consciência de classe. Mesmo assim Sartre insiste que o escritor não age sobre o leitor, mas que apenas apela para sua liberdade: “o autor escreve para se dirigir à liberdade dos leitores, e a solicita para fazer existir a sua obra” (p. 43). Sartre vê ação no leitor, mas o tipo de ação que melhor seria designada como reação, isto é, uma ação decorrente da aquisição de consciência proveniente da leitura, ou seja, uma ação *a posteriori*.

O engajamento se dá com a vida, mas Sartre busca proximidade especialmente com o proletário, daí seu vínculo também com o motivo maior desta pesquisa: o trabalho. Durante o século XVIII, entende o filósofo, a revolução que se fazia era a burguesa e não a proletária, então o escritor estava “a serviço” do burguês, criticando os mitos da religião e da monarquia. No século XIX, com os burgueses já no poder e conscientes de seus valores, os escritores estavam ainda desvinculados dos proletários, mas a literatura se viu criticando os valores burgueses e também descobriu a própria autonomia e, conforme Sartre, “inteiramente absorvida pela descoberta da sua autonomia, torna-se seu próprio objeto. [...] experimenta seus métodos, rompe os limites antigos, tenta determinar experimentalmente

suas próprias leis e forjar novas técnicas” (p. 94). Sartre entende essa atitude e esse tempo como a “época do erro e da queda” (p. 111), pois pensa esse comportamento do artista como uma fuga às questões humanas e sociais e uma busca de *status* para a literatura e para o escritor, que, se “tivesse aceitado o rebaixamento social e atribuído um conteúdo à sua arte, teria dado continuidade, com outros meios e noutro plano, à tarefa de seus predecessores” (p.111). É possível, porém, entender esse mergulhar em si mesma, como um modo da arte e do artista escaparem ao utilitarismo que o burguês via na produção escrita e assim alcançarem independência. Sartre queria que a escolha dos escritores tivesse sido o homem e a democracia social como os seus temas permanentes. No século XX, o escritor tinha até leitores, mas não tinha público, isto é, escrevia para um público heterogêneo de burgueses em ruptura com a burguesia, mas ainda com hábitos burgueses. Assim o escritor se sentia falando sozinho ou num deserto, sem um público, afinal – sempre para Sartre –, o escritor precisava buscar a quem escrever e era preciso salvar a literatura. Para isso, Sartre estava disposto a usar de outros meios (rádio, cinema...) para chegar às massas, influenciá-las, elevar seus interesses a ponto de lhes criar a necessidade de ler, mas a leitura que se propõe às massas não devia ser panfletária, pois não se muda o homem pela propaganda, mas pela consciência de si mesmo na história. Essa consciência era o estágio da revolução socialista, que devia ser o meio para alcançar o fim último: colocar a pessoa de posse de sua liberdade, que é o exercício de uma atitude consciente. Provém daí o sentido de negatividade que Sartre percebe na literatura, a que ele contrapõe o sentido de construção. Negatividade porque as palavras se tingiram de muitos matizes e alteraram seus significados, falseando-se, dizendo muitas vezes o avesso das coisas, mentindo ou encobrendo a realidade pelos interesses ideológicos que camuflam. Construção porque a função do escritor é a de “representar o mundo e testemunhar sobre ele”(p. 210) e não será descrevendo o mundo, tampouco explicando-o – pois a descrição é apenas prazer contemplativo, enquanto a explicação significa aceitar a realidade como dada – que o escritor cumprirá sua função, mas incitando a percepção do leitor para o seu poder de desfazer e intervir, para sua possibilidade de agir, pois não há caminhos a escolher, é preciso inventá-los, e só encontrando sua saída cada indivíduo estará inventando-se, isto é, vivendo sua liberdade.

Em suma, Sartre percebeu o escritor afastado das classes oprimidas, pois não se comunicava com elas, falava de um pedestal e queria fazer vanguarda. Como consequência sua linguagem perdeu a competência de agir sobre o mundo. O escritor, porém, não pode ser um vate a prognosticar o futuro, mas deve ser um redentor do presente. Era preciso,

então, salvar a literatura e para isso era necessário um dizer comprometido, mas livre dos sectarismos ideológicos limitadores, pois sua função é apresentar o mundo aos homens, com sua variedade e multiplicidade, fruto de sua inserção num contexto, senhor, entretanto, de suas escolhas, já que o que o orienta é sua liberdade.

A atitude ética de Sartre estampa a utopia comunista: a busca de um mundo em que cada qual é consciente e ativo por escolha, honesto por opção, construtivo por caminho. A função do escritor é contribuir para que se alcance esse mundo, não para o impor, o que resultaria em algo avesso à expectativa. Para o escritor contribuir com essa meta, é preciso que não use os mesmos subterfúgios de linguagem que usa o poder: camuflagem, ambigüidade, segundas intenções. As palavras não podem ser incertas, pois levariam a incertezas.

### 3.3 POESIA E ENGAJAMENTO

Em 1947, quando Sartre escreveu *Que é a literatura?*, atribuindo apenas à prosa a possibilidade de engajamento, havia poetas brasileiros que, desde o início do Modernismo, revelaram-se preocupados com uma literatura mais aproximada da realidade pragmática, uma literatura mesmo de interferência na vida e então criaram questionamentos sobre seu tempo e sobre a própria criação artística. Nesse contexto aparece, entre outros motivos de criação poética, o interesse no trabalho e no trabalhador, com poemas voltados para a situação do operário, por exemplo. Seria inadequado considerar esses poetas ou esses poemas engajados? Em busca de respostas sobre a amplitude do engajamento estender-se também para a poesia, faz-se, então, num primeiro momento, uma rápida incursão por alguns poemas dos escritores Oswald de Andrade, Jorge de Lima, Manuel Bandeira e Cecília Meireles, a fim de verificar essa possibilidade. Em momento posterior, busca-se a mesma averiguação refletindo teoricamente a propósito de engajamento e poesia, tendo como bases o pensador romano Horácio e sua *Epístola aos Pisões*, Roland Barthes e sua obra *O grau zero da escrita*, e Antonio Candido com *Literatura e sociedade*.

No momento inicial da história do Modernismo brasileiro, quando se procurou reescrever poeticamente as origens da nação no Movimento Primitivista de valorização do que é nacional e do elemento primitivo da terra e do povo brasileiros, expressos no Manifesto Pau-Brasil e na doutrina estética da Revista de Antropofagia, ocorreu a elaboração das imagens do trabalho na época da colonização e na posterior construção de independência nacional. Dentro desse quadro, apresenta-se a poesia de Oswald de Andrade (1890-1954). Esse poeta paulista teve papel central na Semana de Arte Moderna de 1922 como aglutinador de interesses e como desencadeador de polêmicas e manifestos. É de sua lavra o manifesto da poesia Pau-Brasil (1924) que propõe a libertação do verso e o centramento nos interesses primitivos nacionais como modos de libertação da nossa arte da influência das “civilizações em decadência”, com escreveu no manifesto. Sua poesia desse tempo, expressa no livro *Pau-Brasil*, colhe predominantemente elementos da paisagem e vida nacional do tempo do descobrimento, parodiando os cronistas, depois revela lampejos da colonização e flagrantes da vida nas cidades. Oswald de Andrade queria a poesia como expressão poética da nossa história, livre de artifícios de construção literária passadista, sem metáforas acadêmicas, pois “a poesia existe nos fatos”, explicita o Manifesto Pau-Brasil. Em 1928, Oswald publica o Manifesto Antropófago que, mais do que uma novidade de



postulados – já que defende em essência o mesmo que Pau-Brasil –, pretendia ser uma resposta ao Verde-Amarelismo, grupo de modernistas com propostas diferentes, uma dissidência ao Modernismo inicial por via da criação do ‘brasileirismo’. Além de poeta, Oswald de Andrade foi prosador, com destaque para *Memórias sentimentais de João Miramar* e a obra *Serafim Ponte Grande*, ambas organizadas em fragmentos, assim como sua poesia, que revelam uma realidade parcelada e dividida. A essa técnica se junta a da montagem cinematográfica, que tem a propriedade de aproximar realidades díspares e dar dinamicidade significativa na superposição de planos, assemelhando-se a uma prosa cubista.

Na produção poética de Oswald de Andrade também estão presentes imagens de trabalho em variados momentos da história passada do Brasil, imagens que constroem um painel das atividades desenvolvidas em forma de *flashes* que iluminam cenas, como foi comum em sua poesia e ocorre em “Vício da Fala”<sup>244</sup>, onde, após salientar o modo peculiar da pronúncia das palavras pelo povo no Brasil – “Para dizerem milho dizem mio” –, por exemplo, o poema termina com o verso “E vão fazendo telhados”, que esclarece sobre a constante atividade desses homens, seu trabalho que não cessa na construção do Brasil. Embora digam “teiado”, fazem “telhados”: a fala pode ser simplória, mas os telhados saem bem feitos. Em “Poemas da Colonização”, do livro *Pau Brasil*, há várias composições que remetem ao trabalho, uma delas é o pilão, que representa um trabalho doméstico, feito à beira da cozinha: “O Jerônimo estava numa outra fazenda / Socando pilão na cozinha” (PR, 87) ou “A mulatinha morreu / E apareceu / Berrando no moinho / Socando pilão” (PR, 88). Surge também a figura do marceneiro, profissão necessária para aqueles tempos de produção artesanal: “O Narciso marceneiro / Que sabia fazer moinhos e mesas” (PR, 87), mas também há o fotógrafo que semeava menos a utilidade das coisas e mais a fantasia e o sonho em torno da imagem: “Fixador de corações (...) Álbum de dedicatórias (...) Oferenda de poesia às dúzias” (PR, 118). Fortes foram as construções de trabalho em torno do progresso produtivo de riquezas, com poemas que mostram nas cidades a atividade comercial: “Confeitaria Três Nações / Importação e Exportação / Açougue Ideal / Leiteria moderna / Café do Paraguai / Armarinho União” (PR, 105), enquanto a paisagem de café é apreciada pelo fazendeiro que olha “seus 800.000 pés coroados” (PR, 94). Ainda na roça, “Carros de fumo puxados por 12 bois” (PR, 130) enquanto na cidade, o homem deserdado

---

<sup>244</sup> ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d. p. 82. As demais indicações de poemas deste autor terão, seguindo o título ou a citação, as iniciais PR e o número da página da edição.

da sorte “Magro pálido trabalhador” (PR, 161), depois de muito lutar, “comprou um chapéu novo” (PR, 161).

Este painel feito de fragmentos de poemas permite vislumbrar a variedade das funções humanas percebidas pelo poeta, as representativas de um tempo de escravidão ou de um Brasil primitivo, as que lidam com a fantasia e a fixação da memória, as associadas à sobrevivência e à alimentação, as relacionadas com o progresso econômico, as que denunciam a exploração do trabalho os moldes de uma sociedade capitalista. Esse baralhamento de imagens da vida comum também põe à mostra a motivação modernista voltada para o cotidiano e para a realidade nacional e, embora excertos de poemas diferentes, forma um grande poema aos moldes da técnica de montagem, sempre utilizada por Oswald, aproximando todas essas lidas para dizer um pouco do trabalho feito no Brasil – mais ação que trabalho intelectual, ainda que este esteja explicitado no próprio fazer poético, já que a fragmentação dos textos é também um exercício de metalinguagem, pois permite discutir o modo de usar a linguagem e a finalidade dela.

Um exemplo da linguagem, da técnica e do interesse do autor no trabalho humano aparece em “Fazenda Antiga” (1925 - PR, 87).

O Narciso marceneiro  
 Que sabia fazer moinhos e mesas  
 E mais o Casimiro da cozinha  
 Que aprendera no Rio  
 E o Ambrósio que atacou Seu Juca de faca  
 E suicidou-se  
 As dezenove pretinhas grávidas

O poema descreve o que o título propõe: uma antiga fazenda, melhor, as ações dos escravos numa antiga fazenda, como seus ofícios ou afazeres. A técnica mistura fragmentação e montagem, pois aproxima informações que parecem desconectadas, como se fossem apenas anotações esparsas e rápidas. O título, entretanto, dá as condições para que essas informações sejam auto-explicativas. Quatro homens são identificados. Os dois primeiros pela função que exercem, o terceiro pelo ato de agressão, o último como vítima, mas também o único com caracterização ‘Seu’, que o coloca acima dos outros três, um feitor, talvez. Essa fazenda antiga criada no poema está construída à semelhança das verdadeiras, em que ocorriam muitas coisas, entre elas, a violência. Quem, entretanto, a pratica contra o senhor ou seu representante torna-se vítima também, pois age contra o estabelecido. Quem, por outro lado, executa sua função, faz seu trabalho, não tem por que se preocupar com a violência, mas quem subverte o que deve, paga na mesma moeda. Há

aí uma sugestão à acomodação, à não rebeldia, o que remete à ideologia dominante de exploração do trabalho, seja o escravo - como apresenta o poema -, seja o empregado, em qualquer sociedade de classes. A revolta de Ambrósio não é permitida, mas seu Juca emprenhar as pretinhas faz parte de seu poder e direito. As pretinhas grávidas, então, completam o quadro da fazenda que não pode parar, apesar dos incidentes. Vítimas da escravidão, elas se submetem ao necessário: sempre produzir mais mãos para o trabalho, pois há os que se perdem pela revolta de sua condição. O poema, portanto, denuncia a condição de trabalho submisso e estabelece bem claramente a divisão das pessoas. Em outras palavras: o poema elabora um quadro que estabelece que quem quer permanecer vivo deve executar sua função quieto, sem revoltas, como faziam escravos nas sociedades grega e romana. Essa condição de denúncia de uma situação ou revelação de uma verdade dá ao poema sua caracterização de engajado.

**Prosperidade** (1925 - PR, 93)

O café é o ouro silencioso  
 De que a geada orvalhada  
 Arma torrefações ao sol  
 Passarinhos assoviam de calor  
 Eis-nos chegados à grande terra  
 Dos cruzados agrícolas  
 Que no tempo de Fernão Dias  
 E da escravidão  
 Plantaram fazendas como sementes  
 E fizeram filhos nas senhoras e nas escravas  
 Eis-nos diante dos campos atávicos  
 Cheios de galos e de reses  
 Com porteiras e trilhos  
 Usinas e igrejas  
 Caçadas e frigoríficos  
 Eleições tribunais e colônias

O poema aproxima diferentes ações humanas numa mistura bem representativa do crescimento econômico atabalhado e sem método: a prosperidade aos moldes nacionais. O poema é construído sem nenhum sinal de pontuação, em um único bloco (estrofe), e a ausência de vírgulas aproxima as partes para informar que todos os aspectos formam um único conjunto gerador de prosperidade: o expansionismo agrícola. Novamente são utilizadas as técnicas da fragmentação e da montagem em que se eliminam os conectores frasais e as relações devem ser feitas por associação. Também o poema apresenta dois tempos históricos: o presente – tempo da expansão econômica, da riqueza do café, das usinas, dos frigoríficos, dos tribunais; e o passado bandeirante (Fernão Dias) – tempo de

expansão territorial e demográfica, pois “fizeram filhos nas senhoras e nas escravas”. Há ainda nesse poema rápido a orientação de como se fez a riqueza paulista, a indicação de que isso tudo tem proprietário, afinal, há porteiras estabelecendo limites, embora haja trilhos que levem pessoas e riqueza. Os trilhos também indicam que não se abrem mais caminhos como no tempo dos bandeirantes, é que no presente não mais há a liberdade da conquista dos territórios como foi no passado, agora as regras estabelecem outro jogo, o dos tribunais, o que sugere a civilização. A aproximação no mesmo verso de ‘usinas e igrejas’ indica não só o advento do progresso, mas também a relação de mútuo interesse entre as duas formas de organização – comercial e espiritual –, como se fossem associadas, uma trazendo benefício à outra. No caso brasileiro, porque a religião ensina a submissão, atitude necessária para o trabalhador se adequar os desejos patronais das décadas iniciais do século vinte. Outra aproximação sugestiva ocorre no verso ‘caçadas e frigoríficos’, pois ao relacioná-las o poema está indicando a produção industrial que abate o gado e as aves, mas não está eliminando a caçada, modo primitivo de obter a alimentação. Como, porém, as terras agora têm dono, as caçadas ficam restritas aos seus proprietários, que não mais caçam por necessidade alimentar, mas por lazer. Esse poema denuncia um tipo de prosperidade que se pôde constatar na história paulista, uma prosperidade que gera exclusão, pois criou o capitalismo liberal, as oligarquias cafeeiras e a defesa desse sistema. Também aqui está presente a atitude de engajamento do artista, que não passou alheio à história de seu tempo.

Outra imagem de trabalho e engajamento acontece em “Metalúrgica” (1925 - PR, 97-98), cujo título já sugere a indústria de base, a transformação da matéria-prima pelo empenho e para o aproveitamento do homem.

1300° à sombra dos telheiros retos  
 12000 cavalos invisíveis pensando  
 40000 toneladas de níquel amarelo  
 Para sair do nível das águas esponjosas  
 E uma estrada de ferro nascendo do solo  
 Os fornos entroncados  
 Dão o gusa e a escória  
 A refinação planta barras  
 E lá embaixo os operários  
 Forjam as primeiras lascas de aço.

Eis o trabalho bruto e a força para realizá-lo. Máquina e homem o realizam associados. Na transformação da natureza para o benefício humano, há a euforia dos números da produção e a dinâmica do progresso material. Neste poema, os versos se

encadeiam em significação, a ruptura lógica não chama a atenção e há quase lirismo na empolgação da conquista do progresso material. Uma euforia que lembra os futuristas e seu fascínio pelas máquinas e pelo progresso. Aqui o homem doma o processo de fabricação e é agente de transformação do meio. Se “Fazenda Antiga” foca uma situação estável do passado e “Prosperidade” traz o caminho percorrido para se chegar ao presente, ainda que um presente bastante rural, “Metalúrgica” investe na possibilidade da transformação através da ação do homem e isso é também um comportamento participante do poema, pois revela sua consciência sobre seu tempo e a crença de que o homem pode interferir nele pelo trabalho do homo faber, assim como o poeta pela palavra.

Em poemas pequenos, com cenas rápidas e imagens abruptas, o poeta, envolvido pelo seu tempo histórico e compreendendo suas necessidades e razões, vai construindo as transformações por que passou a nação em seu processo de colonização e construção, numa espécie de algazarra produtivo-festiva que desemboca na intensa azáfama do tempo do café em São Paulo e do início da industrialização da cidade, época também de movimentação cultural, política e trabalhista. O trabalho, para Oswald, é uma agitação construtiva, quer em tempos de Brasil colônia e época de escravidão, quer na década de vinte com o advento do Modernismo e das incipientes organizações industriais e sindicais. Trata-se, pois, de poeta inserido na realidade de seu tempo, escrevendo sobre essa realidade e assim interferindo nela, mesmo que sua intenção não fosse explicitamente essa. Mas como escreveu Sartre: mostrar a vida aos homens faz com que tanto o mostrado como quem o vê perca a inocência. Se o engajamento não se dá pela atitude consciente do artista, dá-se pela linguagem que usa para recriar o meio.

Outro poeta que dedica atenção ao trabalho e à vida das fábricas é o alagoano Jorge de Lima (1895-1953). Senhor de uma poesia considerada difícil pelos múltiplos caminhos que perseguiu, tanto no sentido formal (fez sonetos e poemas em verso livre), quanto no temático (fez poesia descritiva, religiosa, social, negra e abstrata). Exerceu a medicina, a política, a educação e a escrita, como jornalista e escritor. Sua poesia negra dos tempos iniciais do Modernismo faz, sem pretender fazer, uma história da escravidão no Brasil. Quando nos anos trinta mergulha na produção metafísica e religiosa – *Tempo e eternidade* – mostra a civilização absorvendo o homem que age sem alma e teme pela perda da personalidade da pátria, afetada pela influência estrangeira. O caminho da religião aponta a permanência, as amarguras do materialismo passam, assim Jorge de Lima foge para a espiritualidade superior, mas mesmo lá as dores do homem o lembram das coisas terrenas.

Poeta confessional ao tratar da musa, intemporal ao abordar o próprio poeta, como o faz em *A túnica inconsútil*, Jorge de Lima só retorna à poesia negra em 1947 e em 1949 publica seu *Livro de sonetos*, mas diferentes dos 14 *Alexandrinos* produzidos na mocidade, pois trazem uma expressão moderna. Os sonetos abordam uma multiplicidade de assuntos que criam tanto a luz como a sombra, o bem como o mal e mostram um tumultuoso mundo fragmentado. Retorna à poesia religiosa em *Mira-Celi* para terminar sua criação com *A invenção de Orfeu*, uma tentativa épica. Tecnicamente, Jorge de Lima explora bastante a sonoridade das palavras, busca termos exóticos, faz flexões incomuns e criativas com os vocábulos, trabalha associações originais nas frases que criam uma simbologia muito rica, produz imagens construídas por processo psicológico de união de idéias, com o cultivo de sinestésias, aproximando impressões sensoriais.

### **Mulher Proletária**

Mulher proletária - única fábrica  
que o operário tem, (fabrica filhos)  
tu  
na tua superprodução de máquina humana  
forneces anjos para o Senhor Jesus,  
forneces braços para o senhor burguês.

Mulher proletária,  
o operário, teu proprietário  
há de ver, há de ver:  
a tua produção,  
a tua superprodução,  
ao contrário das máquinas burguesas  
salvar teu proprietário.<sup>245</sup>

Este poema pertence a *Poemas escolhidos* (1932), mas remete a textos escritos entre 1925 e 1930, conforme orienta a edição das obras completas. Seria possível, aproveitando o título, entender a situação da mulher no sistema de produção, no trabalho duro nas tecelagens, portanto, um trabalho de mulher pobre, como se percebe em outro poema do mesmo livro de Jorge de Lima, “O filho Pródigo”, quando diz: “A cor e a alegria das moças empregadas / dissolvem-se na algazarra monótona dos teares”. Era, entretanto, mais comum que as moças solteiras pobres trabalhassem, as casadas cuidavam da família. O poema, portanto, aponta a mulher como proletária, não porque trabalhe na fábrica, mas porque fabrica, ou seja, é a própria fábrica: “(fábrica de filhos)”. Essa é a fábrica do operário,

---

<sup>245</sup> LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 286.

que produz para três senhores, pois fornece “anjos para o Senhor Jesus”, “braços para o senhor burguês” e salva o operário com sua produção.

No sentido de sua organização, o poema se constrói por repetições que intensificam os significados, como se percebe já nos dois primeiros versos em que a mulher é ‘fábrica’ e depois ‘fabrica’, mas no segundo verso ocorre a especificação do que produz. Ainda na primeira estrofe, os dois últimos versos repetem a forma verbal ‘forneces’ e, com o que se lhe segue, cria o contraste que revela a condição de sobrevivência dos nascituros na vida proletária. A máquina humana mulher tinha muitos filhos nessa época e era freqüente a morte de alguns no parto ou nos primeiros anos de vida, conseqüência das condições médico-sanitárias e alimentares da época. Esses inocentes que morriam no início da jornada da vida eram chamados – e ainda são por parte da população – de anjos, pois morriam na pureza, não chegavam a se contaminar das torpezas do mundo, segundo as crenças populares e religiosas. Os que sobreviviam e cresciam – a maior parte – acabavam sendo mão-de-obra barata para as fábricas burguesas, o que marca a condição da população proletária de um tempo de capitalismo liberal que o poema evoca e critica, seu próprio tempo de criação. Na segunda estrofe há duas repetições que produzem efeito similar à citada. Por primeiro, ‘há-de ver, há-de ver’ confirma aquilo que se propõe como verdade, como se afirmasse algo perfeitamente comprovável e veraz; depois, ‘produção’ vira ‘superprodução’, ampliando seu valor de significação.

É um poema que se dirige à mulher. A expressão inicial “Mulher proletária” funciona como vocativo, acentuado pelo “tu” isolado do terceiro verso. É, portanto, uma exortação à mulher, chamada de proletária também porque é companheira de um proletário e vive a condição de vida de proletária. É a mulher sendo alertada de sua função, para lhe lembrar a importância ou limite. O poema aproveita o mote do trabalho para salientar a família, mas coloca a mulher numa situação submissa, como se fosse também um objeto, uma vez que é comparada a uma máquina, como se o que fizesse fosse sem consciência, apenas porque funciona; e tem proprietário: “única fábrica / que o operário tem”, “o operário, teu proprietário”. Mas essa situação atribuída à mulher – que não é diferente da do homem proletário, também submisso e também gerador de benefícios para o senhor burguês – contrasta com o bem que ela gera: a salvação do proletário. Essa salvação se dá porque sua máquina funciona ‘ao contrário das máquinas burguesas’ que só visam ao lucro, esta trabalha para o bem da família, por isso é superior. Isso coloca a visão de mundo do autor em choque com a sociedade capitalista apegada ao lucro e revela uma proposta de correção

dos problemas provocados pelo sistema econômico vigente. E está nas repetições dos termos do poema o elemento que confere denúncia de uma situação pela insistência.

Fica implícito no poema que a superprodução da mulher é a salvação do operário, também porque, com os muitos filhos, havia mãos para ajudar na sobrevivência. Mas é mais que isso: as máquinas burguesas não salvam o proprietário delas, apesar de darem ao burguês as riquezas que tanto quer. A máquina burguesa é fria, material e objetiva, dá tecidos, chapéus, objetos, enfim, enquanto a máquina humana fornece gente, filhos, família. Os produtos fabris não representam a continuidade humana, os filhos representam a permanência dos pais e, para o proletário, apesar do trabalho que executa para o burguês, há a família, enquanto o burguês, atento e preocupado com a produção de seus bens, perde a família, pois dela se isola ou a ela não dá importância, conforme se pode constatar nesse outro poema do autor:

#### **Fim (1932)**

Pararam as máquinas! Eita!

Gritos, choros, pragas! Eita!

- Foi o filho do operário, que uma roda matou.

- Não, não foi. Foi a máquina que matou o burguês e a família dele não há.<sup>246</sup>

O normal, quando ocorre um problema em uma fábrica, é imaginar a desgraça envolvendo o operário, como sugere esse poema e também o poema “O Filho Pródigo” (1932): “Nas engrenagens das fábricas / bolem como vermes – dedos decepados de operários. / Há intestinos rotos de crianças / nos vaivens do correame das fábricas”; mas o poeta em “Fim” destaca ironicamente a morte do burguês dominado pela máquina, frio como ela, submisso a ela, preso à sua produção, dependente de seus resultados. O burguês não vive e nem tem família, pois dela se isola para amealhar o lucro de suas fábricas, mas é o filho do operário que morre fisicamente nas engrenagens da fábrica.

Jorge de Lima, ao denunciar situações relativas às relações entre trabalho e capital (luta de classes) e remeter aos benefícios e problemas decorrentes das atividades da produção capitalista, revela-se um poeta engajado às questões humanas e sociais de seu tempo. Para o poeta, o tempo que esses seus poemas permite entrever – de crescimento do domínio das máquinas e de homens mutilados e cegos pelo progresso do mundo – é também tempo de esterilidade e tristeza na terra, onde não há espaço para o lírico e o

---

<sup>246</sup> LIMA, Jorge de. Op. cit. p. 284.



humano, pois tudo se mecaniza e a própria arte morre, como afirma no poema “O Filho Pródigo”: “As lâmpadas Osram velam funebremente a poesia”. Outra vez é a vida explícita na palavra poética, que de fato não morre, mas ilumina a vida, pois a faz perceber-se.

Cecília Meireles, escritora voltada ao mesmo tempo para a introspecção lírica e para a ação integradora da intelectual no círculo da vida social, foi poeta focada nas questões do cotidiano, com uma poesia de celebração do instante, já que “o instante existe”, mas também fez poesia espiritualista sem ser religiosa, como alguém que toca os limites do inefável e do metafísico, mais do que o místico. A vida, a morte, a condição humana, a história, a guerra, Deus, a natureza e seu fluir em nuvens, águas, vento, luzes, sombras e silêncio são celebrações de sua criação. Acima de tudo, Cecília Meireles foi humana e múltipla, quando escreveu:

Esta sou eu - a inúmera.  
Que tem de ser pagã como as árvores  
E, como um druida, mística.<sup>247</sup>

Produziu em torno de muitos temas e motivações. Sua poesia, das mais ricas de seu tempo, revela-se ampla, mas ao mesmo tempo toma distância do que se costuma nomear de poesia política ou de engajamento social, pois sua criação pertence à tradição lírica, não alienada, entretanto. Caminha, muitas vezes, pelo eventual e passageiro acontecimento comum da realidade, mas lhe tira a densidade de fato físico e lhe atribui um halo sutil de permanência. Por isso é uma escritora que cria, no dizer de Ana Cristina Chiara, “um processo de metamorfose e superação das contingências humanas”<sup>248</sup> em busca, talvez, de uma utopia melancólica que não representa a fuga da realidade, mas o seu modo ou sua luta por ficar e projetar-se para a futura transformação da sociedade – o que pode significar um tipo de engajamento.

#### **Por Baixo dos Largos Ficus (1945)**

Por baixo dos largos ficus  
plantados à beira-mar;  
em redor dos bancos frios  
onde se deita o luar,  
vão passando os varredores,

<sup>247</sup> MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Vol 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 184.

<sup>248</sup> CHIARA, Ana Cristina. “Murilo e Cecília: Estilo e Modernidade”. In: YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara L.(Orgs.) *Murilo, Cecília e Drummond: 100 anos com Deus na poesia brasileira*. São Paulo: Loyola, 2004, p. 142.

calados, a vassourar.

Diríeis que andam sonhando,  
se assim os vísseis passar,  
por seu calmo rosto branco,  
sua boca sem falar,  
- e por varrerem as flores  
murchas, de verem amar.

E por varrerem os nomes  
desenhados par a par,  
no vão desejo dos homens,  
na areia vã, de pisar...  
- por varrerem os amores  
que houve naquele lugar.

Visto de baixo, o arvoredos  
é renda verde de luar,  
desmanchada ao vento crespo  
que à noite regressa ao mar.

Vão passando os varredores;  
vão passando e vão varrendo  
a terra, a lembrança, o tempo.

E, de momento em momento,  
varrem seu próprio passar...<sup>249</sup>

Eis o gari poetizado, resposta à questão do distanciamento do artista do mundo real. Neste sentido, recente pesquisa na área da psicologia do comportamento, de Fernando Braga da Costa, sobre invisibilidade pública<sup>250</sup>, provou que as classes intelectuais (acadêmicos, universitários, professores) quase não se dão conta da presença de porteiros, garis e similares, que trabalham com uniforme. Vêem o uniforme e desconsideram a pessoa. Óbvio: bem sabem que por trás da roupa identificadora há alguém, mas não importa quem seja, o intelectual não lhe vê o rosto, não o identifica como indivíduo, não lhe dá nome. Certo, a pesquisa não estabelece os motivos desta atitude (se vergonha, medo, sem importância...), mas fica a pergunta: estaria o poeta – pessoa vista como sensível – também usando esta viseira? Cecília Meireles acaba de responder à questão, ainda que se lhe atribua uma criação de motivações abstratas.

Uma função comum, mas essencial nas cidades, o serviço de limpeza e seus agentes são o motivo poético da autora. O poema foca claramente o varredor de rua e, através da atenção a ele destinada, salienta outro interesse: a passagem do tempo. O gari é um motivo explícito; o efêmero da vida, todavia, a intenção de fundo. Assim como o homem se identifica

<sup>249</sup> MEIRELES, Cecília. Op. cit. p. 200-201. O poema faz parte da obra *Mar absoluto*, editada em 1945.

<sup>250</sup> COSTA, F. B. da. *Garis – um estudo de psicologia sobre invisibilidade pública*. São Paulo: USP, 2002.

pelo trabalho que realiza, conforme propuseram Hegel, Marx e Lukács, também no trabalho consome seu tempo e deixa diluir-se sua vida.

São seis estrofes, as três primeiras sextilhas, depois uma quadra, um terceto e um dístico em seqüência. O poema vai afinando, diminuindo ou se esvaindo. Os três sextetos iniciais se centram na ação dos varredores. A primeira estrofe os localiza embaixo dos fícus, à noite, com sua ação de varrer “em redor dos bancos frios”, que estão frios porque é noite, mas também porque, isolados, perderam a vida que os animava pela presença das pessoas. Permanecem as árvores que escondem e protegem, e também o luar: ambos sinais de encontros amorosos. A segunda estrofe ainda descreve os varredores, mas já lhes dá uma condição de abstração da realidade, pois aponta a possibilidade de estarem sonhando, uma vez que não falam, seus rostos não revelam emoções tensas e varrem flores murchas, que não mais têm vida, também sinais dos referidos encontros. Varrem, pois, o passado; ou varrem restos da experiência vivida. A terceira estrofe amplia os sinais da experiência amorosa já sugerida nas flores da estrofe anterior e agora explicitada nos nomes escritos na areia que os varredores varrem também, afinal nada é permanente, nem os sinais na vã areia nem o desejo dos homens. Desse modo, do varrer concreto das flores vão ao varrer mais sutil dos nomes e terminam no mais abstrato, o campo dos desejos e dos amores. Isso combina com a atitude dos varredores que por primeiro estão em torno dos bancos concretos e frios e depois parecem mudos e calmos, como se sonhassem.

A quarta estrofe não mais focaliza os varredores, mas o arvoredo, o ambiente em que houve os encontros amorosos, e muito sugestivamente o arvoredo é comparado à renda, numa alusão aos tecidos femininos. Então o vento crespo que sopra pode simbolizar a passagem do amor, que também desmancha a renda. Esta estrofe ingressa noutro movimento do poema: antes a estabilidade do varrer, ainda que o vassourar fosse das flores murchas – mas concretas – aos nomes mais sutis na areia e aos desejos e amores; agora é um movimento da natureza que faz o refluxo do vento, “que à noite regressa ao mar”. O vento, símbolo também do passar natural – imagem recorrente na poesia de Cecília Meireles –, também varre, e seu varrer desmancha a renda do arvoredo, altera a fisionomia das coisas. O poema nesse instante compara o trabalho dos varredores, também noturno, ao do vento: ambos alteram a aparência das coisas; e à noite – símbolo poético de morte – o varrer natural do vento leva ao mar – símbolo de uma alma coletiva que congrega e aglutina todas as águas, também agentes de transformações. Assim, no varrer se consome o tempo, pois do varrer a terra, passa-se ao varrer as lembranças e o próprio tempo, pela dupla sugestão de passagem: passam os varredores e passa o vento. Além disso, a estrofe seguinte se

encurta em três versos, propondo a diminuição mais acentuada do tempo e da vida. Cada vassourada na terra torna-se, então, um momento em que a vida se esvai, até a do varredor, que acaba varrendo “seu próprio passar”, num mínimo dístico final que termina em reticências, o que sugere a continuidade da ação de varrer e a passagem do tempo que leva à morte.

Do retrato da atividade cotidiana de varrer a rua, serviço fundamental numa cidade moderna, a escritora extrai a reflexão existencial, aos moldes sartreanos, da passagem do tempo que marca a passagem de cada vida. Não há denúncia de exploração social, não há referência ao salário de fome dos varredores, não existe uma atitude explícita do poeta de mostrar uma realidade boa ou cruel, ainda assim mostra que o homem, em seu fazer diário, consome sua existência; assim revela o homem ao homem e torna clara a condição humana, diante da qual cada um tome as suas atitudes, como pensou Sartre do engajamento do artista.

Manuel Bandeira também contribui para a construção da imagem do trabalho na poesia moderna nacional. Sua poesia de fundação simbolista-parnasiana em *Cinza das Horas* (1917), vai conquistando configuração nova para se tornar síntese do trajeto de criação inicial modernista, ou melhor, suas peças tornam-se “ápices da poesia de toda uma fase”<sup>251</sup>. Sua poesia contempla muitos motivos, mas a infância, a doença, o amor, a vida e a morte são motes centrais que nutrem seus versos de imagens íntimas, de vozes e melodias, odores, cor e sonhos. É, no entanto, o mote da vida que vai ficando “cada vez mais cheia de tudo”, como diz a “Canção do vento e da minha vida”, que direciona esta pesquisa de busca ao motivo do trabalho. Já em *Ritmo Dissoluto* (1924) há o poema “Meninos carvoeiros”, tratando do trabalho infantil, com percepções de sofrimento relativas à condição dessas “crianças raquíticas”, mas ainda sem as conotações mais problemáticas dessa realidade, antes destacando o lúdico desse trabalho: “Adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se brincásseis!”. Em *Libertinagem* (1930), há a tragédia de João Gostoso, “carregador de feira-livre”, no “Poema tirado de uma notícia de jornal”, “um antecessor possível de ‘O operário em construção’, de Vinícius, e do ‘Pedro Pedreiro’, de Chico Buarque”<sup>252</sup>.

Quer olhando os meninos que transportam carvão sobre burros magros, quer observando os jornais onde o cotidiano trágico parece se banhar na vida, Bandeira é um poeta que se solidariza com a simplicidade e até a miséria, aproxima-se da gente humilde

<sup>251</sup> COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol. 5. 6. ed. São Paulo: Global, 2001, p. 98.

<sup>252</sup> ARRIGUICCI JÚNIOR, Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 20-21.

que trabalha, como da “Irene boa” e “sempre de bom humor”. Essa aproximação, entretanto, não é física, Bandeira olha e observa o mundo lá fora, como se o visse da janela: “Vi ontem um bicho / na imundície do pátio”. Esse estar dentro, em lugar protegido, aponta um tempo de doença, na experiência do poeta, que impregnou sua construção poemática e acabou criando um método para a criação. Como se as janelas fossem os olhos pelos quais penetra na vida miúda e cotidiana que precisa ser transfigurada na linguagem, então o espaço interior da casa, onde ecoam os ruídos da vida, funciona como o espaço interior do poeta, onde os sons do dia adquirem sua significação definitiva e se transmutam em palavras. É dentro dessa perspectiva que se pode pensar o poema “O martelo”, de *Lira dos cinqüent’anos* (1940).

### **O martelo**

As rodas rangem na curva dos trilhos  
Inexoravelmente.  
Mas eu salvei do meu naufrágio  
Os elementos mais cotidianos.  
O meu quarto resume o passado em todas as casas que habitei.

Dentro da noite  
No cerne duro da cidade  
Me sinto protegido.  
Do jardim do convento  
Vem o pio da coruja.  
Doce como o arrulho de pomba.  
Sei que amanhã quando acordar  
Ouvirei o martelo do ferreiro  
Bater corajoso o seu cântico de certezas.<sup>253</sup>

Este poema trabalha com dualidades: são duas estrofes, há a iminência do acidente trágico e o salvamento, existe o espaço interior do quarto e o “cerne duro da cidade”, acontece a noite com seu misterioso “pio da coruja” e a certeza do martelo do ferreiro batendo pela manhã. Isso tudo sugere os dois espaços em que se movimenta o poema: um mundo de realidade concreta, palpável e um de realidades interiores, subjetivas. O poeta, porém, concentra toda densidade da expressão num simples instrumento de trabalho: o martelo.

A primeira estrofe, já no verso inicial, condensa uma realidade física de atrito e perigo e o faz explorando a sonoridade e o ritmo. A aliteração expressa nos [r] vibrantes de ‘As rodas rangem nas curvas dos trilhos’, associada às oclusivas [d] e [t], aponta para a

---

<sup>253</sup> BANDEIRA, Manuel. *Estrela da manhã e outros poemas (Antologia poética)*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978, p. 100.

iminência da tragédia. O ritmo do verso, que começa binário e se transforma em ternário, explicita a aumento da velocidade e o acidente quase se confirma no verso seguinte, composto de um único vocábulo: ‘Inexoravelmente’. Não há como não acontecer. É uma palavra absoluta na sua solidão e afirmação. Então ocorre a primeira mudança de rumo: do barulho estridente e externo, o poema passa para um conteúdo interno duplamente: o quarto com seus guardados e a memória dos outros quartos habitados. Isso é o que permanece do naufrágio pessoal. Então o ruído externo das rodas nos trilhos aponta para uma perda pessoal, mas ‘os elementos mais cotidianos’ foram salvos e estão compilados no quarto.

Na segunda estrofe, já que no quarto estão salvas as lembranças, não há medo da noite, mesmo ante a ameaça do ‘cerne duro da cidade’. O quarto, embora signifique o acuartelamento do eu, é também o refúgio onde se encontra a harmonia das coisas mais cotidianas. Então, na noite, ‘o pio da coruja’ deixa de ser agouro de desgraça, pois soa ‘como um arrulho de pomba’, ou seja, o ser noturno e predatório perde sua forma de ameaça e de medo para a suavidade da pomba – ser diurno – e sua significação de apaziguamento. Aqui outra vez se está ante a exploração das sonoridades. Antes era o ruído ameaçador da máquina a apontar o naufrágio, agora o ciclo da natureza a aconchegar o sono. A segurança provém das certezas da permanência dos elementos cotidianos e comuns, representados no final da estrofe pelo martelo do ferreiro que também é som, mas com uma marca singular: ‘cântico’, o que implica não só melodia, mas também louvor, numa associação com o sagrado, com o bíblico. Fica implícita a relação do trabalho com a atitude daquele que se concentra na oração; trabalho, desse modo, torna-se um modo de rezar que tanto suaviza o labor como elimina o perigo, o que remete ao pensamento cristão medieval de orar para evitar o mal. A construção das sonoridades do poema vai, pois, da sugestão do trágico no ruído do bonde, passa pelos sons dos seres da natureza que eliminam a ameaça e desemboca no cântico, que pode simbolizar a própria construção poética que se torna então louvor à vida.

O eu ouve a certeza rítmica do cântico do martelo de seu espaço de preservação: o quarto onde dormia seu sono protegido. Portanto, assim como ‘os elementos mais cotidianos’ são a certeza de proteção do eu constantemente ameaçado, também o trabalho simples do ferreiro é símbolo da certeza de resistência dos homens simples contra as desgraças que continuamente os ameaçam.

Apesar de mergulhar no intimismo do eu, o poema trabalha no sentido da construção da resistência humana para superar a própria fragilidade e enfrentar a freqüente possibilidade de destruição. Ao colocar no trabalho simples a certeza da permanência da

vida, ocorre a valorização desse trabalho, mas especialmente também aponta a função social da poesia de Bandeira, que se confraterniza e solidariza com o homem que trabalha, num comportamento humilde que lhe é peculiar. Quer pelo título, quer pelo encaminhamento da leitura, o poema centraliza sua atenção no trabalho simples de resistência, que constrói a continuidade da vida e lhe dá sentido, e que também indica o engajamento do poeta, consciente da necessidade de permanecer e construir-se.

Os quatro exemplos apresentados revelam produção poética voltada para as questões humanas e sociais, através do foco no motivo poético do trabalho. Jorge de Lima não realiza plenamente o que Sartre propõe, revelar a realidade do homem a si mesmo, para que não mais possa alegar ignorância dela e assim comprometer-se com ele? Oswald de Andrade cria, em poemas concisos e fragmentados como a própria realidade, instantâneos – que lembram a velocidade futurista – de um contexto dividido e desorganizado, aproximando situações díspares através de arranjos verbais que lembram montagem cinematográfica aos moldes cubistas. Cecília Meireles, ao mostrar o trabalho da limpeza pública, coloca-o como um sinal da passagem do tempo da vida, em que cada trabalhador se consome. Manuel Bandeira afirma que o tinir matinal do martelo no trabalho cotidiano representa a construção diária da existência, a capacidade humana de resistir e preservar-se para o enfrentamento que todas as horas se faz com o mundo e consigo mesmo. Cada poeta, a seu modo, mostra-se engajado à vida por meio de sua poesia, cuja linguagem não é a explícita da informação, mas mais densa, quase ritual, o que para Sartre afastaria a possibilidade de engajamento. Mas a esse propósito convém invocar o pensamento de Roland Barthes<sup>254</sup> e sua tese a respeito da linguagem literária e de como se processa o engajamento do escritor.

Roland Barthes, em *O grau zero da escrita*, inicia seu posicionamento caracterizando a língua e o estilo, e afirma que a língua ainda não é a literatura. O que é verdade, pois ela é o dado social através do qual e com o qual os homens se comunicam. A língua pré-existe à literatura, que será feita com ela e nela. O estilo está quase além da língua, para Barthes, é algo que não integra propriamente a literatura, pois está mais no autor: “ele é a ‘coisa’ do escritor, seu esplendor e sua prisão, é a sua solidão”<sup>255</sup>, afinal não se trata nem de escolha do escritor nem de reflexão sobre a literatura, simplesmente faz parte da formação do indivíduo, por isso lhe é profundamente íntimo e se situa fora da arte, já que não faz parte do acordo que une o escritor à sociedade. Esse acordo se faz através da escrita e é a escrita

---

<sup>254</sup> BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Trad.: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

<sup>255</sup>. Idem, *ibidem*. p. 11.

que engaja o escritor, através da escolha de um tom dado à forma literária. A escrita é a linguagem literária alcançando destinação social. E essa escrita é uma realidade que decorre da relação entre o escritor e a sociedade, mas o escritor não dá à sociedade uma linguagem que qualquer um possa consumir – ele não escolhe para quem escreve – e sim aquela que sua opção e o seu tempo lhe permitem criar. Aí reside um aspecto da dimensão social da escrita, pois o escritor, por mais que escolha livremente a escrita que quer construir, estará mais ou menos prisioneiro das palavras dos que lhe antecederam. Barthes pensa a escrita como um lugar privilegiado da literatura e centra, na forma escrita, o valor da obra. O que faz da literatura, literatura, não é nem a língua nem o estilo nem o conteúdo, mas um modo de ser que é um fechamento, um quase isolamento, diz Barthes; esse modo de ser é a espessura de uma linguagem ritual, que coloca a literatura como uma instituição. Aquilo que Sartre diz da poesia (uma situação especial de linguagem) em Barthes está estendido para toda a produção literária. Note-se, pois, que Barthes não distingue a linguagem da prosa da linguagem da poesia, ele trata da linguagem literária que a ambas engloba.

A diferença que Sartre apresenta entre poesia e prosa, Barthes atribui à fala e à escrita: esta tem um caráter de fechamento em relação àquela, pois enquanto pela fala a comunicação flui numa linguagem unidimensional, na escrita (certamente a escrita literária) não há uma única direção de linguagem, porque nela há a ambigüidade provocada por uma intenção que está além da linguagem. Para comprovar isso, Barthes remete ao romantismo francês e afirma que aquela linguagem que parece excessiva, inchaço até, era somente adequada às circunstâncias, pois a realidade parecia, aos escritores daquele tempo, daquele tamanho. Não caberiam poucas palavras para exprimir esse tempo que exigia ampliação teatral. Outro exemplo dado é o da escrita marxista, cujo fechamento se dá não pela retórica romântica, mas pela escolha de um vocabulário peculiar técnico, com metáforas que funcionam como códigos. Por isso, a linguagem escrita, no seu fechamento, revela-se e quer parecer um poder. Então Barthes se refere a uma escrita intelectual – cita a revista literária ‘Temps Modernes’, dirigida por Sartre –, em que a linguagem perde seu lugar privilegiado e transforma-se em sinal de engajamento, porque nessa literatura o centro está no conteúdo que comunica. A linguagem funciona apenas como meio para alcançar outro fim, que é uma pretensa conscientização do possível leitor. Para Barthes, a verdadeira linguagem da literatura é capaz de engajar o escritor sem dizê-lo. Esse seria o poder do trabalho do escritor sobre a linguagem, isto é, a forma final criada, que ele vê como um ‘objeto autônomo’, pois a linguagem usada como meio é a alienação da linguagem, ela precisa estar no centro do interesse porque ela, em última instância, é a coisa dita. Desse modo “a



Literatura se torna Utopia da linguagem”<sup>256</sup>. A literatura só alcança sua condição adequada, quando reduzida a uma problemática da linguagem; em outras palavras, quando o trabalho com a palavra for “a primeira e a última instância da responsabilidade literária”<sup>257</sup>. Barthes quer uma ética da escrita, não uma atitude ética como valor social da literatura. Ele constata que o escritor moderno faz da organização da linguagem uma conduta e que a identidade de uma obra se faz por sua escrita. Mas o escritor vive um impasse: sua escrita busca uma linguagem universal – o que parece impossível à maioria – ou um não-estilo, um estilo oral, um grau zero – o que presumiria uma homogeneidade social. Resulta então que numa sociedade de dilaceramento de classes, há a necessidade do dilaceramento da linguagem, são coisas que não se separam, e a literatura é ao mesmo tempo a consciência do dilaceramento e o empenho em superá-lo. É então que a literatura alcança a condição de ser o sonho da linguagem. Foi o que pensou Roland Barthes, ainda nos anos cinqüenta do século XX.

Segundo Barthes, portanto, os exemplos analisados da poesia nacional estão no âmbito do engajamento, já que são criações centradas em uma forma especial de linguagem que não privilegia a informação, pois sua palavra não é transitiva. Essas criações se revelam como construções orientadas por intenções e fechadas à compreensão direta por sua linguagem não ter o compromisso da dicção fácil nem a clareza da comunicação oral, mas nem por isso se isolam da realidade humana, já que nascem da relação do artista com essa realidade.

Vê-se que os caminhos dos dois estudiosos franceses Jean-Paul Sartre e Roland Barthes até aqui abordados são opostos: o primeiro, focalizando a relação da literatura com a sociedade, centraliza sua atenção no plano semântico do texto ficcional; o segundo encontra na realização formal da linguagem essa relação. O primeiro propõe que por trás da criação estética haja uma atitude ética, o segundo quer uma ética da escrita, ou seja, uma atitude do escritor ante a linguagem a adotar para a obra, o que Sartre denomina de estilo, que para Barthes representa o homem e não a linguagem. Ambos querem salvar a literatura: um por querê-la impregnada das realidades sociais, outro querendo condicioná-la na forma dessas mesmas realidades.

Nos anos oitenta, com o desabamento do bloco soviético, é certo que o sonho revolucionário perdeu seu horizonte, depois de ter mobilizado tantos intelectuais por cerca de

---

<sup>256</sup> BARTHES, Roland. Op. cit. p. 80.

<sup>257</sup> BARTHES, Roland. Op. cit. p. 75.

cem anos. Entretanto o engajamento não se resume a uma tomada de posição política, antes é a busca do lugar e da função que a literatura ocupa na sociedade. Engajamento é um caminho através do qual se procura perceber se a literatura pode, e em que medida pode ser ao mesmo tempo um objeto estético e um poder de atuação social, se sua gratuidade não será ela mesma a própria sedução que leva à ação, se o fato literário pode interferir na história imediata. Trata-se na realidade de um questionamento sobre as fronteiras da literatura, caso contrário, seus mais persistentes estudiosos não partiriam de perguntas, como o fizeram Sartre e Barthes (Que é a Literatura? Que é a escrita? Existe uma escrita poética?), partiriam para definições e respostas. Não seria o engajamento uma maneira de levar a literatura a seus limites? Ou, por outro lado, todo escritor, algum dia há de questionar-se sobre seu papel social e a função de sua escrita. Esses questionamentos não terminam porque não há mais um muro de Berlim ou porque a utopia revolucionária foi sufocada. A busca de motivos e valores, enfim, de uma ética faz parte do escrever. O engajamento acaba sendo, de certa forma, uma busca necessária, mas ao mesmo tempo uma meta inalcançável pelo escritor, pois, se o assumir explicitamente, corre o risco de pôr sua literatura a serviço de outro fim – o que seria já não fazer literatura –, mas se mostrar uma criação sem relação com seu mundo ou pelo menos o mundo será um alienígena, o que é impossível, já que todo escritor é engajado por suas tomadas de posição, sejam quais forem.

É possível compreender a obra de arte – seja prosa, seja poesia – como uma criação a partir de uma vivência, através de um estilo, que reorganiza o mundo, combinando a realidade social com a manipulação técnica. Tanto o criador que concebe quanto o receptor que aprecia adotam uma atitude de gratuidade que dará a entrada para o mundo da ilusão. Aí a matéria se transmuta em algo empenhado, na razão direta em que revela uma visão de mundo. Essa gratuidade, no entanto, é inaceitável para Sartre na prosa, porque espera uma atitude ética de ambos, embora o resultado pareça semelhante, uma vez que não quer a arte como meio. O gratuito é então o caminho para se chegar ao estético e ao social, ou, como quer Sartre, é preciso convocar a liberdade essencial do ser como rumo para alcançar o social.

Sartre pretende o social como causa e como consequência da obra, isto é, entende haver uma motivação social que leva o artista a dizer o mundo. Nesse sentido, existe um interesse social: tocar a sensibilidade do leitor e lhe exigir uma atitude. Mas para o pensamento barthesiano, o elemento social só cabe na obra como parte de sua estrutura, nem como causa nem como finalidade. Para esse modo de pensar, o trabalho na poesia moderna brasileira não funciona somente como motivo para os poetas, mas cada poeta, na

medida de sua competência, realizará melhor sua poesia, quando e se conseguir internalizar na forma de construir poeticamente o motivo a própria forma externa do trabalho na sociedade. Se o motivo poético do trabalho socialmente constituído em 1925 apresentar-se caótico e desorganizado, há de o poeta configurá-lo artisticamente assim, então o elemento social estará integrado à obra, caso contrário será apenas apresentação de um motivo a que faltará a própria alma. Sartre não contestaria isso, pois se trata de poesia e ele a vê também como construção de linguagem, em que a palavra perde sua condição de signo.

Até agora, dois modos de pensar o engajamento caminham por veredas distintas, muito embora, ao tratarem de poesia, apresentem algo em comum. Será, pois, fundamental para a ampliação argumentativa a propósito de poesia e engajamento e para uma compreensão mais precisa e aprofundada dessa relação, uma incursão pelos estudos de outros pensadores da literatura que, tratando da arte em geral ou da literatura em específico, não distinguem a prosa da poesia, pois as consideram ambas trabalho artístico com a palavra, sujeitas aos mesmos princípios gerais de relação com a sociedade ou de dicção da vida.

Investindo em busca de uma síntese, pode-se invocar os gregos, pois desde essa época a relação entre arte e sociedade vem sendo posta em questão. Platão<sup>258</sup>, por primeiro, discute a *mimesis* na arte, que ele afirma ser uma imitação da imitação, dando *status* menor à arte que ao artesanato, pois este era útil, aquela artificial, afinal, a arte era apenas uma imitação do mundo sensível que, por sua vez, imitava o mundo inteligível ou dos arquétipos. Os conceitos platônicos dizem respeito às artes em geral, indistintamente se pintura, escultura, poesia; mas Aristóteles<sup>259</sup> dá um passo adiante, colocando a arte em relação com a realidade dos sentidos, dando-lhe um valor próprio por ser uma manifestação humana. Assim, a imitação deixou de ser a do mundo dos arquétipos e passou a ser da realidade humana. E mais, Aristóteles será o primeiro a estudar a literatura, atribuindo-lhe classificações e, portanto, dotando-a de um arcabouço científico, cujas diretrizes permanecem ainda hoje válidas: “A poesia diversificou-se conforme o gênio dos autores; uns, mais graves, representavam as ações nobres e as de pessoas nobres; outros, mais vulgares, as do vulgo, compondo inicialmente vitupérios, como os outros compunham hinos e encômios”<sup>260</sup>. Eis a primeira organização que faz sobre os gêneros literários.

---

<sup>258</sup> PLATÃO. *La République*. Livre X. Trad. Émile Chambry. Paris: Les Belles Lettres, 1948, p. 593-621.

<sup>259</sup> ARISTÓTELES. “Poética”. In: *A poética clássica*. Aristóteles, Horácio, Longino. Trad. Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

<sup>260</sup> Idem, *ibidem*. p. 22.

Para Horácio<sup>261</sup>, que viveu no século I antes de Cristo, o “princípio e fonte da arte de escrever é o bom senso”<sup>262</sup>, e o equilíbrio gerado por ele faz os poetas realizarem coisas agradáveis e proveitosas, afinal, de que vale o gênio sem o cultivo? Já no contexto romano se valorizava o campo estético da obra de arte e certamente é nessa área que o poeta desenvolve sua atividade específica para recriar a vida e interpretar o mundo. Assim, as questões sociais serão bem resolvidas na obra se a obra for bem resolvida como resultado estético, pois ela é um modo artístico de dizer as coisas do homem e do mundo. O autor escolhe livremente a matéria de sua obra, não pode se submeter a deveres, mas sim defender sua autonomia e a autonomia de sua obra. A arte não pode ser imposta de fora. Naturalmente o autor aceita os contingenciamentos a que o artista está sujeito, desde as suas disposições pessoais até a sua situação comunitária, conforme Sartre. Certo, o autor nasce já sofrendo a força de uma situação e, quando escreve, não se poderá furtar da presença do meio social, mas seu espaço nesse meio está no campo estético, assim como o espaço do economista será a economia e o do historiador a história. Do mesmo modo que a economia analisa os eventos econômicos nas artes e o historiador se preocupa em realizar a história da arte, também a arte terá que, ao recriar o mundo, fazê-lo em relação aos parâmetros que o próprio mundo oferece. Como não é possível contar a história de Roma tendo por base *A Eneida*, também não será adequado fazê-lo desconsiderando a existência de Virgílio. Percebe-se, pois, que será normal na obra de arte a presença de elementos de todos os conteúdos da vida, sejam externos e relativos às ações e aos feitos humanos, sejam internos, relativos às emoções e à psicologia humana.

Ao recriar a vida e interpretar o mundo através da arte, o artista estará realizando o duplo objetivo da arte, conforme já prescrevera Horácio: “Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor”<sup>263</sup>. T.S. Eliot, poeta e estudioso que centra a função social da poesia na renovação e manutenção da linguagem de um povo, também destaca o prazer como uma de suas funções óbvias, mas vai além ao dizer que na poesia “há sempre a comunicação de alguma experiência nova, de algum entendimento novo do familiar, ou a expressão de alguma coisa que sentimos mas para a qual não temos palavras, que amplia nossa conscientização ou apura nossa

---

<sup>261</sup> HORÁCIO. “Epístola aos Pisões”. In: *A poética clássica*. Aristóteles, Horácio, Longino. Trad. Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

<sup>262</sup> Idem, ibidem. p. 64.

<sup>263</sup> HORÁCIO. Op. cit. p. 65.

sensibilidade”.<sup>264</sup> Confirma, portanto, a duplicidade vista por Horácio: prazer e utilidade. O prazer e a informação esteticamente elaborados podem, porém, atingir repercussão para além dos propósitos de uma obra, basta que se lembrem *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, como exemplo do extremo delírio pessoal que levou indivíduos ao suicídio; outro exemplo é *A cabana do Pai Tomás*, de Stowe, obra que contribuiu para a condução da sociedade norte-americana à Guerra da Secessão. As conseqüências provindas das obras não são objetivos das artes, mas não se nega que uma obra de arte possa gerar reações individuais ou coletivas de grande eco.

O prazer que a arte proporciona de caráter eminentemente estético não é sempre compreendido nem aceito, pois a arte é uma forma cultural de conhecimento que se dirige à intuição, enquanto o prazer material e o espiritual dirigem-se, respectivamente, aos sentidos e à sensibilidade. Deduz-se disso a essencialidade estética do prazer e do conhecimento artísticos, pois se vê aí uma dupla subjetividade: o conhecimento estético parte da intuição e o prazer estético toca a sensibilidade. Diferentes do conhecimento filosófico ou científico e até do prazer material – que se concretizam, quando universais –, o prazer e o conhecimento artísticos partem de uma verdade pessoal do artista e provocam uma reação de prazer em uma determinada pessoa e não um reflexo no sentido coletivo. E como o prazer não é percebido genericamente, mas individualmente, é rejeitado por muitos que esperam poder comprová-lo como se um dado científico. Não compreendem os dados científicos os que não entendem a ciência, pois não têm os ingredientes internos para tal compreensão, assim é com o conhecimento artístico: também é passível de educação e preparo e, portanto, não acessível a todos no mesmo nível, e a tantos, inacessível.

Para que serve esse prazer? Não será algo estéril? O combate à essencialidade estética do conhecimento e do prazer artísticos ocorre porque se considera que um conhecimento deve ser experimental, que passe pelo plano da repetição da experiência e chegue ao mesmo resultado, o que é impossível com a arte. Nela não é possível aplicar o método científico, pois não é ciência, não se reproduz. Também se contesta o prazer por considerá-lo infecundo, inútil ou estéril. Contra isso se manifesta o professor Pedro Lyra desse modo:

Ora, ainda que inexperimentável, o conhecimento transmitido por uma autêntica obra de arte é utilíssimo: quem lê uma obra poética como a de Fernando Pessoa enriquece consideravelmente a sua visão do homem, do mundo e da vida. Isso não é útil? Com

---

<sup>264</sup> ELLIOT, T. S. *A essência da poesia*. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972, p. 32.

referência ao prazer, não se compreende como alguém possa condená-lo por estéril: quem ouve uma obra musical como a de Chopin refina no deleite a sua própria humanidade, ensejando um trato mais cordial com seu semelhante. Isso não é fecundo?<sup>265</sup>

O útil e o agradável, o conteúdo e a forma, o social e o pessoal fazem a fusão necessária para se pensar o engajamento sob prisma mais largo. Essa reflexão se inicia considerando que a arte e o artista precisam de sua autonomia, caso contrário, a subserviência resultaria em transformá-los em algo que atendesse outros interesses, como valores morais, religiosos ou científicos, e aí a arte se esfacelaria, perderia sua razão de ser nos tempos modernos. A arte tem uma finalidade sua, com meios e fins específicos que lhe dão autonomia. Não se diz que ela é auto-suficiente ou fechada em si mesma, pois então seria estéril, mas ela só será eficaz para a comunidade se for eficaz esteticamente. É preciso, pois, que se realize bem como obra de arte a fim de ser significativa para a sociedade. Essa dupla meta é conquistada por causa do próprio organismo da literatura que é feito de forma e de conteúdo. Isto é, a literatura é feita de ingredientes tanto individuais quanto sociais. O conteúdo, embora fruto da escolha do artista, é dado pela comunidade: o problema que o artista vai trabalhar. Esse problema, por mais pessoal que seja, será sempre um dado humano e, portanto, partilhável com outros humanos. O conteúdo por si só não é arte, pois ele precisa de um trato pessoal do artista, ou seja, necessita ser configurado em uma forma que elevará o problema ao plano estético. Essa é a contribuição bem pessoal do artista. Como o plano estético se alcança na linguagem, surge aí um dado partilhado entre comunidade e artista: o instrumento que permitirá ao escritor dar forma estética ao problema. Conclui-se, portanto, que arte e sociedade se relacionam de modo dinâmico, uma interferindo na outra numa relação dialética, porém independente, já que a arte não se constitui um meio para atingir outros fins, ela tem sua finalidade própria e é desse modo que é útil à sociedade e realiza seu engajamento.

Ainda, entretanto, permanecem dúvidas. Deverá o artista, para atingir a sociedade, tratar de temas sociais ou comunitários? Ora, o artista trabalha com sua liberdade, sem obrigação de desenhar esta ou aquela realidade. Aliás, tem uma obrigação: não retratar simplesmente a realidade, mas recriá-la, podendo mudá-la, tanto criando uma supra-realidade, como uma contra-realidade, uma vez que sua criação nasce de sua intuição, imaginação, talento e cultura em relação dialética com a sua situação comunitária. Portanto, para ser social, a arte não precisa questionar problemas sociais, ela pode atingir seus

---

<sup>265</sup> LYRA, Pedro. *Utiludismo: a socialidade da arte*. 2. ed. Fortaleza: Edições UFC, 1982. p 22.

citados objetivos desenvolvendo qualquer trabalho, discutindo qualquer problema. Sendo os objetivos do prazer e conhecimento estéticos úteis à comunidade, a arte estará exercendo sua função social, não importa qual o objeto de seu trabalho, basta que a emoção ou a informação produzida não seja nem a emoção natural nem a informação didática ou jornalística, mas aquela que é fruto de uma filtragem que produz o sentido estético.

Além do mais, a obra só realiza seu intento, quando consumida, apreciada, lida. Então o objeto particular do artista, sua obra, pode encontrar ressonância na sensibilidade do leitor e provocar comoção diante das emoções, compreensão ante as idéias e assim o tema mais individualista, ao contatar com o leitor, se socializa. Tanto um problema político como um lírico são sociáveis. Amor ou amizade são expressões humanas vinculadas ao espírito social de cada época, resulta daí a variedade das manifestações líricas através dos tempos. Do ponto de vista estético, os conteúdos são neutros, mas o ideal seria a obra poder unir o conhecimento com o prazer estético, juntar o útil com o lúdico.

Escreveu Horácio que “uma peça abrilhantada pelas verdades gerais e pela correta descrição dos caracteres, porém sem nenhuma beleza, sem peso nem arte, por vezes deleita mais fortemente o público e o retém melhor do que versos pobres de assunto e bagatelas maviosas”<sup>266</sup>. Aí está um dos fatores para a permanência de uma obra de arte: um conteúdo que motive interesse, isto é, que atraia indefinidamente. A isso Antonio Candido denominou de ‘função social’ da literatura, que representa “o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade”<sup>267</sup>. Ou seja, a obra também atende às expectativas de seu tempo, afinal, foi construída nas motivações desse tempo e responderá a elas. Caso não houvesse esse aspecto na obra, ela seria alienada, deslocada, fruto de uma pura fantasia, o que, de certa forma, é impossível acontecer, dado o fato de que o momento histórico sempre influencia o criador, a não ser que o criador tenha alguma das patologias inerentes à loucura.

A referida função social da literatura é a visão de obra de arte que contempla plenamente o interesse de Sartre, que resume a arte da narrativa a isso. Mas essa propriedade decorre da própria natureza da obra literária e não de uma atitude ética, como queria o filósofo francês, ou seja, a obra, por estar inserida num universo de valores de uma cultura e por ser expressiva e comunicativa, naturalmente cumprirá seu papel social. Certamente que o artista e o público criam significações conscientes, como o fato de o artista

---

<sup>266</sup> HORÁCIO. 1997. Op cit. p. 64.

<sup>267</sup> CANDIDO, Antonio. Op. cit. p. 46.

querer alcançar determinado objetivo e o leitor querer que a obra lhe mostre algum aspecto da realidade. A manifestação volitiva do artista e do público, entretanto, contribui para uma função outra, de caráter ideológico e que se refere a um sistema definido de idéias que dá à obra um 'caráter interessado', conforme Antonio Candido. Essa função ideológica se torna mais evidente nas obras com objetivo político ou religioso ou até filosófico, mas não deve ser tomada como o centro de significação, como pode parecer, pois para uma análise adequada, que permita compreender a obra literária de modo equilibrado, é preciso que se tome em consideração sua forma e seu conteúdo simultaneamente. Então se sobressairão os aspectos estéticos que realçarão a função artística, isso nas obras de verdadeiro valor literário. Antonio Candido não distingue, em suas afirmações, prosa de poesia, elas servem a ambas.

Portanto apenas conteúdo não é suficiente, é preciso também a eficácia da forma, ou seja, um modo de alcançar o objetivo, que é sua razão de ser. E novamente Horácio a acentua comparando-a com a difícil arte de calcular com os números romanos, sugerindo o domínio de uma habilidade especial para alcançar uma meta. A fusão do interesse provocado pelo conteúdo com a eficácia dada à forma dará a permanência da obra de arte, isto é, conteúdo e forma (que se tornam inseparáveis porque um adquire o modo do outro) farão da obra literária algo que ultrapasse seu condicionamento espaço-temporal para conviver com sucessivas gerações. Isso alcança a grande obra de arte, aquela que atinge a 'função total' da literatura, no dizer de Antonio Candido, pois é fruto da elaboração de uma visão de mundo que expressa tanto o indivíduo quanto o grupo, mas que se configura como um valor permanente do coletivo, e a experiência que ela comunica alcança uma "relativa intemporalidade e universalidade (...) desligando-se dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar"<sup>268</sup>. Cabem aí as obras representativas da cultura de um povo e que permanecem vivas séculos após sua criação por conterem e revelarem valores e sensações não circunscritas aos eventos de um tempo específico, mas representativas da essência das experiências humanas e por se organizarem em uma forma que lhes confere vigor interno e por se manifestarem numa linguagem com enorme pluralidade que lhes permite adequar-se a muitos contextos. Assim posta, a fórmula aponta para a essencialidade da forma, pois será ela que dará à obra sua configuração de arte, mas o conteúdo não poderá ser qualquer um, posto que deverá trazer a essência das experiências humanas. Isso quer dizer que não só a forma interessa. Ela só será eficiente se conseguir transfigurar-se no próprio conteúdo, então a substância da obra será um todo

---

<sup>268</sup> CANDIDO, Antonio. Op cit. p.45.



indissolúvel: já não haverá forma e conteúdo, mas um conteúdo-forma ou uma forma-conteúdo, e esse resultado será mais pleno na medida do talento do artista. O conteúdo se esteticiza na mesma proporção que a forma se realiza. Forma e conteúdo nascem juntos. A arte que atinge a eficiência e a eficácia acaba ultrapassando o próprio homem, pois o supera no tempo, eternizando-se, e no espaço, universalizando-se.

Nos estudos, pois, a propósito da relação entre literatura e sociedade, conforme já percebido, não é possível desenvolver análises do texto poético abordando nem somente o conteúdo e tampouco apenas a forma, caso se queira ver integralmente a obra, além do que só é possível entender uma obra se com o texto se integrar o contexto. O contexto, esse elemento aparentemente externo à obra, esse elemento social não importa como significado da obra ou como causa, mas como parte integrante da sua própria estrutura, tornando-se, portanto, também elemento interno. Uma obra será mais bem resolvida na medida em que o social não apenas forneça matéria para a criação literária, senão também que se constitua como essencial na obra como ingrediente artístico. É verdadeiro que se possa ver no elemento social a matéria que permite identificar certo tempo histórico ou as idéias de uma época, mas essas observações pertencem mais à sociologia ou à história que à literatura. São aspectos dos estudos que podem ser desenvolvidos, o que poderia resultar em uma crítica integral da obra, mas para tanto se faz necessário olhá-la por muitos ângulos e unir aspectos lingüísticos, sociológicos, psicológicos, filosóficos, históricos que possam conduzir a uma leitura coerente; agregar, enfim, aquilo que genericamente se denomina de teoria, isto é, estudos em outras áreas do conhecimento que permitam investigação na literatura<sup>269</sup>.

Para bem compreender a influência do meio sobre a arte, é preciso então ressaltar os fatores socioculturais importantes que constroem essa influência: a estrutura social, os valores ideológicos e as técnicas de comunicação. A estrutura social define a posição social do artista e dos grupos de leitores; os valores ideológicos interferem na forma e conteúdo da obra; as técnicas de comunicação atuam sobre a construção e repercussão da obra. Desse modo, definem-se um artista que cria dentro de padrões de seu tempo, uma obra com temas e formas, e um público sobre o qual a obra age. Mas isso não é suficiente, é preciso que se saliente a necessidade da intuição tanto do criador quanto do leitor, pois a obra não é transmissão de conceitos ou noções sobre a vida, mas expressão de realidades ficcionais radicadas no artista.<sup>270</sup> A poesia, por exemplo, só tem um conteúdo no momento em que adquire uma forma, ou melhor, no instante em que se expressa, quando a palavra é a um só

---

<sup>269</sup> CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999, p. 11-25.

<sup>270</sup> Antonio Candido desenvolveu estudo nessa área em *Literatura e Sociedade*.

tempo forma e conteúdo, aquilo que Sartre denominou de coisa e não de signo. Certamente que não se defende que a obra é apenas vivência do artista, afinal, o artista busca na vida social os motivos e formas de sua obra além de se amoldar ao público. Há, portanto, uma interação entre esses elementos. Por outro lado também é verdade que haja obras em que a relação com o público seja mais seletiva, pois elas exploram recursos simbólicos novos que dificultam os leitores num primeiro momento.<sup>271</sup>

A poesia é, pois, um objeto fruto do artista integrado no seu tempo e se configura de conteúdo e de forma indissociáveis. O conteúdo passa pela força das grandes idéias e movimentos sociais, religiosos ou revolucionários da humanidade, assim como pelas experiências e vivências pessoais do artista, enfim, aquilo que, por razões quer íntimas quer históricas, se configura para o homem como algo que suscita a sensibilidade e invoca grandes emoções, e aí cada época tem seus motivos e temas. Assim se compreende por que Cervantes usou, no início do século XVII, a sátira ao motivo dos cavaleiros andantes para fazer a crítica à idealização daquele comportamento galante e atitudes heróicas; ou por que Dante, na Idade Média, levou o leitor aos mundos do além-túmulo, numa visão religiosa cristã, para mostrar a necessária peregrinação individual em busca da salvação espiritual e ao mesmo tempo o difícil aperfeiçoamento das instituições sociais e políticas; ou ainda por que Camões, no século XVI, abordou as navegações marítimas para contar a história heróica de seu povo. A forma da obra depende do tempo e do lugar. Em épocas anteriores à escrita, a poesia provocava sensações auditivas, daí os estribilhos e as repetições; em tempos mais presentes, assumiu configuração visual, pois passou a ser lida e adquiriu formatos novos que atendessem melhor as expectativas da leitura. Em suma, a forma também está circunscrita à sociedade em que a obra é criada. O público, modernamente falando, pode ser uma massa informe, de gostos e motivações heterogêneas que influenciam os artistas, alguns deles produzindo para atender a esse público e assim conquistar os benefícios comerciais daí advindos. Poucos, porém, são os artistas que conseguem produzir imunes ou quase imunes às influências do gosto e da moda; mesmo quando pensam estar fazendo uma produção livre, a sensibilidade, espontaneamente, configura-se conforme os padrões, isso porque se introjetam as normas sociais e o artista tem a sensação sincera de estar sendo original. Na verdadeira obra de arte predominam impulsos pessoais sobre os ingredientes sociais a que se combinem, mas sempre estará presente a ação do meio. O engajamento se dá através do indivíduo no coletivo e deste

---

<sup>271</sup> A isso, Antonio Candido chamou de *arte de agregação e arte de segregação*. Enquanto as primeiras repercutem os símbolos conhecidos e agregam leitores, as segundas renovam as artes e criam novos desafios a um público de iniciados.

naquele, via linguagem e via mensagem, numa associação, já que uma se configura na outra e vice-versa.

Enfim, Sartre fornece a atitude do artista para realizar o engajamento, exigindo dele consciência sobre o ato criador e sobre a força desse ato em relação ao leitor. Essa consciência, embora não determine os temas que podem ou devem ser abordados, já que isso depende da liberdade do autor, implicitamente sugere que tratem das questões de seu tempo, com o intuito de mudá-lo pela ação consciente também do leitor. O escritor é livre, o leitor é livre, mas não tão livres, pois estão amarrados às circunstâncias do seu contexto sobre o qual devem agir. A produção poética do tempo em que Sartre escreveu sua tese não revela alienação, e se parece destruir a linguagem é porque representa uma realidade destruída, cujos valores estão em xeque. Decorre daí a complexidade da linguagem da poesia e não porque com ela seja impossível a comunicação. É certo que essa comunicação não se fazia fácil e nem atingia o homem comum de imediato, nem a prosa o fazia tampouco, entretanto, muitos a liam e revelavam sua perplexidade ante o escrito e se sensibilizavam e compreendiam.

De outro lado vem a contribuição da necessidade de uma ética da forma, conforme Barthes: o artista precisa tomar consciência de que ele produz arte da palavra e de que é na linguagem que se constitui seu ato criador, que o engajamento, enfim, se faz na escrita, pois “não há pensamento sem linguagem”, portanto, só na escrita o pensar se concretiza, daí que “a Forma é a primeira e a última instância da responsabilidade literária”<sup>272</sup>. Mas a linguagem é um dado social que o artista compartilha com o público e a obra é socialmente útil quando bem resolvida esteticamente. O sentido útil da obra está em que ela proporciona prazer e conhecimento estético e que ambos ampliam ou a visão de mundo ou o refinamento da sensibilidade. Porém, a estrutura externa do conteúdo precisa adquirir forma interna na obra para ter valor e o poeta não funciona como um espelho que reflete a realidade, pois tudo passa por seu crivo pessoal e se transforma, antes de voltar à sociedade. Portanto, é impossível dissociar, para um estudo mais pleno da obra literária, a forma de seu conteúdo, pois os dois mutuamente se constituem.

As relações entre arte e sociedade não são inerentes apenas à prosa, a poesia é também arte que se relaciona com a vida social, quer no conteúdo quer na forma. Há toda uma tradição histórica para confirmar isso, desde os antigos gregos. No conteúdo, pois pode tratar de qualquer assunto da vida pessoal ou social. Na forma, porque a linguagem, por

---

<sup>272</sup> BARTHES, Roland. Op cit. p. 75.

mais criativa ou pessoal que possa ser, vem da vida social e está vinculada ao momento histórico. Castro Alves usou a palavra grandiloqüente para questionar a escravatura, Olavo Bilac selecionou seus termos e usou epanástrofes e inversões, Mário de Andrade fragmentou seu discurso poético, cada qual estava usando a linguagem conveniente para o contexto em que se inseriam. Castro Alves envolvido emocionalmente na luta abolicionista, Olavo Bilac ligado ao gosto da elite burguesa, Mário de Andrade representando valores sociais em esfacelamento.

Sartre e Barthes defendem o engajamento: aquele como atitude ética do prosador ante o que escrever (o escritor é que se engaja.); este como uma ética da forma, isto é, como uma atitude a ser tomada pelo escritor perante a linguagem, entregando-se a ela, como Sartre espera que o autor se entregue à vida. Antes de ambos, porém, Horácio já percebera a dupla função da arte poética: útil e doce. É verdadeiro que o *dulce* estava então apenas relacionado ao prazer relativo à agradabilidade, e o *utile* se vinculava a um aspecto pedagógico de valor moral ou prático. Barthes amplia o prazer e o vincula à vida pela linguagem; Sartre redimensiona o útil dando-lhe cunho estético pelo estilo.

Daí que a poesia é também útil, compreendendo-se que sua linguagem é um meio de interferência na vida e que seu conteúdo, ainda que não com a clareza da informação nem a maior objetividade que alcança na prosa, revela também experiências vitais e, portanto, interfere no mundo e pode ser considerada engajada.

#### 4. MÁRIO DE ANDRADE: O TRABALHO ENTRELAÇADO À VIDA

O ano de 1922, centenário da independência nacional, marcado pela fundação do Partido Comunista, pela Semana de Arte Moderna e até pelo movimento feminino lutando pela cidadania, é simbólico no cenário histórico brasileiro, pois as marcas sócio-históricas que o destacam se mantêm e o período que inauguram - especialmente no campo da arte - tem sido motivo de polêmicos e produtivos debates. Mas também esse tempo destaca a continuidade das lutas sociais urbanas que tiveram um primeiro embate com as greves de 1917, depois o enfrentamento do estado de sítio no governo de Arthur Bernardes (1922-1926) para eclodirem na proposta de revolução articulada em 1928, com participação do BOC, e as greves de 1929. Empreende-se, pois, dentro do quadro histórico da república liberal dos anos de 1922 a 1930, o estudo da obra de Mário de Andrade (1893-1945), pois sua produção poética e sua reflexão sobre a arte e a vida nacionais o colocam na perspectiva desta pesquisa que quer averiguar o motivo do trabalho na poesia modernista brasileira.

Há, certamente, outros bons representantes da produção poética dos anos vinte que poderiam motivar o interesse da pesquisa, como poetas já citados em capítulos anteriores (Murilo Mendes, Jorge de Lima, Oswald de Andrade, entre outros). A produção de Mário de Andrade revela, entretanto, uma inserção sócio-histórica profunda e uma consciência crítica amadurecida, além de autocrítica severa, conforme se percebe inclusive nas correspondências que manteve com Manuel Bandeira, Drummond de Andrade e outros companheiros do tempo.

A produção marioandradina é vasta e não se limita às preocupações literárias, já que foi também investigador da música e do folclore nacionais. No campo da crítica literária e cultural destacam-se publicações como *A Escrava que não é Isaura* (1925), *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo* (1935), *O Baile das Quatro Artes* (1943), *O Empalhador de Passarinhos* (1944), todos trabalhos em que o escritor se posiciona em relação à criação literária e outras formas de arte, adotando postura analítico-ideológica ante o fazer artístico, como o faz no “Prefácio Interessantíssimo”, objeto de estudo mais à frente neste capítulo. Na prosa, Mário de Andrade inicia com *Primeiro Andar* (1926), contos, e em seguida escreve o romance *Amar, Verbo Intransitivo* (1927), para em 1928 publicar sua obra-prima da prosa: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, identificada pelo autor como rapsódia. *Belasarte* (1933) são contos, assim como *Contos Novos*, que só será publicado postumamente (1947) e sem a revisão definitiva do autor. Na poesia, ainda que iniciando em 1917 com *Há uma*

*Gota de Sangue em Cada Poema*, publicado sob o pseudônimo de Mário Sobral, seus versos se tornam substantivos a partir de *Paulicéia Desvairada* (1922), que foi seguida de *Losango Cáqui* (1926), *Clan do Jabuti* (1927), *Remate de Males* (1930), *Poesia* (1941) e, também postumamente, *Lira Paulistana* e *O Carro da Miséria* (1946). Além disso, escreveu crônicas reunidas em *Os Filhos da Candinha* (1943) e outros estudos sobre literatura, música e artes, e mais sua intensa publicação em revistas e periódicos de seu tempo. Trata-se de um escritor muito presente no espaço cultural de São Paulo e por um tempo do Rio de Janeiro também. Seus posicionamentos influenciaram nos rumos e ajudaram a construir a história das artes nacionais.

No entanto, são objeto deste estudo somente os poemas publicados entre as obras *Paulicéia desvairada* e *Remate de males*, ou seja, escritos entre 1922 e 1930, período desta pesquisa, conforme já especificado. Ficam, portanto, de fora: *O carro da miséria*, *A costela do grã cão*, *Livro azul* e *Lira paulistana*.<sup>273</sup>

Para iniciar o conhecimento da obra poética de Mário de Andrade, faz-se uma rápida incursão pelo estudo de Victor Knoll, também para vislumbrar nele, ainda que não seja motivo de estudo do pesquisador, o trabalho. Knoll é autor de uma pesquisa holística da obra poética de Mário de Andrade, na qual analisa o imaginário do poeta paulistano. O estudo parte do motivo que serviu de inspiração para o poeta: a cidade de São Paulo, a que ele atribui o termo arlequinal, sugerindo a idéia de uma cidade múltipla e ao mesmo tempo esfacelada. Estuda, sob esse prisma do esfacelamento e da multiplicidade, o clima, a cultura, o amor, o paulistano em suas etnias e dilaceração interior e psicológica, e o próprio dizer poético. Essa mesma imagem arlequinal é também atribuída ao Brasil à medida que a poesia de Mário de Andrade é um descobrimento do Brasil.<sup>274</sup>

Mário de Andrade, segundo Knoll, repete versos, às vezes dentro do mesmo livro, outras vezes de um para outro livro, como é o caso de “Havia nas manhãs cheias de Sol do entusiasmo / As monções da ambição.../ E as giganteadas vitórias!”, que aparecem em *Paulicéia desvairada* (poema: Tietê) e em *Losango cáqui* (poema: XXIX). Mas redimensiona as imagens na reconstrução, pois são outros os impulsos criadores ou a conotação dos “versos re-versejados”, na expressão de Knoll. Nessas repetições, um dos motivos revisitados é a da dança, que aparece insistentemente no início de *Remate de males*, quase

---

<sup>273</sup> Para definir a limitação dos poemas foi usada a edição de *Poesias completas*. Mário de Andrade. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Vila Rica, 1993. Nessa edição há a data de criação dos poemas, o que orientou a escolha, ainda assim ficaram de fora os poemas iniciais de *A costela do grã cão*, embora datados de época anterior a 1930, pois a obra só sai completa posteriormente.

<sup>274</sup> KNOLL, Victor. *Paciente arlequinada: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade*. São Paulo: Hucitec, 1983.

como um movimento pendular, trazendo o sol, o azul, o dia, enfim, com sua significação de tempo de conquista, de entusiasmo, de alegria, de criação e de trabalho. A relação entre sol e trabalho, apenas sugerida por Knoll, será investigada na presente pesquisa. Ao motivo do sol se contrapõe outro: o da noite com seu tempo de quietude, de sossego e de amor, e há ainda um terceiro, o de seqüestro, ou seja, o motivo da mulher ausente.

Do movimento entre o diurno e o noturno, a pesquisa descobre o motivo do rio Tietê, que cruza a capital paulista - presente já em *Paulicéia desvairada* e retomado em momentos posteriores -, rio do caminho dos bandeirantes, da conquista da terra, já que esse rio é avesso ao caminho do mar. Embora Knoll não aponte para isso, há na atividade dos bandeirantes um trabalho: o de expansão do território nacional e, como consequência de sua passagem por novas terras, a construção de vilas feita por índios ou escravos. O rio Tietê é conhecido e é através dele que surge o outro, desconhecido, o Amazonas, representante da nação ainda não descoberta. O Amazonas tem o trajeto para o mar, avesso ao Tietê e mais amplo que este. O Tietê representa o passado nacional escuro e estreito como o rio, já o Amazonas é a expectativa de futuro, com suas larguezas e horizontes amplos, embora torvos. Para Knoll, o Amazonas, assim como a figura de Mestre Carlos (catimbozeiro) são sinais na obra de Andrade que orientam para uma intenção: o vislumbre de um futuro para o Brasil que não signifique o esfacelamento, mas que represente o descobrimento de uma civilização unitária, que reúne todas as águas e cuja origem se distancia das influências européias e se mostra bem da terra, vindo das entranhas das terras amazônicas. Essa civilização nova teria até um brasão para representá-la. Então Knoll faz uma detalhada leitura do poema: “Brasão”, sob o prisma dos estudos heráldicos, pois nele se encontra uma espécie de resumo de todas as principais imagens geradas pela criação poética do autor, além de configurar desse modo o poeta como o arauto que reúne, identifica e anuncia uma nacionalidade. O estudo termina com a sugestão de que as imagens da obra de Mário de Andrade podem ser vistas como uma estrela ou como uma constelação; estrela arlequina de muitas pontas, que contamina todas as outras, numa constelação de imagens que forma um todo relacionado.

Assim sumariamente condensado, escapa a dimensão precisa e reveladora do estudo de Victor Knoll, mas está aqui posto porque permite vislumbrar, além dos motivos com os quais Mário de Andrade constrói sua poesia, a presença do motivo do trabalho, seja ele o trabalho poético ou qualquer outra de suas modalidades, como a ação diurna, feita com a presença do sol, pela manhã e motivo de alegria e entusiasmo. Não era intenção de Knoll pesquisar o trabalho cotidiano ou o trabalhador, ainda assim, ele percebe sua presença na

construção da cidade, na agitação tensa da vida burguesa, embora não se debruce sobre ele para analisá-lo, em contrapartida, analisa o trabalho poético de Mário de Andrade e o reconhece relacionado a algo diurno e, portanto, claro, feito à luz da razão, como a alegria de uma conquista. Não dominam nele as incertezas noturnas, as sombras e subterfúgios, embora a neblina paulistana torne incertas as imagens.

Este capítulo trata, na seqüência, da visão de arte poética que Mário de Andrade produz. Para isso se estudam aspectos teóricos levantados no “Prefácio Interessantíssimo”, associados a poemas que tratam do fazer poético. Apenas alguns poetas teorizam sobre o fazer poético e Mário de Andrade é um deles, por isso parece importante apresentar sua proposta de poesia para constatar como a prática se elabora. A seqüência do capítulo trará um painel de imagens de trabalho, mostrando seu aspecto variado, múltiplo ou arlequinal. O terceiro item pretende mostrar o motivo do trabalho no momento em que, para o autor, ele é mais eficaz e adequado: nas manhãs de sol. Finalmente se estuda a aproximação do poeta em relação ao homem comum e que trabalha no cotidiano. A questão do trabalho assim será revelada de maneira ampla, verificando sua presença nos poemas dos quatro livros em análise: *Paulicéia desvairada*, *Losango cáqui*, *Clan do jabuti*, *Remate de males*. Pretende-se verificar a incidência do motivo do trabalho nas obras e suas variáveis, isto é, que profissões ou atividades vêm à tona e então perceber se o motivo é ou não importante no conjunto dos livros. Também serão estudados alguns poemas para compreender o trato literário dado pelo autor ao motivo. Como os poemas são representativos de um período de produção do poeta, podem não conter a visão global do artista sobre esse motivo, mas atenderão ao objetivo maior deste estudo, que é o de construir a visão que a poesia de Mário de Andrade criou sobre o trabalho nos anos entre 1922 e 1930 de nossa história artística e relacioná-lo com a história social do trabalho.



#### 4.1 MÁRIO DE ANDRADE E A CRIAÇÃO POÉTICA

A partir do “Prefácio Interessantíssimo” e da análise de alguns metapoemas das obras *Paulicéia desvairada* e *Clan do jabuti*, este sub-capítulo se propõe a apresentar a visão do escritor sobre o fazer poético, a fim de conhecer como Mário de Andrade pensa sua poesia e, então, poder abordar a criação sobre o trabalho.

“Prefácio: rojão do meu eu superior. Versos: paisagem do meu eu profundo.”<sup>275</sup> A frase orienta a criação e a reflexão na criação poética de Mário de Andrade. Pensar a obra ou a respeito de arte é fruto da razão, enquanto criar é decorrência de impulso lírico. O “Prefácio Interessantíssimo” se coloca como uma reflexão sobre a poesia, enquanto os versos são fruto da capacidade de invenção do poeta, baseado não na paisagem exterior, descrição da realidade concreta, mas em paisagem interior, visão de mundo do artista.

Como funciona, no entanto, o ato criador para Mário de Andrade? “Quando sinto o impulso lírico escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi”(4). Então cabe ao poeta distanciar-se do ímpeto inicial de criação o necessário para compreender o potencial que dele emana. O pensar posterior é necessário para que o impulso lírico se faça arte. Um labor, por conseguinte, em que o corrigir implica tirar os excessos e assim dar status de arte ao texto pela escolha dos elementos com os quais erigirá o todo. O lirismo é, então, o estado ativo primordial, a comoção motivadora que no ato criador adquire feição estética.

Desse modo, a arte poética alcança seus objetivos de comunicar e dar prazer, afinal, afiança o poeta, “quando escrevi ‘Paulicéia Desvairada’ não pensei em nada disso. Garanto porém que chorei, que cantei, que ri, que berrei... Eu vivo!”(61). Esse é o impulso. O prazer já vem de quem cria e se amplia, porque “aliás versos não se escrevem para leitura de olhos mudos”(62). É preciso que o leitor também sinta, também participe, mas para isso precisa ter a chave que, embora se negue a dar, Mário apontou em seu prefácio, na direção da ruptura das convenções e do uso da razão como caminhos para chegar a sua poesia. Quanto ao prazer ainda, essa fruição está relacionada ao belo artístico sobre o qual Mário de Andrade se manifesta com propriedade: “Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório - questão de moda. Belo da natureza: imutável, objetivo, natural - tem a eternidade que a natureza tiver. Arte não consegue reproduzir natureza, nem é esse o seu fim”(24). O belo em arte muda. A

---

<sup>275</sup> ANDRADE, Mário. “Prefácio Interessantíssimo”. In: *Poesias completas: edição crítica de Diléa Zanotto Manfio*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993, p. 74. Esse prefácio é composto de 66 fragmentos. As citações que vierem deste mesmo prefácio, por medida de praticidade e economia, só serão identificadas com o número do fragmento ao qual pertencem.

criação moderna, por exemplo, rompeu com os adornos que esconderam a arte e possibilitou a livre determinação de seu fazer, sem princípios cerceadores e absolutos, nem valores eternos. Mário de Andrade completa seu argumento afirmando “que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural”(24). É, pois, função da arte produzir beleza, mas beleza subjetiva, fruto da capacidade de invenção pessoal. E esse belo é o arranjo final dado pelo poeta ao impulso criador e cujo resultado agrada e provoca a experiência estética.<sup>276</sup>

A técnica para alcançar o efeito estético, Mário de Andrade entende que seja a palavra em liberdade, não como sistema, proposto por Marinetti, mas como essência criadora do novo, própria do impulso lírico. Para mostrar de que modo poderia funcionar a palavra em liberdade, cria sua teoria a partir de conceitos da música. Mário propõe substituir a melodia pela harmonia. Enquanto aquela corresponde à frase poética que contém pensamento inteligível - por sua seqüência lógica e horizontal -, esta rompe com a seqüência para introduzir a associação (acorde) de palavras díspares, que não se seguem gramaticalmente e que, portanto, se sobrepõem, como se acontecessem simultaneamente. Isso pode se dar com palavras ou com frases que pareçam dissociadas. Se com frases, tem-se polifonia, já que ocorre a melodia de cada uma das frases em conjunto, ou seja, uma associação de melodias e não apenas de notas, o que geraria a harmonia. “A realização da harmonia poética efetua-se na inteligência”(39). Isso, entretanto, não garante e nem leva à clareza de compreensão, ao contrário, a criação é em si ambígua e a compreensão conseqüentemente múltipla, o que é próprio da dicção poética.

Faz-se necessária uma incursão comparativa entre o que Mário de Andrade está propondo como criação poética e o que futuristas e surrealistas e outros movimentos de vanguarda pensaram a respeito. Filippo Marinetti, o principal idealizador do Futurismo, defendia o dinamismo e a simultaneidade como expressão da beleza da velocidade, daí decorrem as descrições de intenso movimento e ação nos seus textos, assim como as imagens, no sentido de as palavras estarem livres no papel, ocupando espaços não convencionais em linhas diagonais. Entre 1917 e 1922, o termo ‘futurismo’ esteve na boca dos jovens que buscavam atualizar as artes no Brasil, termo que cabia bem na voz e nos gestos extravagantes de Oswald de Andrade, mas o Modernismo de 1922 queria também se libertar das influências européias e caminhar para diante por seus próprios pés. Futurismo foi

---

<sup>276</sup> Para aperfeiçoamento da visão de Mário de Andrade sobre Estética no conjunto de sua obra, sugere-se a leitura de duas obras bem recentes: MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999; e HÜHNE, Leda Miranda. *A estética aberta de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2002.

uma primeira fase do movimento nacional, mas que evoluiu para Modernismo e se distanciou da Europa. Entretanto não se pode negar alguma semelhança entre a tese da harmonia das palavras ou da polifonia das frases com as palavras em liberdade de Marinetti. Observe-se o que o próprio Manifesto Técnico da Literatura Futurista afirma: “Só por meio das analogias vastíssimas um estilo orquestral, ao mesmo tempo policromo, polifônico e polimorfo, pode abraçar a vida da matéria”.<sup>277</sup>

Os conceitos cubistas, porém, também se mostram presentes na criação de Mário de Andrade e na reflexão sobre a arte, principalmente o “*collage* literário” (o *collage* exige a prática da associação de pensamentos, o que aponta para a tese da harmonia), que contém a idéia de simultaneidade, sugerido pelo termo “arlequinal” da obra de Andrade; e aparece também o princípio cubista de repúdio às atitudes patéticas e ingenuamente sentimentais da lírica romântica, que Mário se propõe a extirpar pela razão agindo sobre a criação.

Sob outro aspecto, o que Mário de Andrade denomina de “impulso lírico” é contemporâneo, até um pouco anterior (1922), da “escrita automática” (1924) dos surrealistas, da mesma época de “Paulicéia desvairada”, o que indica a sintonia do escritor brasileiro com as vanguardas. Os surrealistas investigaram as possibilidades do subconsciente - a partir da leitura que André Breton fez de Freud - pois pretendiam recuperar “o uso de capacidades [...] castradas por uma civilização materialista” e então propunham “o pensamento analógico, capaz de permitir a reclassificação da experiência de modo emocional e intuitivo”. Sustentavam que “a analogia poética tem o poder de revelar o princípio de identidade entre a mente humana e o universo exterior”<sup>278</sup>. O fluir inconsciente não representa o caos, nem para os surrealistas nem para Mário de Andrade, já que “a turba é confusão aparente”, afirma este, enquanto, para aqueles, a “imagem poética ou plástica, principalmente a que unifica elementos que, para a razão, nada teriam em comum, muitas vezes gera uma luminosidade misteriosa e se afigura inexplicavelmente adequada, e até inevitável”<sup>279</sup>. A isso Mário de Andrade chamou de polifonia, embora ele entenda que a percepção desta união de possibilidades significativas se dê pela inteligência, portanto, tem uma compreensão racional. Tanto os futuristas como os surrealistas propunham sua arte como modo de interferência no mundo. Os primeiros revelaram sua ideologia anticlerical e anti-socialista desde os primeiros manifestos e mais tarde se propuseram como um partido

---

<sup>277</sup> TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972, p. 71.

<sup>278</sup> SHORT, Robert. “Dada e Surrealismo”. In: BRADBURY, M e MC FAR LANE, J. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 245.

<sup>279</sup> Idem, *ibidem*. p. 245.

político na Itália, defensor da guerra e do fascismo. Os segundos, consoante Short, “têm clara consciência de que propor uma nova linguagem é propor uma vida transformada para os homens e uma sociedade alternativa revolucionada. A arte não é diversão, mas desafio ao *status quo*”.<sup>280</sup> Embora Mário de Andrade tenha sido para a história da literatura brasileira um revolucionário, algo da sua formação também se deve ao que se denominou, na França, de ‘L’ Esprit Nouveau’ (dele Mário usa o simultaneísmo e o cita em nota no “Prefácio Interessantíssimo”) e que revela como se pensou a arte nova ou o novo espírito da arte para o início do século XX. O que se pode afirmar é que, ainda que revolucionário para a visão clássica, o ‘L’ Esprit Nouveau’ não se afastou da razão nem da pátria. Quer ser a um só tempo uma expressão do universal pelo particular,<sup>281</sup> o que também se pode atribuir a Mário de Andrade. Mas este não pretendia fundar escola não queria seguidores, pois entendeu suas verdades possíveis apenas nas artes, “porque verdades filosóficas, religiosas, não são convencionais como a Arte, são verdades”(32). Há, portanto, proximidade entre as referidas vanguardas européias e o pensamento de Mário de Andrade sobre a criação poética, mas se sabe que a influência é de mão única, sempre do centro para a periferia, embora o poeta brasileiro revelasse não só atualização em relação às discussões que se passavam no velho mundo, mas também reflexão e atitude a ponto de não as aceitar simplesmente ou de lhes dar feição própria.

Tornando ao “Prefácio Interessantíssimo”, Mário afirma escrever brasileiro, despreza a gramática formal em sua poesia e carrega para dentro da língua o que habitualmente não faz parte de sua versão oficial. Mário quer a poesia com linguagem original, criativa, criadora; e isso não se pode confundir com a língua e a linguagem institucionalizada. O poeta aproxima o que parece não ter nexo de relação, instaura conexões inusitadas, transmuta e deforma a realidade lhe dando nova configuração, inventa fios invisíveis e estabelece pertinências paradoxais, batiza o mundo e lhe dá unidade e coerência... enfim, o poeta cria na linguagem, por isso não lhe cabe ser convencional. A época dos anos vinte, do início do Modernismo no Brasil, foi período em que se buscava a independência cultural da Europa e se almejava o encontro da própria nacionalidade. Para isso, não só os motivos das artes brasileiras se fizeram nacionais, mas a própria língua adquiriu feição brasileira. Esse novo tempo também representa uma nova concepção do próprio tempo. Não mais o ritmo da vida segue as mudanças da natureza, o cronômetro se interiorizou no homem com o surgimento

---

<sup>280</sup> Idem, *ibidem*. p. 246.

<sup>281</sup> CAHM, Eric. ‘Revolta, conservadorismo e reação em Paris, 1905-25’. In: BRADBURY, M e MC FARLANE, J. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 133-134.

das máquinas modernas de transformação. Essa época de novas agilidades, de motores, automóveis, avião, telefone dinamizou o mundo e as sensações temporais se fizeram psicológicas, pois a realidade parece andar mais rapidamente e o tempo das pessoas se tornou mais intenso. Até isso exigiu novos procedimentos na composição poética, como a maior síntese, a síncope nas relações vocabulares, a associação elíptica de idéias e imagens, as ligações harmônicas entre as frases, gerando a polifonia.

Dessas reflexões se deduz que a relação forma e conteúdo, para Mário de Andrade, é de indissociabilidade, o que significa afirmar que a configuração final do poema se dá quando o conteúdo alcança sua forma própria, ou seja, se conforma nas palavras e sons e imagens e ritmos que acontecem no ato de criação. Há, pois, pelo menos dois momentos na produção da arte: um inicial, lírico, interior, inconsciente e de total absorção, e outro posterior, consciente, intelectual, técnico e crítico; esse conjunto cria o poema.

“Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras freqüentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele razão de ser”(52). O que cabe na arte de um poeta está relacionado com seu estar no mundo. É normal que cada escritor crie sob a influência de seu tempo. Por outro lado, o escrever tradicional ou moderno não se dá pela escolha das palavras, mas pela construção interna do discurso. Não são as palavras em si que dão a modernidade da linguagem, mas como elas são organizadas no discurso poético.

É preciso considerar também que o poeta viveu um período de acirramento ideológico, com as contradições próprias de um período de mudanças, no caso entre uma arte de ruptura – como foi o momento inicial do Modernismo – e uma arte mais empenhada, engajada ou arte como testemunho, isso principalmente a partir dos anos trinta. Mário viveu esse dilema e, ainda que com uma visão estética clara já nos anos vinte, sofreu as contingências das incertezas quanto às atitudes políticas e sociais.<sup>282</sup> Mário não escreve como quem ensina, ele tende à parceria, embora no momento do prefácio tenha escrito: “Nosso desejo: alumiar”(58). Esse “alumiar” não deve ser entendido no sentido de orientar didaticamente, mas apenas de clarear o campo para que se descubram novos espaços para que os que vêm semelhantemente a ele possam se encontrar, afinal, escreveu Mário:

Com o vário alaúde que construí, me parto por essa selva selvagem da cidade. Como homem primitivo cantarei a princípio só. Mas canto é agente simpático: faz renascer

---

<sup>282</sup> Para compreender a trajetória do pensamento crítico de Mário de Andrade, leia-se: LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

na alma dum outro predisposto ou apenas sinceramente curioso e livre, o mesmo estado lírico provocado em nós por alegrias, sofrimentos, ideais. Sempre hei-de achar também algum, alguma que se embalarão à cadência libertária dos meus versos(59).

Mário se coloca claramente como alguém que tange um instrumento estrangeiro, ou seja, que faz uma poética que vem de outra cultura, mas amoldada às necessidades da sua e compondo uma canção mergulhada em seus valores, com o que pretende conquistar adeptos, ou melhor, encontrar companheiros com quem possa sentir junto: “não quero discípulos”(65).

Um anarquista na linguagem, um Arlequim dançando o carnaval a quem se contrapõe um analista e pensador pierrô que se distancia para pensar: eis a imagem poética de Mário de Andrade. Imagem que se constrói no aparente *non sense* de *Paulicéia desvairada* em associação com a irreverência pensada do “Prefácio interessantíssimo”. A obra poética é construída a partir das imagens da cidade de São Paulo. Não imagens fotográficas ou representações da cidade real, mas recortes deformados que flagram instantes e situações que se confundem na bruma paulistana, num jogo que amplia ou diminui a luz ou a sombra sobre as coisas, criando mundos contraditórios que adquirem vida própria e se impõem como imagens de arte que reconstrói a vida. É a feição arlequinada da cidade: múltipla e única, complexa e comum, com pessoas sem cara, com ritmo assimétrico, com arquitetura informe cantada por um tupi tangendo um alaúde.

Qualquer motivo lírico desde o amor até as carroças cheias de café, desde o guarda-chuva paradoxal até a cidade que virou mulher cabe na poética de Mário de Andrade, pois esse mundo é o seu mundo, sua cidade e nela o poeta não se perde, nem no mundo exterior que o motiva nem no interior que organiza. Mas é sempre um índio tangendo um alaúde: a alma é nacional, o instrumento estrangeiro. Um ser dividido que procura uma unidade.<sup>283</sup> Os dois primeiros poemas de *Paulicéia desvairada* apontam já em seus títulos para o conteúdo poético da obra e a atitude do poeta, respectivamente: “Inspiração” e “O trovador” (1922). No primeiro poema, o verso inicial repetido ao fim “São Paulo! comoção de minha vida...” esclarece o que inspira o poeta, enquanto o último verso, que segue à repetição do primeiro: “Galicismo a berrar nos desertos da América” aponta para a ambigüidade da construção nacional, ao mesmo tempo européia e americana, o que casa perfeitamente com o verso final do segundo poema: “Sou um tupi tangendo um alaúde”, reflexão que confirma a situação também ambígua do poeta. Mário de Andrade declara seus amores à cidade dupla

---

<sup>283</sup> Sobre a busca dessa unidade, ver KNOLL, Victor. *Paciente arlequinada: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade*. São Paulo: Hucitec, 1983.

que quer cantar e já a identifica como arlequinal: “Cinza e ouro... / Luz e bruma... Forno e inverno morno...”. Há também na cidade “Perfumes de Paris...” e “Bofetadas líricas no Trianon”. Este último verso fica sugestivo especialmente por ser o Trianon o espaço onde funciona a Academia Francesa de Letras. Mário está se negando a aplaudir o Trianon, como quem se nega a seguir a orientação européia de arte, o que é uma das propostas do Modernismo brasileiro. Mais tarde, os franceses doam (constroem) uma réplica do Trianon - O Petit Trianon -, onde hoje funciona a Academia Brasileira de Letras, cujos membros na época dos anos vinte se opuseram ao movimento modernista de São Paulo.

Um trovador, assim se identifica o poeta de coração arlequinal, ou seja, de coração dividido entre os “homens das primeiras eras” e a “alma doente” de hoje. Há nos “homens das primeiras eras” uma busca das origens, ou um reconhecimento delas, ou ainda uma descoberta do tupi que há em sua voz de poeta. O homem rude “do asperamente” está associado às “primaveras de sarcasmo”, sugerindo que o início da história desse homem não se fez de glória, mas de zombaria. O homem áspero e primitivo não predomina, já que oscila “intermitentemente” com “um doente”, mas de “alma doente”. Esse doente é o homem de hoje, o poeta, que se identifica com “um longo som redondo”, ou seja, um criador de associações sonoras, um cantor, um trovador ou, como desvendou Victor Knoll, um arauto que anuncia a brasilidade. As onomatopéias que vêm em seguida “Cantabona! Cantabona! Dlorom...” podem induzir aos sons que representam o mundo do progresso racional, a parte européia das gentes brasileiras - até porque “cantabona” aponta para a influência italiana e parece conter a significação de bom cantar - e, por outro lado, “dlorom” pode representar um estrondo rude e natural do mundo mais primitivo da realidade de origem da nação. “Dlorom”, porém, também sugere onomatopaicamente o dedilhar de um acorde num instrumento de cordas. Então, o último verso casa perfeitamente com o conjunto: “Sou um tupi tangendo um alaúde!”.

Essa é a primeira imagem que o livro apresenta: o labor do poeta, do qual emana um projeto de canto literário voltado para uma dupla face, a do tupi - face nacional comprometida com os valores de origem do povo brasileiro - e do alaúde - influência da formação européia na cultura e nos valores do povo citadino que vive nesta terra. Esse canto se revela ambíguo, pois abarca em si opostos que não compactuam e não se compreendem nas suas distâncias culturais, mas ao mesmo tempo vivem sob o mesmo céu, daí se poder dizer que arlequinal não é só São Paulo, mas o Brasil e a própria poesia de Mário de Andrade, na medida que canta sua cidade e a nação em sua multiplicidade de etnias, valores e realizações.

*Paulicéia desvairada* não só começa, mas também termina tratando do fazer poético com uma espécie de metapoema dramático-musical: “As Enfibraturas do Ipiranga” (1922), no qual se constrói a visão da ação do poeta jovem em luta contra os valores sedimentados. O título já é bem sugestivo, pois contém um neologismo (enfibraturas) que é a fusão entre as palavras “fibra”, que pode significar força, mas também tecido, e “partitura”, que é o registro visual das notas musicais e de como interpretá-las. De certo modo o neologismo está adequado ao evento de teatro musical, pois é uma junção que parece indicar a representação da disputa, típica do teatro, em que ocorre a ação e a música, ou seja, uma opereta. Isso associado ao prefixo “en”, que significa dentro, portanto, uma disputa interior, ou no interior da arte. “Ipiranga” identifica a cidade de São Paulo como o lugar desse embate que deve ser o da arte moderna com as convenções artísticas passadistas. Ipiranga tanto pode significar algo oficial, pois está relacionado à independência do Brasil, como pode, pela mesma razão, indicar algo fundador, já que a partir dessa imagem se tem a nova pátria. No mesmo Ipiranga se dá a luta pela nova independência, agora a artística e cultural. Assim como lá se fundou a nação, também lá se inaugura o novo perfil das nossas artes. O espaço, portanto, é um símbolo de mudança. Além disso, a identificação do espetáculo que se projeta vem com a expressão “Oratório profano”, o que é em sua origem uma contradição, já que “oratório” representa um gênero musical dramático de cunho religioso, avesso, portanto, ao profano, o que confirma a disputa sugerida no título e a proposta moderna de não seguir padrões. A epígrafe de Shakespeare (“O, woe is me To have seen what I have seen, see what I see!”<sup>284</sup>) também revela um conflito: a frustração das duas visões, a de ontem e a de hoje.

A segunda imagem que Mário de Andrade constrói sobre a função do poeta decorre desse mote: a defesa de uma arte nova. O direito à pesquisa estética, a luta pela liberdade no pensar, a construção de uma poesia desamarrada das convenções é a busca do poeta moderno. Essa conquista não vem sem o confronto dos valores, pois o que está sedimentado tende a permanecer até que se lhe imponha um novo pensar. Mas o novo não se estabelece por si, e nem por si é totalmente desvinculado do velho, já que o artista jovem foi formado pelos valores já existentes, por isso Mário afirmou logo no início do “Prefácio Interessantíssimo”: “Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu”(6). O novo que Mário quer construir não deve se impor como uma nova permanência, precisa alcançar mérito e assim dominar o espaço, mas não se fechar ao novo que virá, como se fosse a verdade a ser seguida agora. O novo também deve renovar-se sempre, conforme

---

<sup>284</sup> “Ó mágoa tenho eu / Ter visto o que eu vi, ver o que eu vejo!”



orienta o final do prefácio: “Em arte: escola = imbecilidade de muitos para vaidade dum só”(65). É necessária uma nova arte para conseguir dizer o tupi e o alaúde.

Em *Clan do jabuti* há o poema “Carnaval Carioca” (1927), dedicado a Manuel Bandeira, que foi escrito na época em que Mário de Andrade viveu no Rio de Janeiro. Este poema, embora trate do carnaval proposto no título, também analisa a postura do poeta ante o motivo que explora. O eu-lírico, inicialmente, identifica sua “frieza de paulista” “ante o sangue ardendo do povo” e reconhece com estranheza o “caixeiro de armarinho na Gamboa” que dança, a mulher gorda que vira baiana, o “Guarda-civil indiferente” aos “cordões de machos mulherizados”, enfim, se vê em meio ao frenesi do carnaval e dele colhe “nos dedos as rédeas que param o infrene das vidas”, propondo que a poesia cristaliza no tempo aquilo que na vida é constante fluir. E o poeta diz de sua função:

Sou o compasso que une todos os compassos  
 E com a magia dos meus versos  
 Criando ambientes longínquos e piedosos  
 Transponho em realidades superiores  
 A mesquinhez da realidade.  
 Eu bailo em poema, multicolorido!  
 Palhaço! Mago! Louco! Juiz! Crianinha!  
 Sou dançarino brasileiro!  
 Sou dançarino e danço! E nos meus passos conscientes  
 Glorifico a verdade das coisas existentes  
 Fixando os ecos e as miragens.  
 Sou um tupi tangendo um alaúde  
 E a trágica mixórdia dos fenômenos terrestres  
 Eu celestizo em euritmias soberanas,  
 Oh encantamento da Poesia imortal!...

Ao identificar o carnaval e principalmente vivê-lo, o poeta percebe o contraste que há nele: as pessoas comuns se transformam e vivem um delírio contagiante, no qual o poeta também se envolve. Mas se escreve, é porque depois de viver intensamente, pensa sobre a situação que viveu e a recria em forma de arte e não de mera descrição. No excerto citado se repete, em forma de poesia, o que Mário de Andrade afirmava no “Prefácio Interessantíssimo”: “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois”. É isso que indica quando diz no poema que transpõe “em realidades superiores / a mesquinhez da realidade” e usa para isso “passos conscientes”. Mas não copia a realidade, pois lhe fixa “os ecos e as miragens”, ou seja, algo que fica impregnado no inconsciente do poeta de forma latente e que se transfigurará em arte. A sua dança carnavalesca, embora motivada pela que a vida proporcionou, se faz no poema: “Eu bailo em poema, multicolorido!”. Na seqüência, o poeta se identifica novamente

como “um tupi tangendo um alaúde”. Mas também os versos selecionados sugerem o pleno envolvimento do poeta com o carnaval que motivou o poema, já que também o transformou em “Palhaço! Mago! Louco! Juiz! Criancinha!”, à semelhança dos que dançaram a folia, que o poeta baila “em poema, multicolorido”, como um arlequim, e dança em “passos conscientes”, como um estudioso, “fixando os ecos e miragens” do que viveu debruçado “no parapeito de granito”, como dirá ao final do poema, antes de deitar de cansaço.

O vivido no carnaval, porém, antes de ir ao papel, passa ainda por outro canal e o poeta: “Lentamente se acalma no país das lembranças / A invasão furiosa das sensações”. O motivo é então revivido na memória e esta servirá de impulso criativo para a primeira configuração do poema. E o poeta, ainda antes de criar, cansado do delírio que viveu, “descansa o rosto sobre a mão que escreverá”, numa posição de quem recorda e quase dorme, ou simbolicamente transfere da memória para as mãos o que escreve, dando-lhes a sensação do escrever automático e impulsivo, que depois virá corrigido pela reflexão, como se as mãos pudessem retornar à mente o que puseram no papel. Por fim, o poeta dorme embalado pelo barulho matinal do dia seguinte, com “sinos buzinas clácons campainhas / Apitos de oficinas / Motores bondes pregões no ar, / Carroças na rua, transatlânticos no mar...”. Tudo voltou à rotina do trabalho cotidiano, mas “o poeta dorme sem necessidade de sonhar”, pois o que viveu no carnaval se assemelha a um sonho.

Os poemas “Inspiração” e “O Trovador” desvendam o grande motivo poético de *Paulicéia desvairada*: “São Paulo! comoção de minha vida...”, o que aponta para o rumo dessa poesia em direção a algo real e que faz parte da vida cotidiana: a cidade. Mas também esses poemas iniciais apresentam a atitude nova do artista, que não aplaude o Trianon, que se nega a seguir a arte nos moldes europeus e se identifica como o trovador da brasilidade, um tupi com instrumento (valores culturais) estrangeiro. Aqui ainda não aparece o trabalho, mas já se sabe sob quais circunstâncias será criado (uma nova postura criativa) e em que espaço aparecerá (São Paulo).

Em “As Enfibraturas do Ipiranga”, Mário de Andrade traduz o embate entre a nova proposta de arte e os valores sedimentados da arte. Ante essa disputa, o povo está distante das idéias e ideais da arte, mas esta também esteve da vida daquele. “Minha Loucura” representa a voz do poeta sóbrio, racional e analítico, ligado à realidade cotidiana, pois se movimenta no chão, sabe que a função do poeta moderno é criar poesia no meio da vida, no palco de disputa dos valores, apoiando o novo modo de ver a arte e a vida, como nova luz devassando a escuridão. Mas o poeta sabe que faz parte de uma realidade que o envolve e o contamina, consciente dela, porém, pode enfrentá-la.

Em “Carnaval Carioca” há a descrição poética da festa do povo. A vivência dessa festa serviu de motivo para a criação do artista, que não fica circunscrita ao evento festivo e alucinante do carnaval. O poeta identifica essa realidade em si como mesquinha, pequena, mas a transposição dela para a criação consciente do artista torna-a realidade superior: “Encantamento da Poesia superior”, porque não é cópia, mas recriação.

A criação poética, portanto, para Mário de Andrade, está construída sobre dois pilares: a ambigüidade no cantar, pois se trata de um tupi com um alaúde; e a necessidade de um novo modo de cantar. O primeiro pilar Mário resolve por dois caminhos: por cantar tanto o homem do progresso da cidade e do rio Tietê como o seringueiro do Amazonas, e por revelar consciência de que ambos são brasileiros. O poeta é um trovador que canta seu canto ambíguo sobre a ambígua realidade de um povo que dança o carnaval - festa de origem estrangeira - vestindo-se de nobre e tendo atitude vulgar ou fingindo-se mulher, sendo homem. O segundo pilar se refere ao poeta moderno e à linguagem que precisa ser nova no mundo do século XX, quando o tempo humano se modificou em intensidade e a arte precisou acompanhar esse novo ritmo, então o poeta construiu sua tese da harmonia substituindo a melodia, combatendo, desse modo, as formas gastas da poesia que imita a natureza, pois o belo na arte é convencional.

Esse canto tupi com o alaúde, revelador de uma duplicidade no fazer poético, irá se alargar na relação sempre dupla com o mundo e em específico com o trabalhador. O contraste entre o fazer tradicional e o novo também revela uma mudança de atitude em relação ao trabalho e ao trabalhador, que passam a ser percebidos pelo poeta, ainda que apenas como motivo de reflexão das distâncias entre um e outro. Portanto, essa abordagem inicial voltada para o fazer poético resulta no encaminhamento mesmo da poesia de Mário de Andrade para o homem, sua realidade cotidiana e seus choques de interesse transformados em motivo de criação. Esse voltar-se da poesia para a vida do homem comum faz parte do que se entende por atitude empenhada do artista, conforme designou Antonio Candido. É dentro desse viés criativo que se encontra o trabalho e o trabalhador como construtores da agitação que o poeta registra na sua cidade, cujas variáveis se apresentam na seqüência deste estudo.

## 4.2 O TRABALHO E SUAS MÚLTIPLAS FACES

O trabalho do poeta Mário de Andrade é ser um cantor de coração arlequinal - multiplicado, mas esfacelado - que se debate entre sua formação européia e a busca de suas origens nacionais. Esse trovador tupi tangendo um alaúde mostra seu espaço urbano e suas contradições, por isso também arlequinal, no cortejo da massa de imigrantes na boca de mil dentes da cidade que passa pela rua São Bento do Clube Comercial e chega à fábrica de tecidos com sua chaminé de céu azul. Esta cidade de São Paulo, cujos políticos pastam como cabras no quintal do palácio do presidente, é cortada pelo rio donde outrora as embarcações iam rumo ao descaminho dos bandeirantes, à caça das esmeraldas. O poeta toma a cidade como noiva com a qual teve uma filha: a Bruma, que faz a cidade parecer Londres nas manhãs de inverno. O poeta luta contra a imutabilidade burguesa, descreve as paisagens dominicais com suas futilidades, as oficinas que tosse, a garoa cor de cinza, os bondes que passam depressa, a elegância dos bairros burgueses e os caminhões e carroças rodando estrepitosamente, levando as sacas de café para os armazéns abarrotados para a “vitória de todos os sozinhos”. Isso é um pouco do viver paulistamente que o poeta conta a partir de seu coração multifacetado. Há nas imagens evocadas pelo poeta os retratos da São Paulo dos anos vinte do século XX, com sua agitação de progresso sob a ótica capitalista.

Dentro desse painel de paisagens contrastantes, há o motivo do trabalho. Fora os “Dois Poemas Acreanos” (CJ, 203) do final do livro *Clan do Jabuti*, que receberão estudo à parte, o pragmático trabalho cotidiano, as muitas profissões, o exercício de uma atividade para a manutenção da vida não mereceu do poeta nenhuma composição específica. Não existe uma atenção limitada de Mário de Andrade a uma ação de trabalho - como o alfaiate ou o padeiro, por exemplo - ainda assim, o motivo é relevante na obra, pois o autor conta de uma cidade em transformação e o trabalho é a força capaz dessa mudança. Em meio aos cenários agitados ou calmos, rápidos ou lentos, aparecem as funções humanas como parte integrante da vida, não como algo excepcional ou raro, ou que merecesse maior destaque que outras atividades, como as de lazer, por exemplo.

No poema “A Escalada” (PD, 84), que inicia descrevendo bebedeiras com vinho e champanha, aparece um meio-verso: “Cospe os fardos”. Essas palavras aparecem idênticas por três vezes no poema e ainda ocorre uma variante: “Que é de teus fardos, Hermes Pança?”. O poema em seu conjunto constrói ironicamente a ascensão social através da ambição e mostra os meios de aliviar as tensões no caminho de subida, como beber, ir ao

cinema, ouvir a banda e assim aliviar-se dos fardos, das responsabilidades, dos trabalhos (“Deixei-os lá nas margens das escadarias”), até alcançar a cadeira dos magistrados, quando, então, alguém lhe irá trazer outros fardos. Sutilmente se insinua o motivo do trabalho como um fardo, como uma responsabilidade que se quer e uma atividade que se executa para ajudar na ascensão social, mas da qual a pessoa não se liberta nunca, mesmo quando alcança o objetivo estabelecido; então, talvez, mude de fardos, mas continuará carregando-os. Eis um retrato da ascensão burguesa centrada em galgar postos e acumular posses bem aos moldes do capitalismo liberal da década de 1920.

No poema seguinte, “Rua de São Bento” (PD, 85), o motivo aparecerá mais explícito. O poema se divide em três situações. Não é à toa que o poeta o inicia com a palavra “Triângulo”. As três situações são: a do eu que conta-canta, a dos prazeres dos ambientes mais ricos, a do trabalho. Após a palavra inicial, os dois versos seguintes dizem dos “meus naufrágios” e dos “cantares da uiara” que fascinam e convidam para as jogatinas e outras atrações: “São as califórnicas duma vida milionária”, cujos preços do amor têm majoração de 100%. Então aparece pela primeira vez na obra poética de Mário de Andrade *Minha Loucura*, personagem que se identifica com o poeta e que se tornará central no final de *Paulicéia desvairada*. Aqui aparece em versos exclamativos: “Minha Loucura, acalma-te! Veste a water-proof dos tambéms!”. Após essa auto-advertência que insinua para o eu se proteger e entrar no jogo, os versos trazem à tona o trabalho como algo distante, a que o indivíduo, que é o dono da fábrica, chegará atrasado: “Nem chegarás tão cedo à fábrica de tecidos dos teus êxtases”, “lá nos muito-ao-longes do horizonte, a sua chaminé de céu azul!”. Deduz-se que se trata do dono da fábrica e não do operário, pois é preciso dinheiro para o lazer, chegará atrasado e a fábrica é “dos teus êxtases”, o que quer dizer que através dela se alcançam os êxtases, que podem ser as noitadas de farra com o dinheiro proveniente do que ela produz. Por isso também a chaminé não é a que lança fumaça de trabalho feito, mas é “a sua chaminé de céu azul”. Além de ser sua a fábrica, há a limpidez do resultado de sua função. Neste poema, ainda as referências ao trabalho são indiretas e distantes, mas permitem perceber o contraste atroz do trabalho. Trata-se de mais um exemplo do funcionamento das relações de benefício no capitalismo liberal do tempo histórico evocado pelo poema.

“O Rebanho” (PD, 86) é um poema que trata da atividade política. Nele, o eu enunciador se põe como alguém cheio de esperança ante o trabalho dos representantes do povo: “as esperanças de ver tudo salvo! / Duas mil reformas, três projetos”, mas o que ocorre é a negação do trabalho, pois os deputados, a quem se destina a atividade da criação das

leis que orientarão a vida do povo, descem as escadarias do Congresso e se transformam em cabras de chifres e barba e começam a pastar a verde grama “rente do Palácio do senhor presidente...”. O trabalho se torna algo subalterno e sujo, representando a negação de uma construção social e individual.

“Tietê” (PD, 87) é uma viagem ao tempo dos bandeirantes, ao trabalho passado e entusiasmado da conquista das terras que partia de São Paulo em embarcações que levavam a povoação ao sertão desconhecido. Era uma atividade motivada pela ambição, pelo desejo de riquezas, que os fazia enfrentar as lutas contra as setas indígenas; tempo diferente do presente do poeta, quando o rio era usado para competições esportivas.

Há quatro poemas sob o título de ‘Paisagem’, numerados de 1 a 4, que levantam aspectos do ambiente da cidade. Essas paisagens merecem, ainda que sumariamente, alguma referência, pois nelas ocorre a nomeação de profissões no espaço invernal chuvoso e brumoso de São Paulo. Em “Paisagem N.<sup>o</sup> 1” (PD, 87), na dúplici cidade na qual no verão faz frio, neblina e sol forte, existe “a ironia das pernas das costureirinhas / Parecidas com bailarinas...”. Temos aí a nomeação de uma profissão comum comparada a uma rara, aliás, o termo “costureirinhas” é uma presença insistente na poesia do autor, como se perceberá tanto em *Paulicéia desvairada* como em outros livros. É o caso do poema “Sambinha”, de *Clã do Jabuti*, quando no flerte do cotidiano duas moças passam “depressinha” pela rua e conversam. O poeta as nomeia de “costureirinhas”. Ele as identifica inicialmente pela profissão e ao final pela etnia: “Uma era ítalo-brasileira. / Outra era áfrico-brasileira”, revelando a mestiçagem característica do povo brasileiro. Há sugestão na referência à costureirinha de garota que namora fácil. Essa impressão se confirma no poema “Tu” (PD, 97). Tornando à “Paisagem N. <sup>o</sup> 1”, também aparece no poema a função da guarda-cívica, prendendo gente simples que vem pela rua cantando. Então o poema levanta a pertinência da função da polícia e pergunta: “Necessidade a prisão / Para que haja civilização?” O poeta questiona o trabalho do policial e sua função social como mecanismo de controle e forma de revelar a evolução da sociedade, ou simplesmente a polícia reprimindo a vadiagem, já que a elite burguesa pretendia, naquele momento histórico, construir uma imagem positiva de trabalho e almejava trabalhadores submissos e ativos em sua atividade produtiva. Seja costureirinha ou policial, são mais dois aspectos ambíguos, mais losangos da cidade arlequinal com as múltiplas funções que a constituem. “Paisagem N.<sup>o</sup> 2” (PD, 96) continua a descrição do ambiente paulistano, novamente mostrando o belo e o feio na “escuridão dum meio-dia de invernia...”, “num cor de cinza sem odor...”, contra o desejo onde “vivem as primaveras eternas!”. Nesse “palco de bailados russos”, onde homens num bando

abominável passam sonâmbulos, vestindo doenças, também “lá para as bandas do Ipiranga as oficinas tosem...”. O trabalho é sofrido. Não apenas os homens adoecem, mas, nesse clima, o barulho das oficinas com seus motores e máquinas imita a tosse dos homens. Mais que imita, nos ambientes de trabalho, no frio e sem adequada proteção, as oficinas são motivo de doenças dos homens. Novamente o trabalho é sofrido e causador de problemas, pois “vestidas de eletricidade e gasolina, / as doenças jacotam em redor...”. Esse poema faz lembrar o ambiente insalubre das fábricas nos anos iniciais do século XX, bem caracterizado por Margareth Rago em *Do cabaré ao lar*. “Paisagem N.º 3” (PD, 99) traz outra vez a “garoa cor de cinza” e nela o poeta com seu “guarda-chuva paradoxal” “põe a máscara” (*Minha Loucura*). Identifica a casa comercial e sua atividade que “não tem impermeáveis em liquidação...” para “os homens que passam encharcados” e “as rolas da Normal”, estudantes que “esvoaçam entre os dedos da garoa”. O poeta gostaria de compor “um verso de Crisfal”, como se fosse um raio de sol para riscar “o chuveiro ao meio”. As atividades humanas estão entremeadas na vida: enquanto chuveira e se caminha pela rua, há o comércio funcionando e vendendo, há as estudantes na rua, saídas de sua atividade, e existe a função do poeta que é lembrada como elemento capaz de iluminar aquela realidade. Foi o que o poema fez. O que se afirma é que em quase todos os poemas de *Paulicéia desvairada* o trabalho está presente de alguma forma, mas “Paisagem N. 4” (PD, 102) é um mergulho no trabalho da cidade voltado para o café. O poema inicia com uma quadra, que depois se repete:

Os caminhões rodando, as carroças rodando,  
Rápidas as ruas se desenrolando,  
Rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos...  
E o largo coro de ouro das sacas de café!...

Esses versos deixam bastante clara a agitação em torno do trabalho de transporte do café pelas ruas aos armazéns ou à estrada de ferro, o barulho provocado pelo movimento e a riqueza que representam as sacas de café empilhadas. A segunda estrofe se centra na idéia da “baixa do café”, nos ventos da desilusão e nas conseqüências que disso resultam como “as quebras, as ameaças, as audácias superfinas!...”. Finalmente, os fazendeiros se recolhendo em suas fazendas de braços cruzados, pois não vale a pena produzir. Repete-se, então, a estrofe já citada, seguida de outra que sugere a luta e “a vitória de todos os sozinhos!...” (verso também presente em ‘Ode ao Burguês’), isto é, os capitalistas burgueses com bandeira, clarins e os armazéns abarrotados comemoram e coroam-se e se enfeitam e cantam o canto de vitória. Esse é o jeito de ser paulista: irrequieto, produtivo, vencedor. “Oh! este orgulho máximo de ser paulistamente!!!” Esse era o centro comercial que comandava a

república: quando havia produção em excesso, o governo comprava o excedente para benefício do produtor; quando havia pouca produção, exportava-se o produto, para enriquecimento do produtor. O poema centra a atenção menos no trabalho propriamente dito e mais em seus resultados, pois, embora sugira o rumor da atividade humana e toda a agitação do transporte ao armazenamento do café, o que toma destaque são as reações dos fazendeiros ante os preços dos produtos (“a baixa do café!... / As quebras, as ameaças”) e a conseqüente negação ao trabalho de produção (“com seus braços cruzados...”), se o produto não tem valor de mercado. O poema cria bem o sistema de comércio capitalista do café em São Paulo e o poder que tinha ante a própria nação, já que se refere aos “mutismos presidenciais” ante as vantagens conquistadas pelos cafeicultores do estado na República do Café-com-leite.

Mesmo em “Ode ao Burguês” (PD, 88), onde fica manifestada a atitude de repúdio ao burguês só preocupado com o acúmulo, a posse, a soma, as aparências, a falsidade, o comércio e “as mesmices convencionais”, o trabalho está como pano de fundo do poema, afinal, burguês é também quem vive em função do trabalho, ou porque o explora na atividade alheia, ou porque trabalha intensamente, e está preso a ele e a seus resultados de lucro e acúmulo. Ao criticar a atitude burguesa, o poeta está também criticando o trabalho cujo fim é apenas o lucro ou a soma do dinheiro amealhado. Em “Tristuras” (PD, 90), apenas aparece uma rápida menção aos “Matadouros da Continental”, enquanto, em “Domingo” (PD, 91), o destaque é o lazer, ou o que o poeta nomeia de “futilidade, civilização”, como a missa, o futebol, os automóveis em passeio, as famílias dominicais, o cinema... Ao mencionar o lazer, indiretamente se está também dizendo do trabalho como seu contraponto, além do que, enquanto uns se divertem, outros trabalham para isso. Em “Anhangabaú” (PD, 92), em meio aos parques que não mais têm bananeiras nem sapos nem rio, a lembrança estranha “do lavrador que sem amor afia a foice...”. “A Caçada” (PD, 93) registra novamente a ação policial prendendo um bêbado e exercendo outra vez sua função social de controle: manter o espaço social livre dos que não querem se enquadrar no trabalho. Em “Noturno” (PD, 95), em meio à descrição da paisagem noturna de um bairro popular, soa singular a voz de um vendedor na rua: “- Batat’ assat’ô furnn!...”. Em sua fala há a identificação de sua origem estrangeira e a referência à figura do vendedor ambulante que apregoa em alta voz o seu produto. No poema “Tu” (PD, 97), Mário de Andrade constrói São Paulo como uma mulher - essa imagem se repete, pois ele já se imaginou tendo uma filha de nome Bruma com a cidade. Agora a revela uma cidade ambígua (arlequinal), uma “mulher feita de asfalto e de lamas de várzea”, “meio fidalga, meio barregã” e a compara à



“Costureirinha de São Paulo, ítalo-franco-luso-brasílico-saxônica”. “Colloque Sentimental” (PD, 99) traz o adultério, as prostitutas e os cavalheiros que as procuram em Higienópolis e não percebem por trás dos brilhos, dos ombros nus, do *rouge*, o fio de lágrima a escorrer para os esgotos. Eis mais uma atividade indispensável numa cidade burguesa e capitalista.

Em longo poema de *Clan do jabuti*, “Noturno de Belo Horizonte” (CJ, 178), Mário insere na velha “Minas Gerais, fruta paulista...” a moderna Belo Horizonte onde “servem à francesa”; e o poeta trata do progresso de Minas, das “mãos esqueléticas de máquinas britando minérios”, da cidade que também nomeia de arlequinal, de suas “fábricas de calçados”, dos “choferes [que] avançam no bolso dos viajantes”, da pressa, do “Progresso! Civilização!”, das “plantações [que] pendem maduras”, do “Cheiro fecundo de vacas, / Pedreiras feridas, / Eletricidade submissa...”, tudo indicando trabalho, que sutilmente é lembrado com a presença do gado e da “conversa sobre a baixa do café”, no poema “Tempo das Águas” (CJ, 192), e também pela figura do sitiante e a imagem do roçado no poema “Tostão de Chuva” (CJ, 193).

Aí está o painel que retrata o motivo trabalho na obra de Mário de Andrade. É possível perceber na própria variedade da abordagem do motivo do trabalho, nas profissões e atividades, a simplicidade com que o poeta denomina as variações e múltiplas faces da sua cidade arlequinal, confirmando a análise desenvolvida por Victor Knoll a propósito da multiplicidade e do esfacelamento que a palavra contém em si. O trabalho é o esforço e o peso que o homem carrega para seu sustento, mas traz, em contrapartida, o benefício da ascensão social que nem sempre é alcançada com honestidade, pois fruto da negociata e da ação interesseira, que muitas vezes visa apenas ao acúmulo de riquezas e ao lucro. O passado também se construiu com trabalho, o dos bandeirantes pelo rio Tietê, trabalho motivado pela ambição e pela liberdade de ação, diferentemente do século XX, quando a doença ameaça o trabalhador em seu insalubre ambiente de fábrica. Há o trabalho quase imperceptível da costureirinha, do padeiro, do vendedor de rua, do atendente do comércio citadino; e o trabalho do lavrador, do seringueiro, do ervateiro, do minerador que lida com a terra na produção do alimento e da matéria-prima para a indústria, mas também existe o trabalho do policial, mostrado como repressor do comportamento para manutenção da ordem social ditada pela elite. Há o trabalho dignificante do estudo e o útil trabalho de proporcionar o lazer, mas esse lazer é para quem possa pagá-lo. O direito ao lazer como compensação pelo acúmulo de dinheiro, portanto, não para todos. Aparece também o trabalho prostituído e o da cortesã, que traz na aparência o “glamour” festivo da alegria e dos

perfumes de Paris, mas que esconde sorrateiro o que escorre por debaixo da porta “- Para os esgotos! Para os esgotos!”, como sugere o poema “Colloque Sentimental”. Eis os muitos losangos da roupa de Arlequim simbolizando a imagem carnavalesca do trabalho na poesia de Mário de Andrade.

A incidência da presença do trabalho nos poemas de *Paulicéia desvairada* - dos 22 poemas do livro, 16 contêm menções a trabalho - é prova do olhar do poeta voltado para a questão, ainda que em nenhum texto o motivo seja tomado como centro da criação poética. Mário de Andrade se voltou para a cidade de São Paulo, mas ao fazê-lo, necessariamente, tratou do trabalho, pois a cidade estava marcada pela dinâmica de uma agitação constante, resultado da transformação econômica que sofria, fruto - entre outros motivos - do crescimento da construção civil, da indústria e do comércio, da migração interna e da imigração, da riqueza que circulava decorrente da produção e exportação de café, principal produto nacional da época. Nesse contexto, o olhar do poeta sobre o trabalho é mais de conjunto do que de especificidade, então constitui, na agitação urbana, um painel de atividades que adquire configurações variadas: há o trabalho que gera o usufruto dos prazeres e o que apenas representa o acúmulo, há o que se revela fardo, principalmente ao homem comum e à prostituta e também existe o que representa a degradação moral, mas há o que mostra a ascensão social e a construção das riquezas da cidade. O trabalho também se associa às doenças nas fábricas ou remete ao lazer nos domingos no cinema ou no parque, evidencia-se no movimento comercial citadino e cotidiano e na repressão policial que mantém a ordem estabelecida. É, portanto, um trabalho com muitas faces e destaca várias das muitas profissões humanas que constituem o conjunto de uma cidade. Em momento algum o trabalho é idealizado ou se distancia da possível realidade, sempre se trata de uma ação possível e adequada à circunstância criada no entorno. Entretanto, o poeta, em momento algum, revela ou insinua as lutas sociais dos trabalhadores, suas paralisações, greves, boicotes ou reivindicações. Será que o discurso burguês e do poder conseguiram encobrir esses movimentos? Ou será que seu impacto social não foi suficientemente representativo? Ou ainda o olhar do poeta (burguês) não estava apto a captá-lo? Ainda assim, Mário de Andrade revelou uma São Paulo aos paulistanos, deu-lhes em seu tempo a oportunidade de reconhecer-se em conjunto, pois trouxe à boca-de-cena, em forma de arte, como funcionava a cidade, segundo sua perspectiva, e nela as ações humanas de trabalho. Esse comportamento empenhado do poeta produz algo útil, já que revela o mundo ao mundo, como também cria arte da palavra, pois, dando configuração

estética ao pragmático, sensibiliza. Em ambos os casos, o poeta interfere na vida com sua atitude pessoal.

Ao tratar assim rapidamente, em traços e imagens breves, motivos da esfera do trabalho, Mário está efetivando um passo em direção ao trabalhador, mostra sua atenção atraída para ele, como alguém que vê de fora, constata sua existência no amálgama misto de realidade, mas ainda não o assimila plenamente, percebe-o, mas não lhe dá *status* de alguém que dirige sua vida, pois ainda não lhe atribui consciência, já que é tratado em meio a tantas outras coisas que nelas se dissolve como um losango na roupa arlequinal de São Paulo. Esse olhar, entretanto, revela a atitude do artista de voltar-se para a vida como motivação poética, e ao transfigurá-la em sua arte está propondo seu envolvimento, portanto, seu engajamento.

### 4.3 O TRABALHO NA MANHÃ DE SOL

A associação de manhã de sol com o trabalho e a realização aparece algumas vezes na obra do poeta e sempre representa um sentido: manhã de sol significa um estado de energia produtiva, de ação positiva, de construção, de trabalho. Essa forma de perceber o trabalho se aproxima da proposta burguesa do início da República de construir uma imagem positiva de trabalho, para assim motivar sua realização pelos operários.

A palavra “Sol” vem sempre grafada com letra maiúscula, o que a singulariza e distingue, mesmo num verso como “Fará Sol? Choverá? Arlequinal!”, de “Ode ao Burguês”, em que a palavra designa o contrário de chuva. Não se trata, pois, apenas de luz ou de dia, mas é uma palavra que adquire importância maior na obra e está freqüentemente imbricada com a idéia de trabalho: ou trabalho poético ou o simples e cotidiano trabalho. O sentido desse trabalho é energético, vivificador e impulsiona a vontade. Em *Paulicéia desvairada*, embora lá se sobressaia a imagem da bruma, já aparece, esporadicamente, o Sol maiúsculo que se firmará no livro seguinte.

Em *Losango Cáqui* (1926) somente três poemas apresentam a questão do trabalho e em todos eles está presente ou o motivo da manhã orvalhada, ou o da figura vibrante do sol, quando não ambas. Os poemas são identificados por indicações numéricas: “XVII” (LC, 135), “XXII” (LC, 138) e “XLIV” (LC, 156), este último também com o título “Rondó do tempo presente”. O primeiro dos poemas, com um parágrafo em prosa, coloca inicialmente Mário de Andrade como soldado da República: “Mário de Andrade, intransigente pacifista, internacionalista amador, comunica aos camaradas que bem contra-vontade, apesar da simpatia dele por todos os homens da Terra, dos seus ideais de confraternização universal, é atualmente soldado da República, defensor interino do Brasil”. Esse posicionamento inicial é contraditório e a contradição é levantada conscientemente pelo poeta: pacifista, mas soldado; internacionalista, mas defendendo uma nação; com ideais de confraternização universal, mas defendendo uma só terra; contra a própria vontade, mas com simpatia por todos. A contradição que abre o poema remete a um segundo contraste em que o poeta identifica, na atividade da marcha noturna, sua alma como uma “cidade das greves sangrentas”, mas a Paulicéia “ambarizada pelo Sol vigoroso” da bonita manhã se revela “com o sangue do trabalho correndo nas veias das ruas”, onde se percebem fumaça, cheiros, barulhos “e fábricas...”; os bondes, íntimos amigos do soldado, “diariamente me acompanham pro trabalho...”. A visão noturna leva a alma ao estado da infelicidade e a compara a uma cidade sangrenta, mas à luz do sol a perspectiva muda, a alma se expande

e a cidade e o homem se tornam vivos. A visão dessa manhã ensolarada lhe dá gosto de respirar e de viver. É a própria felicidade. Fica claro o contraste entre “a vista [que] renasce na manhã bonita” em contrapartida com a noite que revela um tipo de vida que detesta: ser soldado; por isso sua alma é uma “cidade de greves sangrentas”, seu peito um “inferno”, sua língua profere blasfêmias e seus olhos vão “navalhando a vida detestada”. Noite é símbolo de fazer o que não dá satisfação, o que não realiza ou não traz compensação, o que gera reações, daí a sugestão das “greves sangrentas” que ocorrem em seu coração e que ocorriam na realidade social do tempo. Mas “a vista renasce na manhã bonita” em sua cidade “ambarizada pelo Sol vigoroso” e regada pelo sangue do trabalho que percorre suas ruas. A cidade poetizada adquire a cor do sol (ambarizada), cor do ouro e da riqueza; e a aproximação entre sangue e trabalho atribui a este último a própria vida da cidade, pois é o sangue que leva o alimento às células do corpo e o faz desenvolver-se, assim também o trabalho em relação à cidade. É através dele que a cidade adquire o brilho dourado, pois trabalho é como o sol: possibilita o crescimento da vida. Fica, pois, registrada a importância que o poeta reconhece no trabalho para a cidade, trabalho associado ao Sol como símbolo de vida e de energia; ou trabalho claro, lúcido e consciente; não as atividades obscuras e mesquinhas. Sol, aliás, que aparece com letra maiúscula, como se um nome próprio, e mais, um ser com vontade, capaz de agir sobre o mundo e dar-lhe seu estilo e feição. Em *Macunaíma*, Mário de Andrade criou uma personagem feminina ‘Vei’, a Sol, também com maiúscula, que, ao contrário do herói que só dorme ou brinca, realiza sua obrigação de iluminar e aquecer, dando ao mundo o calor que mantém a vida e proporciona o crescimento da natureza.

Na mesma linha da relação de importância do sol da manhã com o trabalho, o poema “XXII” coloca o poeta “entre arranha-céus de luz / Construídos pelo melhor engenheiro da Terra”. Depois nomeia trabalhos de destaque da engenharia como “a Escola Normal o Théâtre Municipal de l’Opéra / E o sinuoso edifício dos Correios-e-Telégrafos”, mas nada disso tem valor por si, porque “na Paulicéia desvairada das minhas sensações / O Sol é o sr. Engenheiro oficial”. Os prédios significam à medida que refletem a luz solar ou que adquirem forma à proporção que a luz os mostra. Por isso se compreende por que o poeta está inicialmente “entre arranha-céus de luz”, pois eles foram construídos pelo maior arquiteto: o Sol, já que é ele que dá visibilidade às edificações dos homens e assim sentido à construção. Aqui o sol tem personalidade e atitude: é engenheiro, pelo menos, como diz Mário, “na Paulicéia desvairada das minhas sensações”. À noite, os olhos estão cegos para essa beleza, logo, só é beleza porque o sol a constrói com sua luz. O sol dá à luz as

construções dos homens. No poema “Rondó do Tempo Presente” a situação se assemelha. O poema inicia simulando idéia noturna, para logo negá-la: “Noite de music-hall... / Não, faz Sol. É meio-dia”, por isso é “hora das fábricas estufadas digerindo”. O sol é novamente maiúsculo, mas note-se que já não é manhã, então o trabalho vive seu momento de repouso. Antes o trabalho alimentou as fábricas, que agora, ao meio-dia, vão digerindo, transformando a produção em lucro. “O Sol nem se reconhece mais de empoad”, está a pino e parece o padeiro que “a gente encontra manhãzinha” coberto de pó de farinha. Não há mais o brilho vivificante da manhã, o sol não tem o mesmo sentido de impulso, de vontade ou de realização, como se estivesse embaçado por fumaça. Não representa mais a energia do acordar, mas o cansaço do meio-dia. O poema em seqüência descreve o ambiente agitado da cidade meio diurno, meio noturno, ambíguo, misto e com várias profissões nomeadas; porém a cidade está toda descrita com sugestões de musical noturno, como se se vivesse uma fantasia ou uma vida falsa. É de dia, mas como se fosse à noite. Assim aparecem as cantoras pernudas e suas muitas vozes, representando “pluritonalidade moderníssima” e não desafinação como pensara “o passadista” - em menção irônica aos poetas apegados ao passado. O desafinado da voz das cantoras é menos desacerto que inovação. As muitas vozes que convivem lembram a harmonia modernista que sugere o encontro dos desiguais. Surge depois o imitador, os trabalhadores de escritório, os “empregados públicos virginais”, os cadetes, as prostitutas e até “gigolôs, boxistas e pansexualidade!”. Esses são os “palcos imprevistos” e os “programas originais!” da Broadway. O poeta se nega a prestar continência a “galões desconhecidos” e prefere saudar “os curumins”, nega-se a valorizar cultura e hábitos estrangeiros, prefere o que é nacional. O termo “curumim” se contrapõe a “Music-hall e Broadway”. E o poema termina com: Faz Sol. / É meio-dia... / Noite de music-hall...”. Este final é o avesso do início, que começou dizendo da noite para negá-la pelo sol diurno, agora o poema vem da descrição do dia para afirmar a noite. É como se o verso “Noite de music-hall...” fosse um parêntese entre cujos sinais se descrevesse o dia. Daí a mistura das atividades diurnas e noturnas como empregados públicos e prostitutas, tenores e cadetes, gigolôs e cantoras. Neste palco – São Paulo – onde estão presentes todas as músicas e todas as funções, há um agitar-se estrangeiro, como se fosse um musical da Broadway, que representa algo noturno, em pleno meio-dia paulistano. Esse jeito de viver, produzir e trabalhar não é brasileiro de fato, parece musical norte-americano. Mas o poeta prefere os curumins, que “caminham século-vinte / Sem esbarrão na confusão da multidão”, o poeta escolhe o que representa a terra brasileira, o que valoriza a natureza e o sol.

“Louvação da Tarde” (1930 - RM, 236), poema do livro *Remate de males*, é contraponto à idéia do trabalho, que para Mário deve ser desenvolvido à luz solar da manhã. A tarde é “quase imóvel” e o poeta suspira: “Só tu me desagregas tarde vasta, / Da minha trabalhadeira. Sigo livre, / Deslembado da vida, lentamente, / Com o pé esquecido do acelerador”. E a ‘maquininha’ conduz o poeta, por entre os cafezais, cujo olhar ‘maquinalmente’ vê os rastros dos pneus na poeira e nos ritmos ‘maquinares’ do automóvel, o poeta regula seu corpo e seu pensamento. À tarde em seu sossego, “recreio de meu dia”, quando é possível meditar, o poeta percebe a razão-de-ser dos seus trabalhos que se ajuntam “que nem gado” “ao aboio sonoro dos campeiros”. O que faz passa a ter sentido e “enriquece o criador com mil cabeças”. O trabalho não vale em si pelo que com ele se produz, mas se o que produz significa para quem o faz. O trabalho, portanto, precisa fazer sentido para o trabalhador, inclusive lhe dar lazer, prazer, conquistas, por isso a importância da tarde. É a hora dos desejos e das conquistas da fantasia que lembram as “meninas-de-pensão, costureirinhas, / Manicuras, artistas, datilógrafas”, mas que também o levam a imaginar posses que não tem, viagens que não fez, riqueza que não possui. “De-dia eu faço, mas de-tarde eu sonho”, por isso a tarde é tempo de soltar a imaginação para libertar a mente dos excessos e “lançar bem alto nos espaços essa / Mentirada gentil do que me falta”. Apesar de toda fantasia que aparenta a felicidade que não tem, o poeta afirma que não é a tarde que lhe dá felicidade, pois “esta eu crio por mim”. Depois de zanzar pela tarde num imaginável automóvel passeando pelos campos, é hora de voltar, pois é quase noite e a “máquina ‘São Paulo’ inda arfa, / As tulhas de café desentulhado”, porque a cidade trabalhou o dia todo e não recuperou a respiração normal. Esta só virá com a noite e o descanso que preparará para outra manhã produtiva. Mas essa cidade não tem o momento de pensar o que fez, só terá tempo de dormir, esquecer e voltar a trabalhar. Então o trabalho não tem sentido, pois é feito apenas como produção de bens dos quais o próprio produtor não poderá usufruir, como, enquanto dorme, não aproveitará o espetáculo em que sobre um pau seco do espigão “se empoleira a lua”.

O poema “Louvação Matinal” (1930 - RM, 255) contém, em suas seis estrofes, dois momentos destinados ao trabalho: o início, com toda a segunda estrofe, além da última estrofe. O título encaminha para a valorização da manhã, processo avesso ao do poema anterior que homenageou a tarde. Já na primeira e menor estrofe, com apenas quatro versos, surge a força da manhã dando vigor ao corpo que vai “chupando com os poros abertos, / Toda a luz, todo o frescor, todo o ímpeto da manhã”, após a moleza do sono, e o eu-lírico se mostra matutino para a produção, porque “eu fiz da minha vida sempre um rasgo

matinal”. O corpo se alimenta da manhã, toma forças para as realizações do dia que logo virão.

A segunda estrofe descreve o eu sentindo as ações pelo país motivadas pelo “Solzão” dependurado serra acima. Mais uma vez ocorre a associação de sol com trabalho. “Enquanto a água do banho me bate no corpo / Sinto a manhã se levantando viva no país... / [...] Vida de trabalho brabo, vida de todo dia”. Não é apenas o corpo que acorda para o trabalho, mas toda a nação: são os colonos pondo a erva no barbaquá para o trabalho da brisa e do tempo prepararem a erva-mate; são as roças de milho e arroz serra-acima; as grotas onde a vegetação agradece ao sol; é o garimpo que se agita com as águas que “choram em cada bateia a lágrima dum diamante”; a natureza toda se anima e o “grito pontudo do Cabuji / Achata o murmurejo religioso das juremas”. Mário de Andrade, como pesquisador que foi da religiosidade do brasileiro, sabe da simbologia da árvore jurema, da qual os índios faziam uma beberagem alucinógena explorada até na literatura de José de Alencar, no livro *Iracema*. Essa árvore está na origem da religião natural do Brasil e perdura até o presente no Catimbó, crença ligada às origens indígenas com algumas misturas cristãs e outras africanas. As atividades religiosas são noturnas, portanto o sol também vai acordar as juremas e parar suas “orações”. O sol e a manhã despertam para a vida mais uma vez, com força e competência para iluminar todas as canchadas, fazer germinar grãos e produzir vida. O poeta constrói as várias imagens de vida associando ação ou trabalho com natureza, como: “movendo as coxas das coxilhas do sul”, “o Solsão [...] carnudo que nem fruta de jerimum [...] se esbandalha”, “as águas vadias se listram com os círculos dos jacarés que afundam pra descansar”, “e os passarões [...] mergulham em reta nas nuvens morenas do céu...”. A vida pela manhã está impregnada de otimismo e produtividade e a idéia de trabalho é agradável, mas o eu está distante desse trabalho, pois apenas o sente enquanto toma banho.

A partir da terceira estrofe a idéia de trabalho some temporariamente do poema que começa afirmando que há um caminhar já sabido para as coisas naturais que acordam com a manhã. O inesperado assusta, como sugere a própria construção do verso na expressão: “o prisco do imprevisto”, como se fosse um relâmpago no acontecimento. A felicidade está em ter consciência de si, em dominar sua vida como um projeto que se constrói e vai fazendo sentido assim que assume seu lugar e funcionalidade, o que glorifica o homem. Então os versos confirmam na seqüência que o poeta não aprecia o imprevisto e que sabe o futuro, pois o controla. Quanto ao passado, não interessa, só é necessário continuar o que se planejou um dia, pois o que o homem faz se relaciona com o mundo e o feito perde sua



solidão de quando ainda era apenas projeto, como a casa que de projeto vira coisa e se relaciona com o ambiente onde foi construída, personificando-se: "... a casa se agarra no lombo da terra, / Ela se amiga num átimo com tudo o que enxerga em volta, / Se adoça, perde a solidão [...] / Se relaciona com a existência". O futuro, não importa o que aconteça, precisa ser cumprido. O poeta não prevê o futuro por meio de bola de cristal, feitiçaria ou cartomante, mas conhece seu futuro por se adonar do seu dia e não deixar as coisas por obra do acaso. Quanto ao passado, ele é noite e à noite não se vê, foi sonho vencido, não vale a pena lembrar. Mas o futuro é fruto de uma vontade que está gravada "em pedra e não se apaga mais". Então, o poeta confessa o que já insinuara de início: "o imprevisto é para mim mais imprevisto", pois para quem tudo planeja, o que lhe escapa perturba. Terceira, quarta e quinta estrofes defendem o controle do que virá por se ter um projeto que previne o imprevisto e por olhar o futuro como algo que se cumprirá, em relação a um passado que não importa mais. Há, portanto, todo um desejo de construção.

Esse impulso todo para a elaboração do futuro planejado vem da manhã que renova as forças com "o Sol abrindo o paraquedas" e "São Paulo em rosa vibra cheirando vida!". Assim inicia a última estrofe, novamente voltada para o trabalho - agora cidadão - relacionado ao sol, pois ele traz a luz que fecunda o dia, e o labor acontece, pois "rangem os caminhões. Padeiro entrega o pão. O leite / ferve no fogo. A feira grita de cor. As notícias / Correm [...] / Autoônibus bufando [...] / A cidade mexe de vida fresca". Cada verbo indica uma ação e cada qual cumpre sua função porque é "a glória formidável da manhã!..." e "isso é a felicidade. / É a minha glória".

No início, o poema mostra o trabalho realizado junto à natureza, na produção de alimentos, no trato da terra, com a lentidão do ritmo das coisas naturais, pois elas também contribuem com o fazer humano; no final, os trabalhos de transformação das coisas naturais na cidade e a agitação tensa dessa vida também impulsionada pelo sol. Mas todo esse fazer não é o trabalho do poeta, apenas os seus sentidos o percebem ou as suas sensações. A aproximação que o poeta faz em relação ao trabalho não é de alguém que também realize esses trabalhos. Há um poeta atento ao trabalho, mas dele distante, percebendo a condição do homem que o realiza e a revelando ao mundo. Ele sabe do trabalho agrícola e do industrial e quer o sol a iluminá-lo também, já que para si ele é a consciência que dá sentido a ação.

O tempo de trabalhar é pela manhã, período mais energético do dia, porque animado pela luz do sol que em tudo inocula vida e significado. O sol é o arquiteto da cidade, sua luz

se reflete nos vidros dos edifícios e se multiplica, não como alguém que constrói, mas como alguém que dá sentido ao construído. À tarde é tempo de fantasia e de reflexão, pois é preciso pensar o tempo de produção, para que ela tenha sentido. O trabalho em si não significa, principalmente se para acumular bens, por isso a poesia de Mário de Andrade critica a agitação da vida burguesa de trabalho e de lazer como se fosse um mundo noturno, um *show* que perde a simplicidade do natural.

O sol, presença na poesia de Mário de Andrade desde *Paulicéia desvairada*, funciona como um nome próprio, com identificação e autonomia, independência e personalidade, simbolizando o trabalho, que é o sangue que dá vida e crescimento à cidade. Ainda na cidade, o sol e sua luz é que permitem ver o que o homem constrói. Há nessa relação entre o que o homem faz e o sol a integração do elemento artificial produzido pelo homem com o natural. É o natural que dá significação e beleza ao artificial. Mas no decorrer do dia, sempre na cidade, o sol vai perdendo seu vigor da manhã e se encobre de poeira, torna-se embaçado como o próprio trabalho humano se desgasta com o transcorrer das horas. E a cidade descrita com sua agitação diurna como se fosse um show da Broadway revela a dupla cidade feita de aparência e essência, os que trabalham e os que se divertem, os que parecem brasileiros e os que são brasileiros, ou a duplicidade de um curumim estrangeiro ao mesmo tempo, ou um tupi que precisa conviver com os valores externos que o amoldam.

O sol, entretanto, não apenas se relaciona ao trabalho citadino, mas também o mostra nos diferentes rincões nacionais, na produção agrícola, no acordar da natureza para se fazer vida. Quer na cidade ou no campo, a manhã de sol é símbolo de começo, de nascimento, de uma construção planejada do futuro, pois sol representa também a luz da razão que elabora o amanhã, que não pode ser fruto do acaso. Um viés da poesia de Mário de Andrade parece impregnado da idéia construtiva do trabalho, como se tivesse assimilado o pensamento que a burguesia pretendia construir sobre ele, ou até antecipando inconscientemente a proposta de construção nacional pelo trabalho, conforme proporia Getúlio Vargas.

Os poemas deste excerto de análise remetem ao tempo da produção rural e industrial de São Paulo, já em período dos imigrantes italianos no cultivo do café e da mão-de-obra citadina totalmente mergulhada na produção, voltada para a sobrevivência, sem tempo e condição para o usufruto dos benefícios do trabalho. Nesse contexto, o sol é um símbolo não só de vigor, trabalho, edificação, não somente sangue da cidade que lhe dá vida, mas sol é dia e consciência, iluminação; contrário de noite, escuridão e inconsciência. O sol consciência traz a realização, a noite gera a insatisfação. Então o sol funciona como a

atitude pensante que dá sentido às coisas. O edifício do teatro, dos correios ou da escola está iluminado pelo sol (consciência), então ele significa, pois representa algo para os homens. O trabalho em si, portanto, não faz sentido, é preciso lhe dar sentido, como o faz o poeta em “Louvação da Tarde”. Na manhã se produz impulsionado pelo vigor do sol, pois há essa necessidade; à tarde se pensa a razão do fazer e se usufrui o benefício do trabalho pelo lazer. É preciso tempo de fazer e tempo de sonhar. Mas o poeta sabe que na cidade a vida não é assim, pois não se pára, apenas se produz e dorme para voltar a produzir. O trabalho, então, não faz sentido, porque é alienado e não permite o usufruto de seus benefícios, nem há benefícios. Essa posição de Mário de Andrade sobre o trabalho é filosófica e social, já que está preocupada com o que seja o trabalho e os poucos benefícios práticos que traz para o homem. Mário de Andrade está sutilmente revelando o modo de produção capitalista da cidade de São Paulo dos anos de 1920-1930 e sugerindo que esse modo de produção não permite ao homem que produz viver bem, pois lhe tira a possibilidade de lazer e de sonhar, pois faz sem consciência, apenas para sobreviver.

#### 4.4 O POETA E O HOMEM QUE TRABALHA

O quadro de aproximação do poeta ao homem comum pode-se iniciar com o poema “Aspiração” (RM, 255). Embora nele não conste explicitamente o motivo do trabalho, ainda assim é relevante para estabelecer a atitude do poeta em relação ao homem que representa a massa humana.

##### Aspiração (1930)

Doçura da pobreza assim...  
 Perder tudo o que é seu, até o egoísmo de ser seu,  
 Tão pobre que possa apenas concorrer pra multidão...  
 Dei tudo o que era meu, me gastei no meu ser,  
 Fiquei apenas com o que tem de toda gente em mim...  
 Doçura da pobreza assim...

Nem me sinto mais só, dissolvido nos homens iguais!

Eu caminhei. Ao longo do caminho,  
 Ficava no chão orvalhado da aurora,  
 A marca emproada dos meus passos.  
 Depois o Sol subiu, o calor vibrou no ar  
 Em partículas de luz doirando e sopro quente.

O chão queimou-se e endureceu.  
 O sinal dos meus pés é invisível agora...  
 Mas sobra a Terra, a Terra carinhosamente muda,  
 E crescendo, penando, finando na Terra,  
 Os homens sempre iguais...

E me sinto maior, igualando-me aos iguais!...

O título encaminha para a obtenção de uma meta, a realização de um desejo: alcançar o que na primeira estrofe se denomina de “doçura da pobreza assim...”. A busca dessa pobreza passa pela eliminação de todo personalismo, até do “egoísmo de ser seu”, para só ter o que o identifica com “toda gente”. Há nesse desfazer-se de si, tanto o abandono da posse externa como o desapego do individualismo. Nesse esvaziamento do eu ocorre a construção nova que é estar “dissolvido nos homens iguais” e por isso não mais se sentir só. A ausência de solidão no presente sugere a solidão passada, ou seja, enquanto manteve em si suas especificidades personalísticas e possessivas, percebia a solidão, depois que se misturou aos homens, o eu dissolvido diz: “Nem me sinto mais só”. São seis versos nessa primeira estrofe, sendo o primeiro e o último repetidos, fechando um ciclo, que apresenta como conseqüência o verso isolado e conclusivo que diz da ausência de solidão. A segunda e a terceira estrofes contêm cada uma cinco versos também seguidos de um

verso isolado e conclusivo. As duas estrofes representam as duas situações: a anterior, em que havia ainda a identificação de suas peculiaridades; e a atual, em que seus sinais se tornaram invisíveis. Os três primeiros versos dessa primeira estrofe traduzem a vida metaforicamente pelo verbo caminhar. É um caminhar durante a aurora, símbolo do começo da jornada ou da vida, quando cada feito tem importância e quer deixar sua marca pretenciosa “no chão orvalhado”. O sol, porém, símbolo da vida e da iluminação e, por isso, da inteligência, lançou seu sopro quente sobre a terra úmida e “o chão queimou-se e endureceu”, apagando os sinais dos pés. Não havendo mais sinais, não existe mais a individualização. Então sobrou a Terra, aquilo onde todos estão “crescendo, penando, finando”. Ela acolhe, em sua mudez carinhosa, “os homens sempre iguais...”. Então o último verso arremata o poema propondo a igualdade entre os homens como o meio de tornar cada qual maior em sua individualidade, por não estar mais isolado, mas fazendo parte do conjunto.

Percebe-se na obra poética de Mário de Andrade a construção da preocupação com cada indivíduo em seus contrastes e conflitos, como se não apenas o poeta fosse um Arlequim múltiplo e ao mesmo tempo dissolvido, mas cada homem representasse facetas várias. Esses muitos homens em conjunto (iguais por serem homens) representam a realidade com face arlequinada. Uma das faces da poesia marioandradina (também arlequinada) não se separa da vida por uma idealização ou fuga para um belo intangível, mas se aproxima dela e do homem comum que dela faz parte, volta-se para o homem que o poeta não conhece, num gesto solidário de compreensão e de desvendamento desse homem, como quem quer incorporar todos os brasileiros em seus versos.

#### Descobrimento (1927)

Abancado à escrivania em São Paulo  
 Na minha casa da rua Lopes Chaves  
 De sopetão senti um friúme por dentro.  
 Fiquei trêmulo, muito comovido  
 Com o livro palerma olhando pra mim.

Não vê que me lembrei lá no norte, meu Deus! Muito longe de mim,  
 Na escuridão ativa da noite que caiu,  
 Um homem pálido, magro de cabelo escorrendo nos olhos  
 Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,  
 Faz pouco se deitou, está dormindo.

Esse homem é brasileiro que nem eu...

É o primeiro dos “Dois Poemas Acreanos” (CJ, 203) dedicados a Ronald de Carvalho e que encerram *O clan do jabuti*. Este primeiro poema trata de fato de descobrimento, dois: o da existência do seringueiro e o da identificação do eu-lírico com o seringueiro. Há o eu e o outro que, mesmo estando fora e distante do eu, comove-o. Essa comoção se dá através da sensibilidade do eu e não por ação do outro. Eu e outro representam dois mundos, dois brasis que se tocam pela poesia.

O poema está dividido em três estrofes que sugerem três momentos: o primeiro, centrado no espaço e nas sensações do eu que comunica de sua escrivaninha em São Paulo sua emoção ante a repentina descoberta; o segundo está centrado no outro, um homem na noite, “um homem pálido, magro de cabelo escorrendo nos olhos”, que trabalhou colhendo borracha - o que o protege da fome - e que dorme; o terceiro revela a identidade de ambos: brasileiros. São dados cinco versos para cada uma das duas primeiras estrofes, o que traduz a igualdade de importância atribuída pelo poeta, tanto ao eu como ao outro. A terceira estrofe, que os aproxima, contém apenas um verso, pois os dois são um em sua brasilidade. A segunda estrofe inicia com o maior verso do poema e é o verso que registra a distância que separa o eu do outro. Além de sugerir a separação enorme que os distancia, o verso contém em seu bojo uma exclamação - a única do poema - “meu Deus!”. Essa exclamação traduz o susto da descoberta. Não se trata, pois, de uma simples percepção da distância nem da aproximação entre eles, mas sim de algo incomum, inesperado, o que dá consistência ao título “Descobrimento”. Se há um descobrimento, ocorre a eliminação do que encobre, há o desvendamento, o tirar as vendas que impediam a visão. Agora o eu vê o outro - embora só poeticamente - mesmo que o outro não o veja, pois a escuridão ativa impede, assim como os cabelos que lhe escorrem nos olhos.

O eu é um homem letrado que ante a descoberta fica “com o livro palerma olhando pra mim”, isto é, pára sua leitura - aquilo que o identifica com o mundo do progresso e de São Paulo - e fica trêmulo e muito comovido, pois a descoberta foi “de sopetão”, um calafrio o percorre por dentro. A descoberta feita pelo eu é dupla, descobre duas identidades: a de que são brasileiros e a de que trabalham, cada qual a seu modo. O eu em São Paulo, intelectual, tem escrivaninha, lê, desvela o Brasil e sua realidade desconhecida, afastada, intocada pelo homem da cidade e essa descoberta se revela um choque, pois surpreendente. A surpresa decorre das duas distâncias que separam o eu do outro - a física e a cultural - que ainda assim têm algo em comum. A relação de afastamento e aproximação que há entre os dois é também a percepção dos dois brasis que, enquanto sejam brasis, são realidades tão desiguais. Esse trabalho de desvendamento do Brasil sempre esteve presente

na construção poética de Mário de Andrade. É possível percebê-lo inclusive no presente levantamento sobre o motivo do trabalho em sua poesia. Além de São Paulo, centro das atenções do poeta ou talvez seu ponto de partida, já marcou presença o carnaval carioca, a cidade de Belo Horizonte e agora o seringueiro; lembre-se que este estudo está centrando o olhar num propósito em vez de ampliá-lo a vários.<sup>285</sup> O trabalho do seringueiro - homem identificado por sua palidez e por cabelos caídos nos olhos que o aproximam do índio, ou o descendente misto do índio com o português - é trabalho extrativista, primitivo como quem o realiza, mas de contato direto com a natureza. O seringueiro ativo reconhece e explora a riqueza nacional da borracha e dela faz a pele - que tanto pode ser a da própria borracha como a sua, que significa sua proteção ou sobrevivência na elasticidade que contém -, mas dela pouco usufrui, pois dorme inconsciente sobre o que se faz com a borracha e o dinheiro que ela traz para capitalistas e até para a nação, riqueza da qual está distanciado pela ignorância e realidade geográfica. Duas são as ignorâncias do seringueiro: desconhece o real valor e importância do que produz e não sabe que alguém sensível possa saber de sua existência e cantá-la em versos. Ao poeta cabe desvendar o seringueiro, embora não o conheça e, portanto, não sabe de fato quem é e como vive. O que sabe é genérico, vindo dos livros, conhecimento sem contato. O poeta e o seringueiro realizam descobertas: este explora a natureza brasileira e tem contato direto com ela, aquele descobre o seringueiro, homem da realidade nacional, ainda que não tenha contato real com ele.

O segundo dos “Dois Poemas Acreanos” é um detalhamento do primeiro, o esclarecimento do que ficou subentendido, mas também se trata de uma canção de ninar, com versos de sete sílabas, com variação no final para cinco - típicos dos cancioneros populares, com o título “Acalanto do Seringueiro” (1927 - CJ, 203-206).

O poema como um todo é a tentativa de aproximação do eu em relação ao seringueiro. Nessa trajetória, até construir a canção, há várias etapas: constatação de que o seringueiro dorme (o que serve de mote para a canção de ninar), consciência de que não tem contato com ele através dos sentidos, desejo de tocá-lo, conhecimento que tem do seringueiro, identificação com ele, o saber pelos livros que não aproxima de fato, a vontade de interferir na vida do outro e, finalmente, a canção como meio de aproximação. O poema nos três versos iniciais faz a identificação do seringueiro como brasileiro, que dorme na “escuridão da floresta”, fatos já acontecidos do final de “Descobrimento”. Essa é a apresentação de uma situação a partir da qual o poeta se posiciona dizendo a que veio:

---

<sup>285</sup> A multiplicada visão poética de Mário de Andrade pode ser encontrada na obra de Victor Knoll: *Paciente Arlequinada*, em que o pesquisador amplia a visão arlequinesca de Mário, disposta inicialmente em São Paulo, para colocá-la como nacional, revelando um Brasil múltiplo culturalmente e ao mesmo tempo esfacelado.

“Ponteando o amor eu forcejo / Pra cantar uma cantiga / Que faça você dormir”. “Ponteando o amor”: o eu pretende usar o amor como um instrumento sobre o qual vai pondo os dedos nas posições certas para dele tirar um ponteio, uma canção, mas o eu diz “forcejo”, isto é, o canto não sai natural, o eu revela a dificuldade de parir a palavra exata e brasileira, porque não sente a realidade do seringueiro, não está intimamente envolvido com ele, por isso diz: “Quero cantar e não posso”. Nesses versos ainda iniciais está identificada a distância dos mundos do intelectual citadino e do homem comum que trabalha no campo ou no mato, especialmente este que representa um Brasil desconhecido do poeta. Como mostrar artisticamente o que não se conhece? É complexa a situação dos modernistas da primeira hora que queriam uma literatura brasileira, com linguagem e realidade nacional, mas a queriam arte e não realidade. De um lado precisavam voltar-se para os motivos nacionais, de outro necessitavam da técnica para transmutar as coisas em arte de linguagem, através da qual carecia criar o jeito brasileiro da Língua Portuguesa: daí a preocupação de Mário em encontrar “a palavra brasileira” que fizesse o seringueiro dormir. Os conteúdos nacionais precisavam ir além do marcadamente nacional e serem antes de tudo humanos, para poderem se universalizar.

Entretanto, é preciso considerar que o poema em questão já não representa apenas o primeiro momento do Modernismo, já que produzido próximo dos anos trinta e fruto de um amadurecimento do próprio movimento artístico nacional. O que aproxima o poeta do seringueiro, além do impulso afetivo, é também a motivação política, o interesse cultural da formação de um povo e a existência de alma coletiva das pessoas – possível influência que Mário de Andrade deve ao Unanimismo, de Jules Romains.<sup>286</sup> A motivação que aproximou o interesse do poeta do seringueiro pode, então, estar já no caminho do que ocorreria em breve (a partir principalmente de 1930) na literatura brasileira: um sentido de construção literária de uma brasilidade nacional, que se desenvolveu mais intensamente na prosa.

Na segunda estrofe o eu reconhece o desconhecimento que tem da situação do seringueiro e, então, interroga-se, pois não sabe, e exclama porque o que sabe o espanta, perguntando pela escuridão da mata amazônica, pelos aromas, pela maciez ou aspereza do solo; lamenta não escutar o canto do uirapuru, símbolo da singularidade e da beleza que não há no seringueiro. Há a procura de aproximação pelos sentidos que não pode usar, o que resulta na certeza do distanciamento. Tudo o que sabe da realidade do outro o poeta

---

<sup>286</sup> Unanimismo nasceu em 1905 de um artigo publicado em *Le Penseur* “Os Sentimentos Humanos e a Poesia”, de Jules Romains (Louis Farigoute), e defendia a tese de que a vida dos homens não é individual, pois entre os seres existem afinidades psíquicas que formariam uma espécie de alma coletiva e que as pessoas não têm caminhos independentes, apenas parecem isolados, já que em profundidade se aproximam.



conhece de ouvir dizer, ou de maneira indireta, como ele diz: “por tabela”, por isso o que vê não tem seu olhar e o que sente não tem sua emoção, de modo que fica difícil compreender o outro como seu igual, “brasileiro que nem eu”, que dorme na floresta escura.

Na terceira estrofe o eu revela o desejo de ver o seringueiro do Acre, desejo que se manifesta em “queria enxergar você...”, mais que enxergar, “apalpar você dormindo”. Aqui há o ‘você’, pronome de tratamento, pois o eu não mais fala de alguém, mas com alguém. A própria linguagem poética busca aproximação. Este querer estar junto é para conhecer, por isso “não se assuste”, com o gesto que pode parecer estranho, o apalpar é suave, só para afastar “esse cabelo / Que escorreu na sua testa” e assim ver seu rosto, poder reconhecê-lo. Só de perto é possível saber melhor e conhecer esse desconhecido que causa tanta emoção. Os livros, no entanto, não foram em vão, porque o eu sabe alguma coisa sobre o seringueiro. Sabe-o “baixinho, desmerecido, / Pálido” e numa exclamação, como se o visse e sentisse a palidez: “Nossa Senhora! / Parece que nem tem sangue”. Está esgotado pelo trabalho. A aparência franzina não tira, porém, a resistência, o que não lhe dá elegância. Esse brasileiro fala pouco e não briga, também não desperdiça dinheiro com roupas elegantes de praia, certamente nem as conhece e tampouco gasta com os confortos que dão alegria ao cidadão.

Apesar das diferenças em relação ao homem poeta, que tem acesso a tudo o que nomeou não ter o seringueiro, este é um brasileiro, nisso insiste no início da quarta estrofe, que começa com “mas porém”, uma redundância bem aos moldes da terra brasileira, que tanto pode indicar a aproximação da linguagem do eu em relação ao seringueiro, como também pode colocá-los como seres que vivem a mesma realidade, afinal, diz o poeta: “nós dois que botamos / Pra fora Pedro II... / Somos nós dois que devemos / Até os olhos da cara / Pra esses banqueiros de Londres...”. As duas realidades aventadas pelo eu de ação conjunta entre eles revelam a contradição que aproxima esses dois brasileiros: a consciência de um e o desconhecimento do outro não fazem diferença, pois ambos trabalham para o benefício de terceiros: “Trabalhar nós trabalhamos / Porém pra comprar as pérolas / Do pescocinho da moça / Do deputado Fulano.” O trabalho não traz benefício para quem o realiza, e o que é pior: proporciona futilidades para quem nada fez para merecê-las. (O poeta aqui revela aguda consciência tanto das relações econômicas do Estado nacional com o exterior, como da malversação do dinheiro público realizada por políticos.) Por isso é melhor dormir, sofre-se menos, então repete exclamativamente o poeta: “Companheiro, dorme!”. A quarta estrofe termina com a constatação evidente de que a distância entre poeta e seringueiro permanecerá, pois nunca se viram, não se ouvem e jamais saberão um do outro.

É um final de estrofe feito de negativas que até se repetem: “Porém *nunca* nos olhamos / *Nem* ouvimos e *nem nunca* / Nos ouviremos *jámais*... / *Não* saberemos *nada* um do outro, / *Não* nos veremos *jámais*!”.<sup>287</sup> Com tantas negativas impedindo a aproximação entre ambos, torna-se, então, absolutamente impossível que seja de outra forma: estarão sempre separados.

Se antes o poeta afirmava saber alguma coisa sobre o seringueiro, inicia a quinta estrofe definindo que não sabe nada, mesmo “rodeado / Dum despotismo de livros” que lhe sugam dinheiro e sangue. Os livros são identificados como “mumbavas que vivem chupitando”, como se fossem insetos parasitas “e que nem são gosto de amor”. A necessidade de “sabença” que prende o poeta aos livros o distancia da realidade que ele ama, pois os livros “não são gosto de amor”, já que se sente “amolado por tantos livros”. O poeta sente a solidão do estudo com os livros geniais ou até ‘Sagrados’. Maiúsculo e pelo próprio significado, o termo sagrado não significa aproximação. Então, por melhor que seja o livro, por mais que represente algo único, ele não faz a vida se presentificar. São “geniais” e são “Sagrados”, mas isso é “como se diz”, como se fosse convencional fazê-lo, como um valor institucionalizado. O pior é que os livros são também a causa da separação dele em relação a seus patrícios, que ele afirma amar “de amor infeliz”, pois ama sem conhecer, sem contato real, sem troca efetiva. Então o eu andou substituindo um amor real, mesmo que infeliz, por uma relação sem amor, embora útil.

A sexta estrofe reconhece que o seringueiro desconhece a existência do poeta cá no sul, como também não poderia saber de sua preocupação com ele enquanto dorme e nem do poeta desejar “pro que dorme / O bem da felicidade...”. Então o poeta novamente destaca a diferença entre eles ao supor que para o outro tudo isso é muito indiferente, enquanto para o poeta é essencial, pois o define como poeta, homem e patriota. Poeta porque usa o seringueiro como motivo para seus versos; homem, pois percebe o outro com sua diferença em relação a si; patriota, porque busca a integração com esse ser distante, mas que vive sob as mesmas leis, embora não a mesma realidade. Mas, apesar das diferenças, afirma-se amigo do seringueiro e, para provar sua amizade, diz que não quer “passar na sua vida / Numa indiferença enorme”, por isso seu pensamento e seu desejo rondam as seringueiras “num amor-de-amigo enorme”. A construção poética no final da estrofe merece observação à parte, pois enquanto o poeta cria o discurso da não indiferença, repete, entre parênteses o verso “(... numa indiferença enorme...)”, como se estivesse contrapondo as idéias para questionar se o desejo e o pensamento direcionados ao seringueiro são suficientes para não

---

<sup>287</sup> O grifo é nosso.

passar “numa indiferença enorme”. Isso revela a incerteza do poeta em relação a sua ação de escrever: seria ela suficiente?

A parte final do poema se transforma numa canção de ninar mais explícita pela repetição. Os versos passam de sete para cinco sílabas, diminuindo o ritmo e aumentando a sonolência. Ainda assim há nessa canção uma mudança sutil e importante, quando inicia com “Seringueiro, dorme!”, verso que veio repetindo-se durante todo o poema, e muda logo a seguir para “Brasileiro, dorme!”, e passa a repetir então este verso. A ampliação de seringueiro para brasileiro propõe que todos entrem nessa canção de ninar e se embalem na melodia do sono. A rima *dorme / enorme* repetida vai levando à sonolência. A exclamação após *dorme* muda para ponto, depois para vírgula e, finalmente, para reticências: primeiro indica ordem, depois afirmação, de afirmação passa para leve pausa, de leve pausa para continuidade. Assim se vai acalmando o ambiente até que a própria canção se consome e dorme também. Poesia e seringueiro se identificam.

Há na poesia de Mário de Andrade a busca de aproximação aos iguais para fugir à solidão e ser mais por estar integrado e assim ter em si as múltiplas faces do conjunto nacional, incorporando em sua poesia todos os brasileiros. Ao aproximar-se do brasileiro distante pelo espaço e pela cultura, o poeta reconhece seu desconhecimento do outro, mas mostra a disposição em superar as barreiras, tirando os cabelos do rosto escondido, olhando os olhos do outro, mas sabe que só faz isso através dos versos. O poeta se aproxima do distante pela poesia, não de fato, mas manifesta sua preocupação com o trabalhador comum, embora saiba que se trata de um movimento unilateral, pois o seringueiro ou os homens iguais desconhecem a atitude do poeta. Fica nestes poemas clara a distância real entre esses dois mundos, muito embora o espaço do intelectual moderno esteja sempre povoado das motivações populares, que servem de impulso para o objetivo de aproximar as artes do povo: utopia do modernismo brasileiro, até porque o povo entrou na arte, foi seu objeto de estudo e criação, mas a arte não entrou no povo, que permaneceu alheio por limitação intelectual ou distanciamento econômico.

Pode-se compreender esses poemas acreanos como poemas de um Modernismo de transição entre a fase mais revolucionária próxima de 1922 e a fase mais nacionalista e construtivista dos anos trinta, afinal, pertencem ao livro *Clan do Jabuti*, de 1927. Também é preciso considerar que o Acre foi o último território anexado pelo Brasil (1903), mas as conseqüências imediatas dessa anexação – a construção da ferrovia Madeira-Mamoré – se alongaram até 1912, quando terminou o ciclo-da-borracha. Então esse novo brasileiro também precisava ser anexado à arte brasileira, daí se justifica o impulso de Mário de

Andrade em escrever sobre o seringueiro, agora mais abandonado, em sua produção artesanal, já que o progresso e o interesse econômico se afastaram da região.

Mário canta o homem citadino e o amazônico, representando desse modo dois aspectos distintos de uma mesma nação: de um lado o homem influenciado pela civilização européia, a ela ligado pelo alaúde que tange ou ouve, de outro lado um brasileiro, apegado a terra e a seus valores, um tupi. Assim como aquilo que o poeta canta é duplo, também o poeta é duplo, pois brasileiro, sediado em São Paulo e integrado no Brasil. A linguagem que o poeta usa para compor seu trabalho é nova para o novo tempo que canta: tempo exterior marcado pelas transformações que o espaço nacional vive e tempo interior marcado pelo novo ritmo ditado pelas máquinas de produção que não mais têm o tempo da natureza.

Na criação poética em estudo, ainda que não se evidencie a luta de classes pautada por ideais anarquistas ou marxistas, como ocorreu nas duas primeiras décadas do século XX, percebe-se o trabalho integrado à vida paulistana e nacional, não como algo que se destaque por alguma singularidade. O trabalho é tão importante quanto outros aspectos dessa realidade que serve de painel para a criação poética, pois faz parte de um contexto sócio-histórico em que trabalhar era uma atividade necessária, cotidiana e prestigiada; se ocupava alguma posição de destaque, ela se devia à insistência com que a elite reprimia a vadiagem via ação policial. Ainda assim é possível distinguir a nomeação de variadas atividades de trabalho, desde funções públicas, como a ação de deputados e de funcionários públicos, até o trabalho de carregadores de café, agricultores, operários, costureiras, sorveteiros, soldados ou mesmo gigolôs e prostitutas. Do mesmo modo que são variadas as funções, também é múltipla a motivação e a finalidade do trabalho: ora é fruto de imenso esforço e peso, outras vezes é gerador de progresso e ascensão social, significa acúmulo e posse de bens materiais, às vezes é decorrente de negociata e até representa a história, no trabalho ambicioso dos bandeirantes na busca de pedras preciosas e de expansão do território nacional.

Há, para Mário de Andrade, o tempo de lançar-se ao trabalho (“Louvação da manhã”) e o tempo da reflexão (“Louvação da tarde”). Este segundo tempo, o homem comum não tem, pois o sol da manhã ou o calor da tarde são tempo para o trabalho, quer o que resultará numa matéria-prima, em um bem de consumo, ou, para o poeta, num poema, que pode nascer da procura pelo homem que trabalha - seja ele um agricultor do sul, um imigrante das fazendas de café ou um seringueiro do Amazonas - e do desvendamento de sua realidade tão distante da do poeta. Mesmo desvinculado desse desconhecido homem brasileiro

trabalhador, que é motivo de seus versos, Mário de Andrade o busca em seus livros e sua mente, como poeta, como soldado, como brasileiro, para se integrar a ele da maneira solidária que tem: escrevendo sobre ele, desse modo se desprende da aura de poeta, desmitificando-a, e aproxima sua criação poética da noção de labor, que lembra o trabalhador convencional.

Todo esse painel permite perceber na produção poética de Mário de Andrade a atitude engajada, já que a revelação da vida a si e ao mundo é a motivação do poeta. Mário não só mostra, o que seria suficiente para vê-lo como engajado, mas também denuncia, quando sua criação artística possibilita entrever a exploração do trabalho numa produção burguesa capitalista, com um empenho que nem gera prazer, nem beneficia quem produz. O fato de revelar o mundo ao mundo não faz do poeta um ser que se quer distanciado do mundo, ao contrário, sua “Aspiração”, como ele escreveu, é sentir-se maior “igualando-me aos iguais”. É assim que Sartre via o escritor, como alguém que escreve de dentro da realidade, próximo da vida que revela, para que o dito artisticamente pareça verdadeiro.

## 5. O POETA, A GRANDE MÁQUINA E O TRABALHO

No contexto da Revolução de 30 e suas conseqüências - como a pressão exercida pelo Estado sobre trabalhadores, a crise do capitalismo mundial, as reações dos trabalhadores tentando eles próprios dar destino à sua luta contra o capital, a utilização, pelo poder, do corporativismo como método para dirimir disputas sociais, as leis trabalhistas como caminho da implantação corporativa e da pretendida harmonia social pelo controle do sistema de produção e a Segunda Guerra Mundial - desenvolve-se a poesia social de Carlos Drummond de Andrade. Nesse período de intensas disputas ideológicas e sociais, a literatura nacional se voltou para as situações internas de miséria e exploração popular, quer na vida rural quer na citadina. O poeta mineiro não ficou isento às influências de seu tempo e sua sensibilidade acolheu os motivos poéticos que tornaram sua poesia participante.

Há modos bem diferentes de se estudar a obra poética de um autor como Carlos Drummond de Andrade. Pode-se apreender o todo numa visão holística da obra, buscando lhe dar sentido em seu conjunto, como o fizeram José Guilherme Merquior<sup>288</sup>, Affonso Romano de Sant'Anna<sup>289</sup> e Luiz Costa Lima<sup>290</sup>. O primeiro estudou-o sob três planos: o estilo, isto é, sua organização verbal e seu conteúdo conjuntamente; a significação sociológica da obra com os aspectos ideológicos inerentes ao tempo; e, finalmente, a inserção da obra no contexto do modernismo ocidental; o segundo olhou a obra drummondiana como se fosse um teatro desenvolvido em três atos: “Eu maior que o mundo”, “Eu menor que o mundo” e “Eu igual ao mundo”, buscando, com isso, compreender a tensão entre o eu e o mundo, ou o sujeito e a realidade; o terceiro fundamenta seu estudo no “princípio da corrosão” - princípio medular - que orientaria a produção do poeta no sentido da relação poema / história. Outro modo de abordagem da obra do poeta é o estudo de um momento de sua produção ou de um momento em relação a outro, procurando compreender a passagem de uma para outra obra, como fez Vagner Camilo<sup>291</sup>, ao estudar a mudança que houve na poética de Drummond da obra *A rosa do povo* (1945) para a obra *Claro enigma* (1951), isto é, de um momento anterior de poesia voltada nitidamente para as questões sociais, para um momento posterior em que aparentemente o elemento social ficaria em

<sup>288</sup> MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Trad. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

<sup>289</sup> SANT'ANNA. Affonso Romano de. *Drummond: o “gauche” no tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

<sup>290</sup> LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond e Cabral*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

<sup>291</sup> CAMILO, Vagner. *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

segundo plano, dando prioridade para os elementos do trabalho artístico-literário. Uma terceira abordagem da obra drummondiana privilegia a temática, o que corresponderia à procura de um motivo poético específico, seguindo-lhe os passos pelo decorrer da produção do poeta, como fizeram Luzia de Maria<sup>292</sup> ou Marlene de Castro Correia<sup>293</sup>. A primeira seguiu a trilha amorosa e propôs uma conversa informal à procura do deleite que os versos do poeta mineiro pudessem sugerir; a segunda, em diferentes ensaios, estudou a construção do discurso poético, a condição trágica do homem e do mundo, ou a lucidez irônica do poeta como traço distintivo de seus versos.

Existem muitos outros estudos sobre a poética de Drummond, além dos citados, mas o que se quis com essa sutil nomeação, foi situar este estudo, que não pretende ser uma leitura global da obra, mas antes tende a ver especificamente um motivo poético em um determinado tempo de produção do poeta mineiro: o motivo do trabalho, entre 1930 e 1945, exatamente durante o tempo histórico dos governos de Getúlio Vargas, quando o trabalho no Brasil assumiu papel central no discurso do poder, ou como já se disse: o trabalho subiu ao palco. Portanto, não se trata da busca de um princípio norteador da obra através do qual se possa vê-la em sua amplitude, nem de uma leitura de amplo espectro que pudesse mostrar variados temas e técnicas de produção poética. Também não se trata da escolha de um motivo central na produção de Drummond, ao contrário, é um motivo periférico, que passa ao largo das análises até aqui empreendidas acerca da obra do poeta.

Drummond - funcionário público - esteve ligado ao poder nesse período, pelo menos a partir de 1934, quando convidado por Gustavo Capanema foi secretário do Ministro da Educação e Saúde. Não se está analisando o homem Carlos Drummond de Andrade, tampouco suas funções junto ao governo federal. Este estudo quer deixar de lado essas questões de ordem pragmática, de sobrevivência e necessidade, e centrar-se na poesia de Drummond como objeto estético no qual se vai examinar o motivo do trabalho. Primeiro se pretende compreender o caminho percorrido pela poesia drummondiana no período referido para designar o que é e como é o trabalho poético para Drummond. Pretende-se desvendar os dilemas que enfrentou o poeta nesse momento histórico conturbado para ser coerente com sua poesia e seu tempo. Depois serão estudadas as obras *Alguma poesia* e *Brejo das almas*, sempre em relação ao motivo do trabalho, que são representativas de seu período anterior à vida na cidade grande do Rio de Janeiro e a seu trabalho junto ao Ministro e amigo Gustavo Capanema. Finalmente se vai estudar a obra considerada pela crítica como a mais

---

<sup>292</sup> MARIA, Luzia de. *Drummond: um olhar amoroso*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

<sup>293</sup> CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond: a magia lúcida*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2002.

envolvida socialmente ou a fase mais participante do autor, com as produções de um período histórico conturbado nacional e internacionalmente pelas lutas sociais internas, motivadas por enfrentamento do governo com a oligarquia paulista em 1932, com os comunistas em determinado momento (1935) e com os integralistas em outro (1937), e as grandes lutas internacionais, como a Revolução Espanhola e a Segunda Guerra Mundial. As obras em questão são: *Sentimento do mundo*, *José* e *A rosa do povo*.



## 5.1 O TRABALHO COM AS PALAVRAS

A metalinguagem representa para a poesia a reflexão sobre o mito da criação, explicitando o processo de produção do poema, através da consciência sobre sua construção. O ato de construir, no caso da metalinguagem, é também o ato de contemplar o construído. A criação metalingüística revela o grau de conscientização do poeta a respeito de sua obra e sua competência reflexiva sobre o que cria, o que pode indicar que o ato criativo não é fruto de inspiração, mas elaboração racional, embora subjetiva, de um motivo poético, no caso, a própria poesia. Poe, Baudelaire, Eliot, Pound, Rimbaud, como poetas, todos pensadores da linguagem e da poesia como atividade lúcida, são alguns dos que construíram a modernidade poética que cinde mundo e poema, mas ao mesmo tempo encontraram outro lugar para a poesia no mundo: o espaço subjetivo.

Avesso às tendências mais impulsivas do primeiro momento modernista brasileiro, Drummond se revela bastante reflexivo – embora componha alguns poemas-piada – já no primeiro livro e no primeiro poema do livro, ainda que essa obra abarcasse criações anteriores a 1930, pertencentes, portanto, ao enquadramento inicial do movimento. Muitos foram os estudos que puseram o “Poema de Sete Faces”<sup>294</sup> como um projeto poético, um norte intuitivo ou planejado que o escritor seguiria. Affonso Romano de Sant’Anna é um dos mais ferrenhos defensores dessa tese e o próprio Drummond, na organização de sua antologia poética de 1962, dá ao motivo do “gauche” destaque especial, colocando-o como um princípio norteador.

A propósito, o termo “gauche” (na tradução: esquerdo, desajeitado, malfeito, desairoso; em francês também designa torto, oblíquo) vai além de seu sentido dicionarizado. É preciso que se considerem as conotações que subjazem à tradução por razões de ordem cultural. “Esquerdo” é sinônimo de “canhoto”, que remete, em algumas regiões, a “diabo”, daí a associação com “anjo torto” que vive nas sombras. Portanto, trata-se de um esquerdo que subverte o próprio significado, que mostra o contrário da proposta oficial advinda de Deus ou patrocinada pelo poder. Esquerdo é também um termo de sentido pejorativo. Estar à direita do Pai é espaço para os justos, os à esquerda estão fadados ao desconsolo eterno. Esses sentidos não podem ser descartados, até porque o poeta exclama na quinta estrofe: “Meu Deus, por que me abandonaste / se sabias que eu não era Deus / se sabias que eu era fraco”. O poeta é um anjo decaído, não tange a lira celestial, não é o poeta gênio que louva,

---

<sup>294</sup> VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. Rio de Janeiro: CosacNaify, 2006. Esta obra contém cinco estudos analíticos de poemas de Drummond, com destaque especial para uma minuciosa análise do “Poema de sete faces”.

mas o poeta da terra, aquele que conhece as circunstâncias comuns da vida e que pode por isso dizê-las com propriedade.

Outro aspecto do “gauche” está relacionado ao “sem graciosidade”, àquilo que não tem encantamento ou é malfeito, ou até, como na própria língua de origem: algo torto, que não se enquadra. Pode-se entender esse ângulo do “gauche” como o que se propõe a uma poesia distante do enquadramento das regras de metrificação e rimas como também distante da escolha dos motivos graciosos e belos, segundos os moldes clássicos ou parnasianos. A sexta estrofe funciona como uma comprovação disso, quando em versos de quase empolgação lírica o poeta critica a rima como a não solução, apenas rima e mais nada.

Mundo mundo vasto mundo,  
se eu me chamasse Raimundo  
seria uma rima, não seria uma solução.  
Mundo mundo vasto mundo,  
mais vasto é meu coração.

Rimar com o mundo, isto é, ser igual ou combinar com a visão geral, isso não é solução. Solução é ser diferente, tanto na construção dos versos, não obedecendo às regras do passado, como na concepção da vida, sendo “gauche”. Aliás, o terceiro verso funciona bem como a quebra da regra métrica numa estrofe de versos heptossilábicos, exatamente quando a semântica da estrofe aponta a negação da solução.

“Poema de Sete Faces” aponta caminhos na poesia de Drummond, mas o poeta em “O Sobrevivente” (1930), poema desta mesma coletânea, denuncia a impossibilidade de permanência da poesia e do poeta neste mundo de caos. A exemplo do que Baudelaire fizera no século XIX, a poesia de Drummond se faz da salsugem e da miséria de um tempo em que “o último trovador morreu em 1914” e é “impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade”, pois tudo se mecanizou pela eletricidade, até o amor perdeu sua humanidade e nem o estômago é responsável pela digestão. Os homens matam-se como se fossem percevejos, o mundo moderno parece primitivo e nele o poeta é um sobrevivente, ou seja, a poesia sobrevive dessa e nessa realidade. Depois de denunciá-la, mostrá-la, senti-la, o eu afirma entre parênteses: “(desconfio que escrevi um poema)”. Também nesta situação há um “gauche” que não desiste ante as dificuldades, um indivíduo avesso à submissão, que insiste em fazer poesia em tempo de prosa – pelo menos para os que a queriam apenas sobre o belo e o nobre – e a constrói a partir da dor, das lágrimas humanas, da guerra, da evolução tecnológica e da morte. O “gauche” é o homem que não se deslumbra com a tecnologia e questiona seu tempo de incertezas numa realidade capitalista.

Têm razão os que afirmam ser o primeiro poema uma proposta poética, pois de fato ele aponta caminhos que foram posteriormente trilhados por Drummond, certamente não como projeto consciente do que pretendia fazer, mas como manifestação inconsciente do que lhe causava inquietação e que irá adquirir forma à medida que investe na poesia. Mas na busca da compreensão de como seja a reflexão do poeta sobre a própria construção poética, ainda no primeiro livro do autor há dois outros poemas que merecem observação: “Poesia” (1930) e “Explicação”. O primeiro trata do estado lírico, aquilo que Mário de Andrade denominou de impulso lírico:

Gastei uma hora pensando um verso  
 que a pena não quer escrever.  
 No entanto ele está cá dentro  
 inquieto, vivo.  
 Ele está cá dentro  
 e não quer sair.  
 Mas a poesia deste momento  
 inunda minha vida inteira.<sup>295</sup>

Drummond recriou num poema o estado de lirismo, aquele momento ainda anterior ao poema, correspondente a um estado interior que precisa se configurar em palavras. Também está aí presente a dificuldade, ou o trabalho para achar as palavras certas para que o objeto poético adquira a forma de seu conteúdo. Drummond revela esse estado de criação. A configuração rítmica dos versos aponta para um prolongar-se melódico-prosaico nos dois versos iniciais mais longos, de caráter explicativo, assim como nos dois versos finais do poema, que envolvem os versos mais curtos do meio e dizem, respectivamente, dos versos que quer escrever e da poesia que toma conta da vida inteira. Os versos centrais, em ritmo mais denso e concentrado, dizem do que está dentro, vivo e inquieto, e não quer sair – a poesia. Trata-se dos versos 3, 4, 5 e 6. Nos versos mais longos do início e do final, as sílabas tônicas se distanciam mais, enquanto nos versos menores se aproximam, alterando o ritmo do poema, dando mais densidade ao que está no meio e mais expansão ao que está fora, como se o poema se abrisse de dentro para fora, assim como a inquietação do poeta busca espaço. Na seqüência “está cá dentro”, embora ‘cá’ funcione com sílaba mais fraca no ritmo do verso, é como se houvesse três tônicas seguidas, incrementadas pela presença forte da sonoridade das oclusivas [t], [k], [d]. Além disso, é o único verso repetido, o que ressalta sua importância. “Inquieto, vivo” é o verso cujas palavras se separam por pontuação, dando-lhes singularidade e peso. Também é o verso que qualifica o que

---

<sup>295</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 65.

pretende dizer, atribuindo ao que vai dizer autonomia, já que está vivo e se agita. “E não quer sair” também intensifica o ritmo na proximidade de ‘não’ e ‘quer’, duas tônicas que se parecem negar, se tomadas individualmente, o que é possível fazer, uma vez que a poesia quer sair. E saiu. Drummond sugere a inquietação interior como estágio do escrever, uma tensão árdua, demorada e intensa, lá dentro, como se não fosse dentro apenas do poeta, mas também do poema, onde há algo vivo, que não pode sair, pois só existe no poema, ou seja, quando o impulso se transforma em verbo e não se manifesta senão quando encontra sua forma definitiva. E quando a encontra ainda não sai do poema, pois sua forma e sua mensagem são uma única coisa: poesia que existe no poema. Se a poesia inunda a vida interior inteira do poeta é porque transcende as bordas e se derrama em versos que reconstroem liricamente o momento da criação.

“Explicação”<sup>296</sup> (1930) é mais um poema voltado para uma exposição sobre a posição do poeta a respeito de sua poesia e das atitudes nela contidas. Já o título encaminha para o esclarecimento de algo que os primeiros versos identificam como o que representa a poesia para o poeta: “Meu verso é minha consolação. / Meu verso é minha cachaça”. Nada mais nacional. O que importa é que o poeta faça seu verso, pois “tudo serve” para beber sua cachaça, pode ser copo fino ou vulgar; como também tudo cabe no poema, desde “louvar a Deus”, ou “queixar o desprezo da morena” e até “cantar minha vida e trabalhos”. Drummond não limita motivos poéticos e neles inclui as situações pragmáticas da vida, bem como as lúdicas; as mais voltadas para aspectos concretos, como também as mais subjetivas. Mas anuncia que seu verso “tem o ar sem-vergonha de quem vai dar uma cambalhota”, verso avesso ao convencional, com jeito zombeteiro de ser, mas essa atitude “não é para o público, é para mim mesmo”. Aí está outro modo de mostrar o ‘gauche’. É o verso que surpreende, que insinua um movimento inesperado. Esse verso afeito à galhofa que agrada o eu e com quem o eu se entende não representa de fato o eu, pois este se revela triste, mercê do ambiente em que vive, que transmite sensação de moleza e preguiça, mas também de acentuada e persistente emotividade, que disfarça andando “na rua de olhos baixos”. As motivações poéticas estão marcadas pela presença da paisagem nacional da cidade e da roça e “é sempre a mesma sen-si-bi-li-da-de”. Ser assim duplo é conseqüência de ser brasileiro, formado aos moldes do povo e da terra brasileira, o que é gosto para o poeta, que não aprecia suspiros pela Europa, pois ela é antiga, preocupada com dinheiro, enganosa (“atrizes de pernas adjetivas que passam a perna na gente”) e de linguagem estranha, pois é “uma língua de farrapos”. O poeta, portanto, é portador dos sinais e gostos

---

<sup>296</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. Op. cit. p. 113.

do seu meio e de sua cultura, e faz sua poesia voltada para os motivos da própria terra, com a qual se identifica, pois o conhece: “a gente sabe que é tudo uma canalha só”. Destaca a sua terra não porque seja melhor, mas porque se sabe com que se está lidando, mesmo que se meta “a língua no governo” ou que se queixe da vida tão cara. O poema termina com dois versos que retomam sua poesia “gauche”, versos que ameaçam cambalhotas e alegam que se o outro não compreendeu “foi seu ouvido que entortou”, pois ele se propôs a fazer poesia apenas e se ela não é suficientemente clara ao outro, ora, é poesia e não informação histórica ou notícia: “Eu não lhe disse que não sou senão poeta?”. O verso final afirma a situação de poeta pela negação repetida. A negação tão insistente insinua, pelo excesso, o contrário do que afirma: portanto é apenas poeta, logo não se espere dele outra coisa que não poesia.

Este poema, que já revela as preocupações metapoéticas de Drummond, traz à tona aspectos de uma poesia que ainda não tem expectativas de comunicação com o outro, pois “se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou”. A confirmação dessa dificuldade de comunicação acontece no livro *Brejo das almas*, no poema “Segredo” (1934), que inicia com o verso “a poesia é incomunicável”, e cada estrofe termina com uma negativa: “Não ame”, “Não diga nada”, “Não conte”, “Não peça”.

A partir de *Sentimento do mundo*, seu terceiro livro de poemas, estes já fruto da sua relação com a cidade grande, pode-se pensar num poeta amadurecido e consciente de sua nova razão de ser. O amadurecimento pessoal talvez se deva ao afastamento da província, ao mergulho no mundo do poder governamental, ao envolvimento com a ideologia socialista. Já o amadurecimento poético se mostra na própria visada nova que não mais centra o olhar apenas no eu “gauche”, mas faz do mundo motivo de poesia. O poeta amplia seus motivos, mas não muda sua concepção de poesia, que para ele não é comunicação, pois “poesia é incomunicável”, como afirmou no verso inicial do poema “Segredo”, em *Brejo das almas*. Sua poesia, entretanto, torna-se mais participativa e a timidez cede lugar ao envolvimento do indivíduo integrado - sem deixar de ser “gauche” -, indivíduo que, na pessoa do autor, não só era funcionário público do governo federal, mas também acabou mostrando simpatia, pelo menos por algum tempo - tempo de utopia -, pelo Partido Comunista. É nesse outro contexto que um poema como “Mãos Dadas”<sup>297</sup> (1940) faz sentido.

O eu inicia identificando o que pretende cantar, negando-se a cantar “um mundo caduco”, um mundo que já passou, assim como não lhe interessa o mundo futuro: “estou preso à vida e olho meus companheiros”. E com eles, diante da enorme realidade presente,

---

<sup>297</sup> ANDRADE, C. Drummond de. *Sentimento do mundo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 59.

propõe a solidariedade: “Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas”. A primeira estrofe está toda voltada para a questão do tempo e a situação do poema e do canto do poeta em relação a ele. É o poeta afirmando sua inserção em seu tempo. Essa é a dimensão da metapoesia neste livro: um eu que se quer presente entre os homens e não evasão. Esse tempo de que fala o poeta é o que acompanha as lutas políticas, econômicas e sociais, nacionais e internacionais, que transcorreram na década de 1930, culminando com a Segunda Guerra Mundial.

Na segunda estrofe, o eu se nega a produzir alguns tipos de poesia, então despreza a poesia alienada e alienante, a poesia que se propõe a dizer “os suspiros ao amanhecer, a paisagem vista da janela”. Também não pretende criar o verso que entorpeça os sentidos ou que proponha a fuga para opções impossíveis. Claramente declara: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente”. Esse verso explicita uma vontade que se realiza no poema todo. Drummond criou um eu lírico que abre os sentidos para a vida coletiva e recria, sob variados ângulos, a angústia de seu tempo: ora com o operário, ora consigo mesmo, às vezes com os companheiros, outras vezes com a própria solidão. No mesmo verso é impossível não notar, por outro lado, a repetição do termo *presente*. Essa insistência não só confirma a obstinação do poeta por uma circunstância temporal específica, como permite ler o termo também como sinônimo de mimo ou dádiva. Assim, o tempo, os homens e a vida podem ser vistos como a dádiva, o presente que o poeta recebe e sobre o qual produz sua poesia. Seus versos são o mimo com o qual presenteia o leitor.

Nesse poema, o jogo de tempos verbais se faz entre a negação de todos os verbos que indicam futuro e a afirmação de todos os que indicam presente. Há duas estrofes e em ambas o eu lírico começa com a negação do futuro: “Não serei o poeta de um mundo caduco” e “não serei o cantor de uma mulher, de uma história”. Em ambas também encerra com a afirmação do presente: “vamos de mãos dadas” e “o tempo é a minha matéria”. O que está negando de fato o eu lírico? Certamente não o mundo futuro, mas a feitura, no presente ou na continuidade do presente, de versos que fujam à realidade dos homens de seu tempo. Isso é a afirmação do presente em detrimento de outro tempo. Trata-se claramente de um metapoema cuja proposta é uma poesia socialmente preocupada: o artista não pode esquecer quando e onde vive sob pena também de caducar.

Se o “Poema de sete faces” serviu para Affonso Romano de Sant’Anna estabelecer o primeiro ato da poesia drummondiana, o poema “Mundo Grande”<sup>298</sup> (1940) é o parâmetro para afirmar a passagem para o segundo ato dessa poesia. No primeiro, o eu se julgava maior que o mundo, pois entendia, com sua vontade de escrever sobre tudo, que seus versos revelariam a vida, pois ela estava contida em seu coração. Neste segundo momento, consciente da realidade do mundo, percebe que em seu coração sequer cabem suas mágoas e que as do mundo extrapolam e se derramam. As dores individuais e coletivas, todas as frustrações e medos do mundo e dos homens já não cabem no eu lírico, o mesmo eu que afirmara ante a vastidão do mundo: “mais vasto é meu coração”. “Não”, confessa ele agora, “meu coração não é maior que o mundo”, pois nele não cabem nem suas próprias dores, por isso extravasa contando-se e se expondo nas livrarias. Também ante si está o grande mundo e sua enorme realidade feita de homens com suas diferentes dores e realizações, e fica “difícil sofrer tudo isso, amontoar tudo isso num peito de homem... sem que ele estale”.

O centramento deste metapoema está no mundo que precisa ser dito, por isso insiste em expor a imensidão dos homens e sua realidade ante a pequenez do eu. É o eu que percebe o outro e com o outro compreende a vida. Os homens com suas diferentes “dores e cores”, o movimento do comércio mundial com os navios que levam de tudo desempenha o papel da abrangência que não cabe no coração. Este coração “estúpido, ridículo e frágil” representa a individualidade do eu que se isolara e que desaprendeu “a linguagem com que se comunicam os homens”. O eu se põe frágil ante a descoberta do mundo, pois os caminhos que percorrera iam num sentido contrário. Sua poesia fez “confissões patéticas”, viajou por países imaginários, habitou ilhas sem problemas, mas que convocavam ao suicídio, como se esse tipo de poesia passada representasse, neste novo tempo, a morte da poesia ou do poeta, por ser uma fuga da realidade do tempo presente. É tempo de perceber o mundo grande, embora o coração não possa acompanhar o crescimento do mundo. Será preciso, portanto, construir a vida futura.

Como modo de construção do poema, há um eu lírico que se dirige a um interlocutor que presumivelmente sabe das coisas do mundo. O eu busca a compreensão desse interlocutor: “sabes como é difícil sofrer tudo isso”, e mais difícil, depois de saber, ocultar, esconder ou “amontoar tudo isso / num só peito de homem...”. Então o eu pede ao interlocutor que esqueça a realidade e apenas escute a água, símbolo de lavagem, de reciclagem e de renovação da vida. Mas a água inunda tudo. Aquilo que é para renovar pode

---

<sup>298</sup> ANDRADE, C. Drummond de. *Sentimento do mundo*. Op. cit. p. 75.

sufocar, assim como a poesia que “não anuncia nada”. E não se sabe se “renascerão as cidades submersas”. Mas o eu torna a dizer de si, da ignorância de seu coração: “como é triste ignorar certas coisas”, e se justifica dizendo que “na solidão de indivíduo / desaprendi a linguagem / com que homens se comunicam”. Na seqüência, afirma sua alienação passada: “Outrora viajei / países imaginários”, para depois dizer que alguns de seus amigos se salvaram das ilhas que perdem os homens e voltaram para informar que o mundo continua crescendo. Então o eu pensa que seu coração pode também crescer, mas não há coração que suporte crescer tanto. Esse processo de desenvolvimento da autoconsciência termina com otimismo: “- Ó vida futura! nós te criaremos”. Há, portanto, um eu no presente que lastima sua insipiência passada e que no final afirma a construção conjunta da vida futura - “nós te criaremos” – como que se unindo ao outro a quem se dirigia antes, na terceira e quarta estrofes.

Esse mesmo interlocutor, já construído em outros poemas de Drummond, funciona como um espelho com quem o eu busca diálogo e de quem não obtém resposta, pois não lhe faz perguntas, mas afirmações. Esse interlocutor pode ser o homem a quem o eu se dirige, humano que percebe o mundo e em quem o eu vai buscar motivos para suas reflexões sobre seu tempo. Como se fosse o eu lírico numa conversa com o próprio autor, pessoa real que percebe e sente as experiências do mundo, mas que no poema não fala, pois quem tem voz aí é o ser que se constitui no poema, um ser ficcional, portanto, mas que não perdeu a consciência de seu criador. Pode também o eu representar a consciência lírica adquirindo medida de si mesma, percebendo seus estágios de transformação, como quando era compelida pelo impulso das emoções individuais, embora agora mostre-se comandada pela percepção de que não está só no mundo, visto que o compartilha com outros homens. Fica claro que o mundo não é um espaço ideal e requer a participação dessa consciência.

No início, Drummond manifestou o seu projeto poético anunciado em “Poema de Sete Faces”, que focava a atenção no eu “gauche” e na realidade cotidiana pessoal; em seu terceiro livro surgiu a atenção destinada às questões sociais, quando o eu se percebe participante do mundo e nele interferindo; mas será no livro *José* que Drummond explicitará o novo estágio de seu trabalho poético ao enunciar que poesia é trabalho com a palavra, como fez em “O Lutador”<sup>299</sup> (1942). Não se pretende afirmar que esse corresponde ao patamar final do processo construtivo da poética drummondiana, visto que *A rosa do povo* já representará outro momento e *Claro enigma* será ainda outro passo polêmico nessa

---

<sup>299</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*. 10<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p. 94.



elaboração, que se vai mostrar dialética e dinâmica até o fim, tão nuançada quanto as variáveis da própria vida, pois em sua poesia nem a morte é cômoda.

O trabalho do poeta está exposto em “O Lutador” (1942) como uma busca contínua e sem tréguas das palavras que construirão seu poema: “Lutar com palavras / é a luta mais vã. / Entanto lutamos / mal rompe a manhã”. Nessa luta do poeta para domar as palavras, há algumas peculiaridades e a primeira delas é o contraste inicial (“São muitas, eu pouco”) em que o poeta se considera pequeno ante a força das palavras. O poeta já se percebera pequeno ante o mundo que não cabia em seu coração, agora também afirma a sua impotência ante as palavras. Mesmo pequeno, derramou-se em versos que remodelaram o mundo em linguagem; embora fraco, luta com as palavras para que lhe sejam úteis na sua empreitada poética, pois vive delas e delas se sustenta, como se fosse um explorador ou um amante submisso: “Ser-lhes-ei escravo / de rara humildade. / Guardarei sigilo / de nosso comércio”. Sua luta não é desesperada ou alucinada, nem utiliza magia para alcançar sua meta. É luta lúcida e objetiva, o que revela a razão orientando suas escolhas vocabulares. Então vai à caça: “apareço e tento / apanhar algumas” e parece conseguir, já que as palavras “deixam-se enlaçar / tontas à carícia / e súbito”... A sensação de conquista fica reforçada sonoramente pela lassidão sugerida pelos fonemas abertos [a] de ‘enlaçar’. Mas do [a] vai para o [o] de ‘tontas’ e depois para [i] de ‘carícia’, já preparando a fuga que virá no [u] tônico de ‘súbito’ - palavra proparoxítona que começa tônica e logo se apaga, como se fosse a reação a um susto, ou a fuga de um serelepe. A caçada prossegue insistente pela repetição do conectivo ‘e’ (“e não há sevícia”), mas não há resultado positivo para o caçador, que ameaça, mas não alcança a caça que já está distante, separada por dois versos, lá no centro da praça. No início da segunda estrofe, os fonemas oclusivos e vibrantes indicam a força com que o caçador se lança à perseguição do seu objetivo: “Insisto, solerte. / Busco persuadi-las”. As palavras, porém, não são caça fácil, sabem se esconder e não são suscetíveis a engodos ou comércio. São sutis como o silvo de um pássaro (como sugerem os agudos [i] de “sigilo, deslizam, levíssimas, viram-me”) e não barulhentas como o caçador que quer bater e rasgá-las (conforme a repetição dos fonemas [r] e [t] de “lutar, palavras, fruto, carne, entretanto, luto”). Mas essa luta é mais um jogo de sedução, uma caça amorosa em que o poeta toma a iniciativa e as palavras negaceiam. O desejo do poeta é a posse sem agressão, “sem roteiro de unha / ou marca de dente/ nessa pele clara”. [u] de “unha”, [e] de “dente” e [a] de “clara” apontam a gradativa suavização da luta sonhada pelo poeta, mas as palavras escondem-se e às vezes também se insinuem e se fazem desejadas, a ponto de o poeta aceitar a “posse impura”. No corpo a corpo com as palavras, o proveito é quase nulo,

pois não há onde agarrá-las, não usam vestes, não há carnes, então parece que o resultado não vai além do “da caça ao vento”, afinal, é “fluido o inimigo”. Parece contraditória uma luta corpo a corpo com quem não tem corpo, mas a imagem que o poema cria de palavra-mulher lhe dá corpo imaginário, então ocorre a luta cujos resultados são inócuos e impalpáveis, porque a própria mulher é imaginada. Quando, entretanto, pressente que conseguirá algo das palavras, quer fruir de cada uma sua essência, mas tudo não passa de ilusão, pois do mesmo modo que aparentemente se deixam captar evaporam-se num átimo, exatamente porque não acontece o beijo do poeta com a mulher-palavra que é apenas ilusão. O dia de trabalho se foi e resultou vazio. A luta é o trabalho do poeta, que se envolve com paixão em sua procura, que acaba sem “nenhum pecúlio”, mas a luta não cessa, “prossegue nas ruas do sono”, ou seja, em âmbito não consciente, porque parte da produção poética está além do trabalho consciente, lúcido e frio. Há o talento do poeta que se traduz em achados que alguns atribuem ao acaso, outros à concentração. Existem os que pensam em intuição, certamente algo que extrapola o domínio de técnicas e o uso específico da razão. É a pedra que permaneceu no feijão, apesar de todos os cuidados em sua seleção e preparação, como poetizou João Cabral de Melo Neto. Aquilo que faz a diferença entre um bom médico formal e seguidor dos procedimentos de um genial, que consegue resultados inesperados porque tem um talento especial para tratar dos pacientes.

O poema de seis estrofes é todo construído em versos de redondilha menor, com algumas rimas e escolhas vocabulares nada populares. Esse conjunto de caracteres não prosaicos, ainda que versos de redondilha sejam freqüentes em poesia de caráter popular, dá dimensão elaborada ao poema. A elaboração poética é atividade de iniciados e a eles se dirige. A conversa do eu com as palavras representa a reflexão do poeta sobre seu trabalho e não a enunciação de uma situação ou experiência que o homem comum compreenderia, por isso também o vocabulário é seletivo, com os termos *sevícia*, *solerte*, *sapiente*, *pecúlio*, formas verbais pouco freqüentes, como *ser-lhes-ei*, *quisera possuir-te*, além da forma de tratamento *tu* dirigido às palavras, o que significa intimidade e não a frouxidão doméstica do *você*.

O poema é rico em imagens que reforçam as situações. Por exemplo, quando na primeira estrofe algumas palavras são comparadas a javalis em sua força, elas tornam o poeta mais impotente diante delas. Na terceira estrofe, salienta-se a relação possivelmente promíscua entre poeta e palavra, o qual promete segredo do comércio entre eles e para possuí-las revela-se humilde, enquanto elas, as palavras, têm, então, atitude de mulheres ofendidas que “perpassam levíssimas / e viram-me o rosto”. A imagem da inutilidade da luta

ou do pouco proveito decorrente dela vem em expressões como “sem maior proveito / que o da caça ao vento”, que sugere o vazio nas mãos que nada seguram, ou “é o instante / de entreabrir os olhos: / entre beijo e boca, / tudo se evapora”, que indica a inconsistência do que se conquista, como se tudo aí estivesse e ao mesmo tempo nada permanecesse.

Este poema é a primeira reflexão de Drummond sobre poesia que ultrapassa o limite da arte que diz das coisas, sejam pessoais ou do mundo, para estabelecer uma nova concepção de sua poesia: a poesia não está no mundo, mas nas palavras que o nomeiam. O mundo é, portanto, meio, a palavra é fim. O que o poeta constrói é uma realidade de linguagem e não de coisas. Mário de Andrade já havia atinado para a importância da construção, mas não nomeou ainda o poema como um artefato de linguagem; Drummond faz isso em “O Lutador”.

Em *A rosa do povo* (1945), a construção poética vive uma tensão que, de certa forma, já estava anunciada tanto na poesia de preocupação social de *Sentimento do mundo* quanto no centramento na construção lingüística do poema em “O Lutador”. A abertura do quinto livro se faz com dois metapoemas: “Considerações do Poema” (RP, 9) e “Procura da Poesia” (RP, 12), que trazem em si não apenas o embrião do impasse, mas o próprio impasse. Os dois poemas guiam a leitura da obra – até porque a iniciam – e apontam para uma possível compreensão de seu conjunto: a tensão, que se revela nas proposições temáticas, formais, ideológicas, além da metapoética. A tensão específica em que se assentam esses dois poemas iniciais reside no que a poesia representa (idéias, coisas, pessoas, emoções) e no que a poesia é (objeto verbal). O primeiro dos poemas, aliás, vive o conflito interno, pois o eu lírico abre seus versos destacando a liberdade das palavras que “não nascem amarradas” umas às outras, porque “elas saltam, se beijam, se dissolvem, / no céu livre por vezes em desenho, / são puras, largas, autênticas, indevassáveis”. Isso se aproxima da visão de “O Lutador”, pois os versos salientam o caráter verbal da poesia, cujas palavras têm mil faces ou “milhões e milhões de formas raras, secretas, duras”. Logo após essa apologia da palavra, o eu diz com orgulho que a sua polêmica pedra no meio do caminho se incorpora ao lado esquerdo, assim como incorpora a dicção de muitos poetas, abrindo um diálogo permanente com os muitos modos de construir a poesia: “Furto a Vinícius / sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo. / Que Neruda me dê sua gravata / chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus Maiakovski.” Também o eu lírico se apossa de “qualquer homem / ao meio-dia em qualquer praça”, adona-se de sua terra e de outras mais - “é tudo meu” - e não se aceita mesquinho ante qualquer motivação, pois é um “ser explosivo, sem fronteiras”, declara-se “Poeta do finito e da matéria”, pergunta-se: “Como

fugir ao mínimo objeto / ou recusar-se ao grande?” e conclui “tal uma lâmina, / o povo, meu poema, te atravessa”, numa clara agregação das motivações sociais em seu canto.

Sua poesia se mostra em debate consigo mesma, com a poesia de outros poetas e com a realidade que a motiva, seja ela vasta ou minúscula. A trajetória desse poema vai do questionamento sobre a sua construção como objeto de palavras, passa pela auto-referência, incorpora a relação intratextual e intertextual, agrega o homem e a vida presente, não se furta ao grande nem ao pequeno e adquire clara dimensão social ao integrar linguagem e povo de modo original, como sugeria T.S. Eliot, ao propor que a verdadeira função social da poesia é manter viva a língua, renovando-a.<sup>300</sup> Drummond vai além de Eliot nas preocupações sociais de sua poesia, pois coloca um fim para ela além da palavra, o que não existia em “O Lutador”. Neste poema, a palavra volta a existir em função de uma comunicação, porque o povo atravessa o poema, ou como diz em “Noite na Repartição” (RP, 112): “por que desprezas o homem, papel, se ele te fecunda com dedos sujos mas dolorosos? [...] Pensa no mundo das palavras. Que febre te comunicam. Que riqueza. / Mancha de tinta ou gordura, em todo caso mancha de vida”. As palavras comunicam, portanto são meio, por isso mesmo essenciais na construção do objeto poético.

“Procura da Poesia”, ao contrário de “Considerações do Poema”, nega a poesia sobre acontecimentos ou incidentes pessoais, aconselha a não revelar os sentimentos nem cantar sua cidade e explicitamente nega a natureza e as relações: “O canto não é a natureza / nem os homens em sociedade”. Sugere ainda não dramatizar, emocionar-se, aborrecer-se e tampouco buscar na memória o tempo passado. Após esclarecer o que não é poesia, finalmente orienta o caminho, como se o fizesse a um jovem poeta incipiente: “Penetra surdamente no reino das palavras. / Lá estão os poemas que esperam ser escritos.”. A partir daí, há toda uma valorização do mundo das palavras e seu potencial de poesia com o qual o poeta deve lidar com paciência. Não será preciso uma caçada inócua, mas concentração e sabedoria para lidar com elas, porque elas interrogam quem entra em seu reino: “Trouxeste a chave?”, o que indica um espaço singular e apenas para quem conhece seus meandros. Este poema, portanto, salienta a poesia como artefato verbal, criando até uma aparente contradição em relação aos motivos até então desenvolvidos pelo poeta, exatamente o que o poema nega: memória, sua cidade, acontecimentos, sentimentos... Aparente contradição, porque neste poema a negação está posta mais em função de negar a ingenuidade ante os assuntos do que os assuntos em si. Ingenuidade não apenas em relação à concepção

---

<sup>300</sup> A Função Social da Poesia: conferência apresentada em Paris, em 1945, e incluída no segundo capítulo do livro *A essência da poesia* do referido autor.

mesma de suas motivações, mas especialmente por que essas motivações não realizam por si o poético, pois este está na linguagem. O poético é resultado de uma experiência com a linguagem, mas a linguagem não é o objetivo final da poesia, porque o “verso [é] apenas um arabesco / em torno do elemento essencial - inatingível”, diz o poema “Fragilidade” (1945 - RP, 60). O poeta é alguém que grava a vida e o mundo em si e os registra, espalhando-os: “Eis está gravado / não no ar, em mim, / que por minha vez / escrevo, dissipo”, como está no poema “Ontem” (1945 - RP, 58).

Os dois poemas revelam outros impasses ou tensões que se ampliam no decorrer do livro. Em “Considerações do Poema”, há vários exemplos como a convivência, nos tempos modernos, entre a valorização das coisas materiais e a humanização, assim como também a contraposição entre elas se mostra nos versos: “O beijo ainda é um sinal, perdido embora, / da ausência de comércio, / boiando em tempos sujos”; o beijo como símbolo de doação contrasta com os tempos sujos em que tudo é comércio. Eis o poeta, num tempo de mortandade e guerra, de autoritarismo estatal, de disputas ideológicas, insinuando que falta humanismo. Assim sua poesia funciona como o valor humano carente no meio social. Outro impasse está na origem e o tempo passado em tensão com outro tempo e outro lugar, que aparecem em: “É minha terra / e é ainda mais do que ela”; a minha terra pode ser tanto a terra mineira como a brasileira, enquanto que o que é mais do que ela significa o mundo, as outras terras, que também cabem em sua poesia, que não é só regional nem apenas nacional, mas se quer universal. O poeta também não se nega ao grande ou ao pequeno. Seu canto “é tão baixo que sequer o escuta / ouvido rente ao chão. Mas é tão alto / que as pedras o absorvem”. É um canto de amplitude vasta, que mapeia o mundo em suas possibilidades, que o mostra e denuncia como algo que precisa ser feito, por isso o eu se pergunta: “Como fugir ao mínimo objeto / ou recusar-se ao grande?”

O tom dos dois poemas em análise até aqui permite ainda mais um aspecto de tensão: enquanto “Considerações do Poema” mostra um eu expansivo, que agrega e se expõe, uma primeira pessoa que se explicita - “é tudo meu. Ser explosivo, sem fronteiras, / por que falsa mesquinhez me rasgaria?”, “Procura da Poesia” revela um eu contido que nega. Nega tanto que não se expõe, já que se dirige a um interlocutor, orientando-o. É como se se escondesse no outro a quem admoesta.

Essas tensões aí expostas servem para confirmar o conflito central dos dois poemas que traduz a posição ética do escritor em relação à poesia que precisa ter um sentido humano. Drummond parece ter chegado às duas situações cruciais sobre a poesia - poesia como trabalho com a linguagem e poesia como objeto de interferência no mundo - mais ou

menos ao mesmo tempo, o que gerou o impasse, mas chegou a isso em época em que o mundo vivia essa mesma tensão ocasionada pelas disputas mundiais e a necessidade de tomar posições diante do comunismo, do nazi-fascismo ou mesmo do capitalismo. Foi a partir do livro *Sentimento do mundo* (1940) que sua preocupação com as questões sociais se tornou mais explícita (“Mundo Grande”), mas logo a seguir, em *José* (1942), mostrou o trabalho do poeta com a palavra (“O Lutador”). A esse primeiro embate das motivações do poeta, iniciado em livros diferentes, segue-se o segundo em *A rosa do povo* (1945), quando claramente o poeta aponta os dois caminhos com os metapoemas que iniciam o livro, conforme análise desenvolvida.

Sartre resolveu o dilema atribuindo ao prosador a postura engajada, liberando a poesia para ser objeto de linguagem. Entretanto, a poesia de Drummond vive o dilema em seu bojo e nesse momento adota a postura engajada. Drummond canta o presente, como anunciou em “Mãos Dadas”, pois sabe da solidão das pessoas, do “tempo de homens partidos” por causa da “marcha do mundo capitalista” que o poeta promete ajudar a destruir, conforme escreveu em “Nosso Tempo” (1945 - RP, 29).

Carlos Drummond de Andrade é um poeta cuja trajetória revela um caminhar junto com a história social do homem brasileiro e internacional, como também seu percurso mostra sua vereda particular, como alguém que está construindo sua própria trilha. Sua metapoesia, de início, integra-se ao momento do Modernismo dos anos vinte com versos livres, humorísticos e já irônicos, ao mesmo tempo em que se constitui de modo muito particular com a imagem do “gauche”, de postura encabulada e pessoal. No final dos anos trinta e início dos quarenta, como resultado da sua mudança de Minas Gerais para o Rio de Janeiro, seus metapoemas adquirem volume social de inconformismo, segundo pede o próprio tempo histórico nacional e internacional, então o poeta não mais se contenta em olhar o circunstancial cotidiano, mas associa sua poesia aos problemas do mundo. A esse tempo compreende que poesia é uma construção de linguagem e não mais um dizer sobre os acontecimentos. No momento seguinte, nasce o conflito em seus versos: a poesia deve dizer o mundo ou realizar-se como objeto artístico de linguagem? A escolha de Drummond associa ambas as propostas em *A rosa do povo*, não como uma meta definitiva em sua poesia, mas apenas como mais um passo de sua longa trajetória, que alcançará novos saberes já em *Claro enigma*, depois em *Lição de coisas* e *Praça dos convites*, mas sempre tendo em vista as conquistas passadas.

## 5.2 O TRABALHO AINDA COADJUVANTE

A subjetividade, embora não igual à do Romantismo, a poesia centrada no eu, como expressão do eu, no primeiro Drummond, cede algum lugar a uma poesia voltada para as coisas, para os acontecimentos, mas ainda presa ao sujeito, como visto: “meu verso é minha cachaça” e serve para “cantar minha vida e trabalhos”, segundo o poema “Explicação”, em que melhor o poeta explicita sua tese poética em *Alguma poesia* (1930). O segundo livro é mais subjetivo que o primeiro. *Brejo das almas* (1934) mergulha no próprio eu empírico, segundo Merquior<sup>301</sup>. Nesse livro, ainda que as técnicas de composição conquistadas no primeiro se mantenham, prevalece a subjetividade, bem dita, não o egotismo romântico, pois o individualismo passa também por uma visão crítica. O que se quer de início evidenciar é que no primeiro livro, por estar mais voltado para os acontecimentos, aparecem referências ao motivo do trabalho; já no segundo, o trabalho e outros motivos pragmáticos desaparecem da cena, cedendo quase todo o espaço para o eu e as reflexões amorosas.

Não se pode afirmar que haja, em um e outro livro, preocupação em construir alguma imagem ou idéia de trabalho através da poesia. O trabalho não é um centro de interesse do poeta, então o motivo aparece dispersivo, entremeio a outros motivos ou submisso a eles, apenas como parte integrante da vida que está presente. Em “Poema de Sete Faces” (AP, 15) se faz menção ao bonde que passa, logo há alguém que o comanda e, portanto, está trabalhando, mas não é o trabalho que interessa e sim as pernas (pessoas) que fascinam o eu e estão no bonde. Em “Infância” (AP, 17), aparece a imagem da mãe cosendo e do pai campeando. São trabalhos, mas que fazem parte das lembranças infantis. Esse trabalho é quase uma fantasia de conto de fada. Em “Construção” (AP, 23), o conteúdo parece voltado para o mundo do trabalho, afinal se trata da construção civil, mas não, apesar dos andaimes, da calça, dos bigodes do construtor e até do sorveteiro que passa pela rua – todas funções, trabalhos em situação pragmática da vida –, o que importa é o “grito [que] pula no ar como foguete” e “o vento [que] brinca nos bigodes do construtor”. O trabalho preenche o espaço vazio entre o grito e o vento que o trouxe. Não dá para desdenhar, entretanto, o fato de as questões práticas, como o trabalho, serem apresentadas como motivos poéticos. Em “Europa, França e Bahia” (AP, 27), ao caracterizar os homens de cada cultura, o poeta identifica os ingleses como pessoas marcadas pelo trabalho produtivo nas docas, nos bancos, nas fábricas e denuncia a exploração do trabalho humano em colônias longínquas para benefício de sua Majestade. Aí o trabalho funciona como a identidade de um povo que

---

<sup>301</sup> MERQUIOR, José Guilherme. Op. cit. p. 27 - 28.

se contrapõe a outras identidades, como a do belicoso alemão, do fantasioso italiano, do idealista russo, que não fascinam o poeta, pois este sente saudade da pátria onde canta o sabiá. Parece uma pátria avessa a tudo o que as outras são, inclusive no trabalho, já que o sabiá cantando traduz tamanha espontaneidade natural que nega o belicoso, o fanático, o fantasioso e o laboral para ser a simples manifestação do usufruto da vida. Em “Sabará” (AP, 29), do conjunto *Lanterna Mágica*, aparece sutilmente a indústria siderúrgica com sua função, mas para dizer que nem ela “sacode a modorra da Sabará-buçu”, por onde passam as pernas grossas das lavadeiras “que parece foi o Aleijadinho que as esculpiu”. Outra vez, tanto a função das lavadeiras e do escultor quanto a da siderurgia são imagens que compõem a paisagem e não algo que mereça avaliação, comentário ou crítica por parte do poeta. Não se trata de um estudo ou discussão sobre o trabalho, mas somente sua percepção no conjunto da vida. “A Rua Diferente” (AP, 35) parece pôr o trabalho em evidência, afinal há homens “cortando árvores / botando trilhos / construindo casas”, mas o que conta é a reação das pessoas ante isso tudo: “os vizinhos [que] não se conformam” e a “minha filha [que] goza o espetáculo”, pois se diverte com a novidade dos andaimes e do “cimento escorrendo nas fôrmas”. Neste poema, o trabalho adquire importância maior, pois é mostrado como elemento transformador da paisagem e cuja conseqüência provoca reações humanas, mas as reações são fruto das conseqüências da novidade – para a criança – e da modificação da paisagem – para os adultos, não do trabalho. Em “Igreja” (AP, 49), “o canto dos homens trabalhando trabalhando” na construção da torre do templo faz contraponto com os murmúrios de perdão e orações que surgirão nos domingos de celebração. Mas o que mais importa é o sino que vai cantar na manhã azul “Bem bão! Bem bão!”. Rezar não é trabalhar, mas trabalhar cantando sugere quase rezar, pois aproxima o que se faz no trabalho com o canto que se ergue na igreja. O canto durante o trabalho é um modo de esquecer que se trabalha para que passe mais depressa ou suavemente o que se faz. Este poema é também uma bela construção visual, pois os cinco versos iniciais dissílabos, compostos das palavras “tijolo / areia / andaime / água / tijolo”, edificam a torre da igreja cada vez mais perto do céu, enquanto a segunda parte do poema constrói a nave, com versos mais longos, que estendem - pelo verbo no gerúndio “trabalhando trabalhando”, sem tréguas e sem vírgula - a própria ação de trabalhar. “Poema de Jornal” (AP, 57) é todo dedicado ao trabalho da criação da notícia pelo repórter que dá formato de palavra para “a mulher ensangüentada [que] grita” ou para “a polícia [que] dissolve o *meeting*”. Assim como o repórter escreve a vida, também o poeta o faz, mas aquele produz uma “doce música mecânica”. A palavra “mecânica” destrói a doçura da música, revelando a ironia do autor em



relação ao som da composição do texto. Portanto, o trabalho poético é diferente do trabalho do jornalista, embora ambos escrevam sobre as circunstâncias da vida. “Família” (AP, 81), finalmente, traz outra vez o trabalho de entremeio com outras coisas da realidade familiar que é tratada sempre pela mulher. O trabalho em família é o da mulher, de organizar tudo e por tudo se responsabilizar. Na primeira estrofe, das três do poema, a mulher trata de tudo: as crianças, os bichos domésticos, a horta e até lida com a cozinheira e a copeira; na segunda estrofe, a mulher lida com o lazer, o descanso, a reza, o trabalho, a sobremesa; e na última estrofe, é a mulher que trata do leiteiro, do médico, do turco que vende quinquilharias e até do bilhete que nunca traz a sorte, mas não elimina a esperança de uma felicidade adiada. Este poema, ao mesmo tempo em que apresenta o incansável trabalho da mulher, também mostra de relance outras funções nomeadas apenas. É um poema sobre o trabalho dedicado à família, mas sem aquele enaltecimento idealista da mulher que a ele se dedica, ao contrário, mostrando que esse trabalho é cotidiano, repetitivo e sempre adia a felicidade.

Dos 49 poemas de *Alguma poesia*, os citados trazem as marcas da presença do motivo trabalho. Não são poucos (nove poemas) e nem insignificantes essas marcas, pois impregnam o cotidiano com seu sinal e importância, ora apenas identificando as atividades humanas entre outras razões da vida, ora destacando algum tipo de ação com alguma característica saliente naquela função, como a importância dada ao trabalho doméstico, à elaboração da notícia, à construção civil, à transformação que o trabalho faz na paisagem, à imagem identificadora de um povo.

No primeiro livro o trabalho aparece com alguma frequência e mesclado com outros motivos poéticos, marcando sua presença; em *Brejo das almas* (1934), no entanto, o trabalho não chega a se constituir em um motivo da poesia de tão esporádica a referência a alguma atividade profissional. Ocorre alusão a “*garçonettes* dos restaurantes noturnos” e a professores no poema “Hino Nacional” (BA, 39); há menção ao “condutor do teu bonde”, “à mulher da trouxa de roupa”, no poema “Em Face dos Últimos Acontecimentos” (BA, 43); aparece apenas a citação de barbeiro e fotógrafo no poema “Girassol” (BA, 47) e no “Necrológio dos Desiludidos do Amor” (BA, 59) existem “os médicos [que] estão fazendo a autópsia”. Não aparece no livro nenhuma vez a palavra trabalho. É verdade que o livro centra sua atenção no motivo amoroso, presente em quase todos os poemas, então algo pragmático, cotidiano e prosaico como o trabalho fica em plano secundário, ou menos que secundário, quase insignificante, embora não passe em branco, o que significa que, ainda

quando tudo encaminha para a supressão do motivo, permanecem sinais dessa presença porque ela faz parte da vida em quaisquer situações.

O trabalho está presente na poesia inicial de Carlos Drummond de Andrade, mas em nenhum momento ocupou centralidade no interesse poético, sempre foi coadjuvante, já que não há um único poema dedicado especificamente ao trabalho em si ou a uma atividade profissional. Isso tem sua lógica na produção do autor se analisada em seu conjunto: o momento inicial foi o instante do eu; o segundo momento será o do mundo, então o trabalho deverá subir no palco, como fez na história nacional.

### 5.3 A CONSTRUÇÃO DA GRANDE MÁQUINA

O livro *Sentimento do mundo* (1940) apresenta uma nova atitude do eu em Drummond de Andrade: antes era um eu centrado no individualismo do coração maior que o mundo ou do “Carlos, sossegue, o amor / é isso que você está vendo”; agora o eu vai ao encontro do outro e renega o individual em favor do propósito coletivo que diz “não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas”. Essa nova atitude facilita a presença do motivo do trabalho, pois o poeta adota uma ética do engajamento e uma postura mais participativa, principalmente porque lida com a inumana cidade burocrática e capitalista - a grande máquina -, onde busca compreender o destino do homem moderno. Dentro dessa nova perspectiva surge a consciência da presença do outro e esse outro pode ser o operário ou o que exerce qualquer trabalho burocrático, aquele que cumpre um expediente com hora marcada para começar e terminar, preso às engrenagens do capital. É esse tempo presente na vida real do final dos anos trinta, no Brasil e no mundo - com a Guerra Civil Espanhola, o início da Segunda Guerra Mundial, a perseguição interna aos comunistas, o Estado Novo e a intensificação de exploração capitalista no ocidente -, que Drummond denuncia: essa é a grande máquina a que o homem se submete e que o poeta constrói em seus versos com o objetivo de expor e questionar, o que parece ser o papel do intelectual nessa realidade. Então a vida com seus dramas e dores, com sua cruel face de realidade arromba as portas do poema e diz presente.

#### **O operário e o mar**

Na rua passa um operário. Como vai firme! Não tem blusa. No conto, no drama, no discurso político, a dor do operário está na sua blusa azul, de pano grosso, nas mãos grossas, nos pés enormes. Esse é um homem comum, apenas mais escuro que os outros, e com uma significação estranha no corpo, que carrega desígnios e segredos. Para onde vai ele, pisando assim tão firme? Não sei. A fábrica ficou lá atrás. Adiante é só campo, com algumas árvores, o grande anúncio de gasolina americana e os fios, os fios, os fios. O operário não lhe sobra tempo de perceber que eles levam e trazem mensagens, que contam da Rússia, do Araguaia, dos Estados Unidos. Não houve, na Câmara dos Deputados, o líder oposicionista vociferando. Caminha no campo e apenas repara que ali corre água, que mais adiante faz calor. Para onde vai o operário? Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza... Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos. Tenho vergonha e vontade de encará-lo: uma fascinação quase me obriga a pular a janela, a cair em frente dele, sustar-lhe a marcha, pelo menos implorar-lhe que suste a marcha. Agora está caminhando no mar. Eu pensava que isso fosse privilégio de alguns santos e de navios. Mas não há nenhuma santidade no operário, e não vejo rodas nem hélices no seu corpo, aparentemente banal. Sinto que o mar se acovardou e deixou-o passar. Onde estão nossos exércitos que não impediram o milagre? Mas agora vejo que o operário está

cansado e que se molhou, não muito, mas se molhou, e peixes escorrem de suas mãos. Vejo-o que se volta e me dirige um sorriso úmido. A palidez e confusão de seu rosto são a própria tarde que se decompõe. Daqui a um minuto será noite e estaremos irremediavelmente separados pelas circunstâncias atmosféricas, eu em terra firme, ele no meio do mar. Único e precário agente de ligação entre nós, seu sorriso cada vez mais frio atravessa as grandes massas líquidas, choca-se contra as formações salinas, as fortalezas da costa, as medusas, atravessa tudo e vem beijar-me o rosto, trazer-me uma esperança de compreensão. Sim, quem sabe se um dia o compreenderei?<sup>302</sup>

“O operário e o mar” é poema que revela a constatação do eu lírico sobre aspecto peculiar da realidade do intelectual: há vínculos entre o operário e o poeta? Intelectual e homem do povo têm algo em comum? Sobre isso é oportuno lembrar a forma como Mário de Andrade destinou sua atenção à figura do seringueiro em “Dois Poemas Acreanos”. Como Mário, Drummond também percebe esse brasileiro que o poeta desconhece. Esse brasileiro não sabe da realidade do país distante dos seus olhos. Em Drummond, todavia, existe uma maior proximidade entre poeta e trabalhador, pelo menos proximidade física. Mário dizia desconhecer o homem amazônico, homem distante de sua realidade de poeta paulistano, o que é compreensível; Drummond não consegue a comunicação com o homem citadino de outra condição social. Mas um e outro poeta procuram a comunicação com essa outra cara do Brasil e revelam a limitação de sua condição de poeta. É possível construir uma imagem desse trabalhador, mas imagem de quem vê de fora, afinal, o poeta não é o seringueiro e, embora operário do verso, não é o que levanta paredes ou constrói um objeto utilitário, se o fosse, não faria versos e já que faz versos com eles proclama essas faces nacionais e mostra as contradições da condição do intelectual moderno, que quer aproximar a arte do povo, mas ainda se percebe tão alheio a ele, pois não consegue mergulhar em seu íntimo e nem fazê-lo perceber o intelectual, ser distante e divisado pelo operário através de uma bruma.

A forma do poema chama a atenção, já que é um texto em prosa poética. Esse modo aparentemente mais simples de composição combina com a simplicidade do operário. O poeta tenta, na forma de sua escrita, sugerir a acessibilidade do que escreve ao operário, mas ao mesmo tempo, já no título, põe o operário longe de sua realidade de fábrica ou trabalho e o deixa instável numa situação que não lhe é peculiar: o mar e suas ondas. O operário não está em seu espaço normal. O poema começa com a trivialidade de um operário andando na rua e o poeta percebendo-lhe os movimentos. Dessa observação decorre uma constatação: o operário “não tem blusa”. Essa constatação permite ao poeta

---

<sup>302</sup> ANDRADE, C. Drummond de. *Sentimento do mundo*. Op. cit. p. 30.

recordar o que dizem sobre o operário os políticos, os contos ou o teatro: há um estereótipo do operário nesses discursos, que o proclamam pelo enaltecimento de sua simplicidade, de sua miséria e de sua rudeza (pano grosso, mãos grossas), fazendo-o se sentir importante pelo que não tem. O contraste entre o que é o operário e o que dele se diz está construído poeticamente na expressão “blusa azul” que parece quase flutuar com os sons laterais /l/ associados aos sibilantes sonoros /z/, ao vocálico aberto /a/ e ao vocálico posterior /u/. Esse tecido sonoro sugere um pano que bate ao vento, como se fosse uma vela de barco ainda não inflada. Em contraposição, há o encontro consonantal dos fonemas /g/ (oclusivo) e /r/ (vibrante) associado ao /o/ aberto e à sibilante surda /s/ das palavras “grosso” e “grossas”, que caracterizam o pano da camisa e as mãos do operário, propondo a aspereza tanto de uma como de outra e sugerindo algo como o peso que precisa do apoio da terra por onde se arrasta, não o movimento ondulatório da água. Ao aproximar a expressão suave e volátil da “blusa azul” à da identificação do pano (grosso), das mãos (grossas) e dos pés grandes do operário, o poema está retomando o título, que também faz um contraste entre a rijeza do operário e a ondulação do mar, como ainda antecipa o final, quando o operário flutua sobre o mar.

O poeta desmitifica os referidos discursos oficiais sobre o operário afirmando apenas: “Esse é um homem comum”, mas lhe dá uma marca identificadora, “apenas mais escuro que os outros”. Essa marca não é a característica desse operário apenas, mas a sugestão de que os trabalhos rudes são, em algumas regiões brasileiras, normalmente, realizados por mestiços. O poeta, no entanto, não consegue penetrar esse homem comum, pois ele “carrega desígnios e segredos” em seu corpo de significação estranha, ou seja, o poeta não lhe conhece o caminho e a vida, por isso pergunta-se para onde ele vai, já que a “fábrica ficou lá atrás”. O operário se afasta de sua realidade e o poeta procura aproximação com ele, mas não encontra modo de interagir.

Depois de caracterizar esse homem, o poema constata a alienação do operário: “... os fios. O operário não lhe sobra tempo de perceber que eles levam e trazem mensagens, que contam da Rússia, do Araguaia, dos Estados Unidos”. Trata-se de um homem que vê o que lhe é próximo e simples: a água que corre e o calor, mas não percebe a finalidade maior dos fios sobre sua cabeça, não se dá conta da realidade política que decide sobre a vida dele nem da realidade internacional que interfere em sua atividade. O operário não se dá conta disso tudo não porque seja incapaz, mas porque “não lhe sobra tempo”, pois está voltado para as necessidades primárias que o envolvem plenamente. Nisso difere do intelectual que tem tempo para despender com o que ao operário talvez seja fútil. Há no eu

um desejo de interpelação do operário, ainda que saiba que não sejam irmãos e que “teria vergonha de chamá-lo meu irmão”. O poeta sabe que não tem o que dizer ainda ao operário, que eles ainda pertencem a situações sociais distintas, mas o poeta quer romper essa barreira, entretanto, permanece em sua janela olhando o mundo, sem contato direto com ele, afinal, seria mesmo compreendido pelo operário?

Situação conflitante a do poeta, pois conhece e compreende o mundo em suas sutilezas, além do trabalho simples do operário, e quer interferir, mas não tem o que dizer, pois desconhece aquele a quem precisa se dirigir. E o homem operário, sem sustar a marcha, caminha sobre o mar, o que surpreende o eu lírico, já que o homem não é nem navio nem santo. A alienação do homem o faz entrar em outra realidade? Há como que dois mundos: o do homem que anda sobre o mar e o do eu lírico em terra firme, e entre eles a comunicação ameaça acontecer. Há nesse instante, porém, uma mensagem que o operário passa ao poeta, suscitada pela relação intertextual com a Bíblia, quando Jesus teria andado sobre as águas para testar a fé de seus discípulos. É como se o operário estivesse dizendo: “Creia em mim”, ou então propondo ao poeta: “Tenha fé”. A primeira das frases cria a expectativa em torno das possibilidades futuras do operário e também insinua que o poeta não o julgue pelas aparências; a segunda sugere que o poeta não perca a esperança sobre a possibilidade de ambos se comunicarem e se compreenderem. Esse homem banal e sem santidade pede ao poeta distante um voto de confiança. Mas, cansado, o operário se contamina dessa realidade aquática mais sonho que real: “e que se molhou, não muito, mas se molhou, e peixes escorrem de suas mãos”. É nesse momento de contaminação com o mundo mágico da linguagem poética que surge um princípio de comunicação entre ambos, pois o operário se volta e dirige a seu observador “um sorriso úmido”. Será preciso o operário sair de sua realidade pragmática para alcançar uma outra compreensão sobre a sua própria vida? Não deixaria então de ser operário? Mas o operário nesse outro espaço que não o seu habitual mostra “confusão em seu rosto” e sua imagem se dissolve como “a própria tarde que se decompõe”, então perde sua identidade. Se perde sua identidade, não será mais com um operário que o poeta se comunicará, o que revela o ainda impossível contato entre ambos, pois o operário – habitualmente habitante de terra firme – está no meio do mar, na incerteza das ondas, enquanto o poeta – habitante das terras mais incertas da linguagem – agora se encontra em terra firme e entre ambos esse sorriso que se choca contra “as formações salinas, as fortalezas da costa”, o que sugere que o operário também busca compreensão, mas a escuridão e as brumas da noite impedem a continuidade do gesto. Sobra ao poeta o consolo de futura possibilidade de compreensão.

O papel do poeta vem à tona nesse poema, pois sua sensibilidade está mais apta a perceber as rupturas e os elos entre os seres. A época em que este poema foi escrito localiza após a criação, durante o governo de Getúlio Vargas, de algumas das leis trabalhistas, de novas leis sindicais, atrelando os sindicatos ao governo, tirando-lhes autonomia sobre a construção de sua identidade, mas colocando a questão do trabalho e do trabalhador como central na construção da nação, o que tornava o operário centro de atenções. Ante essa situação, o eu lírico, ao fazê-lo andar sobre as águas, atribui-lhe um voto de confiança e de fé, acreditando que um dia adquira consciência mais plena de seu estar no mundo e assim ambos possam falar linguagem semelhante. Por isso é exatamente quando caminha sobre as águas que acontece a quase comunicação com o eu lírico. O que pode insinuar que, quando o operário se afasta do lugar onde anda “pisando assim tão firme”, pois se sente seguro e não percebe criticamente a realidade, porque crê que ela lhe é benéfica, então sim há o contato com aquele que o observa e percebe as mensagens que os fios levam e o operário ignora.

Operário e poeta realizam duas atividades diferentes. Este percebe aquele, mas o contrário é algo raro, excepcional, só ocorre quando o operário entra em estado especial pisando sobre as águas. O poeta, por seu turno, sente uma irresistível atração pelo operário, mas por mais que queira “pular a janela” para comunicar-se com ele sente vergonha porque se despreza aos olhos dele. Assim, um diz do outro, sem de fato poder estabelecer a ponte necessária sobre esse abismo que os separa. Há apenas um indício: um sorriso. É o suficiente para manter acesa a esperança de compreensão: “Sim, quem sabe se um dia o compreenderei?”. Não se pode esquecer que o poeta Drummond, através de seu envolvimento rápido com o Partido Comunista, buscou proximidade com a realidade do operário.

O poema “Sentimento do mundo” (SM, 17), que abre o livro, conta de um eu que tem apenas duas mãos para agir sobre a realidade e que pede perdão aos companheiros porque ante o amanhecer da guerra<sup>303</sup> não estava preparado. Esse novo eu em relação ao orgulhoso do primeiro livro, em cujo coração cabia o mundo, agora se mostra humilde, pede perdão (“humildemente vos peço / que me perdoeis”), sente-se pequeno e pobre em sua condição ante a realidade, sobre a qual não faz um poema de heroísmo e desprendimento, mas de percepção da fome, das necessidades primárias do homem simples e obscuro, “do sineiro, da viúva e do microscopista / que habitavam a barraca / e não foram encontrados /

---

<sup>303</sup> Aqui, o termo ‘guerra’ deve referir-se à Segunda Guerra Mundial, já que o livro é publicado após seu início.

ao amanhecer”. Neste poema e livro de mesmo nome se nota um Drummond se conscientizando da realidade concreta do mundo que já apontava conflitos e interesses econômicos, sociais e ideológicos que preparavam a guerra “esse amanhecer / mais noite que a noite”. Esse livro é, pois, o espaço de construção poética da grande máquina, que funciona independentemente da vontade do homem comum, que lhe impinge uma vontade alheia. O homem amedrontado sofre as conseqüências de estar nessa realidade.

### **Os ombros suportam o mundo**

Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus.  
 Tempo de absoluta depuração.  
 Tempo em que não se diz mais: meu amor.  
 Porque o amor resultou inútil.  
 E os olhos não choram.  
 E as mãos tecem apenas o rude trabalho.  
 E o coração está seco.

Em vão mulheres batem à porta, não abrirás.  
 Ficaste sozinho, a luz apagou-se,  
 mas na sombra teus olhos resplandecem enormes.  
 És todo certeza, já não sabes sofrer.  
 E nada esperas de teus amigos.

Pouco importa venha a velhice, que é a velhice?  
 Teus ombros suportam o mundo  
 e ele não pesa mais que a mão de uma criança.  
 As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios  
 provam apenas que a vida prossegue  
 e nem todos se libertaram ainda.  
 Alguns, achando bárbaro o espetáculo,  
 prefeririam (os delicados) morrer.  
 Chegou um tempo em que não adianta morrer.  
 Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.  
 A vida apenas, sem mistificação.<sup>304</sup>

O grande e avassalador medo provém de todas as partes e consome todos os homens, tira-lhes as expectativas de fantasia e deixa a crua realidade, que leva à consciência da solidão e à necessidade de permanecer vivo. Além de tudo, não há para quem apelar, pois “chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus”. Esse tempo de depuração em que o amor é inútil, os olhos não choram, as mãos tecem apenas e o coração secou é o agora, construído pela repetição anafórica que remete aos ciclos de uma situação que não muda. É a época de descrença no outro, pois “nada esperas de teus amigos” e “teus ombros suportam o mundo”, como um peso morto; não o carregam, porque carregar

---

<sup>304</sup> ANDRADE, C. Drummond de. *Sentimento do mundo*. Op. cit. p. 57.



implica movimento ativo, enquanto suportar é quase submissão. Apenas se vive, porque “a vida é uma ordem”. “Ficaste sozinho, a luz apagou-se”, verso que antecipa *José* e revela os olhos que “resplandecem enormes” na sombra, “sozinho no escuro / qual bicho do mato” (J, 101) porque agora no escuro adquirem luz própria, vêm por si e porque agora “és todo certeza” e “pouco importa venha a velhice”, “a vida prossegue”, apesar das guerras, das discussões e da fome, pois “chegou um tempo em que não adianta morrer”.

Este é um poema que mostra a consciência do poeta sobre seu tempo e a rudeza desse momento em que o ser percebe onde e como está: preso a uma situação da qual não pode fugir: disputa política no mundo entre totalitarismo e democracia, divisão econômica entre capitalismo e socialismo, interesses patrióticos entre nacionalismo e internacionalismo, lutas sociais internas, guerra.

Dirigindo-se sempre a uma segunda pessoa, é como se o eu lírico se tratasse por tu e se referisse a si mesmo, num alerta. Essa técnica, comum no autor, sugere o que passa a ser sempre mais freqüente na poesia moderna brasileira, como se constatará na década de 50: a ausência de interlocutor para o poeta. É como se falasse sozinho, por isso fala consigo mesmo. Lembre-se o frustrado contato com o operário. Para o Drummond deste momento histórico, os apelos do tempo presente, apesar do isolamento das pessoas e talvez por isso mesmo, levam o poeta a querer romper essa barreira, denunciando a solidão dos homens e pedindo mãos dadas.

É no livro *Sentimento do mundo* que de fato Drummond percebe o mundo e nele o operário e o trabalho. Trata-se do primeiro passo de uma direção que se confirmará na seqüência em *José* e *A rosa do povo*, daí a presença essencial dos poemas deste capítulo que configuram o novo ambiente em que circula a palavra poética. Nesse segundo Drummond há uma mudança de atitude do poeta em relação às coisas do mundo. Elas não são mais pano de fundo para o eu, mas adquirem *status* de centralidade. Nesse contexto, o trabalho não mais é uma referência mesclada com outras referências, como acontecia também em Mário de Andrade, mas ocupa espaço individual. Já há o olhar do poeta voltado especificamente ao operário, já o reconhece e o destaca da multidão, já lhe vê algumas peculiaridades e compreende a distância entre eles. Difere de Mário de Andrade, quando o trabalho era um aspecto comum no contexto da existência, sem destaque maior que qualquer outro motivo, sem percepção de sua importância na vida do homem comum, apenas algo que fazia parte do progresso e que, portanto, tinha um sentido positivo. Drummond agora o vê por seu ângulo de desprazer, fruto da imposição do sistema, então denuncia a solidão e a submissão humana no tempo presente, pois está inserido em sua

época e com ela sente seu compromisso, assim revela a grande máquina que consome o homem e tira o sentido do trabalho. Por isso tudo foi necessário estudar esses poemas.

Em *Sentimento do mundo*, o poeta começa mostrando um mundo sem perspectivas boas, pois o amanhecer é “mais noite que a noite”. Esse amanhecer é, no primeiro poema do livro, o despertar da consciência em relação ao mundo, e a percepção da realidade é assustadora, porque muito maior do que podia caber no coração do eu lírico. Apesar do império do medo, da guerra que precisa ser vencida e para a qual não está preparado, da reificação da vida em que “os lábios serão metálicos”, do trabalho sem sentido e mecânico para a grande máquina (como é o trabalho alienado na visão de Marx sobre o capitalismo), o poeta mostra-se com esperança, porque convida os homens a andarem de mãos dadas, pois se a noite dissolve os homens, já se divisa a aurora tímida que vai expulsar as trevas noturnas, decompor o mundo opressor e entrelaçar as mãos dos sobreviventes. Os que perecem e o próprio sangue que escorre na luta é necessário para colorir as pálidas faces da nova manhã. Não será, portanto, a comodidade e a aceitação que levarão à nova condição, mas a luta, a atitude tanto do homem que faz acontecer, como do poeta que faz sentir e pensar sobre o acontecido.

Há na poesia drummondiana a presença da noite como uma manifestação de duplo sentido: ou é tempo de problemas, do medo, da morte, da solidão ou tempo de descanso e esquecimento. O dia também tem essa duplicidade significativa: ou é aurora, recomeço, esperança ou é tempo de trabalho sem sentido, de tensão e de coração seco. Dia e noite são tempos ambíguos de problemas e soluções: tanto o dia pode ser ruim e então a noite pode ser repouso, como a noite pode ser problema e então o dia é solução. Nisso diferem Drummond e Mário de Andrade, pois este via o dia em sentido positivo, como força vital sempre promotora de produção.

São três as imagens frustrantes do trabalho na poesia que constrói a grande máquina social que submete o homem: a distância entre o poeta e o operário que estão incomunicáveis, pois pertencem a realidades diferentes, mas o poeta quer compreendê-lo e tem esperança de um dia conseguir; o trabalho rude – que não dá prazer, é vazio – realizado sem perspectivas, forçado – não vem de escolha, mas de imposição; a vida é um canto de dor, pois o trabalho é sem alegria e mecânico, além de opressor e para a manutenção de um sistema injusto que se quer mas não se pode dinamitar. Está aí denunciado o mundo do trabalho na realidade capitalista, em que predomina um homem que faz sem consciência e por isso não se identifica com o que faz. Então o trabalho, que poderia revelar o homem como ser social, subordina-o à condição de abelha na colméia.

#### 5.4 E AGORA, JOSÉ?

Após o centramento poético no eu, seguido do reconhecimento da importância do outro com quem não se pode perder o contato e depois de perceber que a grande realidade só será modificada com trabalho solidário, a partir de José com continuidade em *A rosa do povo*, a poesia drummondiana passa a viver um impasse, que já se verificou no estudo da sua metapoética, com a descoberta da palavra como tijolo de construção poética – o poema como uma experiência de linguagem – e ao mesmo tempo com a necessidade de dizer o mundo e de comunicar a vida. Esse impasse, que decorre da pressão da grande máquina sobre o homem e da consciência de que o poema é um artefato de linguagem, estende-se para outros motivos poéticos que não serão abordados aqui. Da referida tensão, este estudo destaca o motivo poético do trabalho, pois o trabalho é elemento conflituoso da relação entre o homem e a referida máquina, porque o homem se torna escravo da máquina, produz para ela e desse modo se aliena, tornando-se ele próprio máquina de produção em contraste com o artista que mantém a lucidez crítica ante os fazeres humanos. Fica, nesse momento da poesia de Drummond, bem evidente o conflito em que muitos intelectuais mergulharam: viver num mundo capitalista e desejar uma sociedade igualitária. A percepção do cruel relacionamento entre capital e trabalho, via exploração do operário, torna-se bem explícita e a poesia pinta o quadro dramático em que o homem, preso ao sistema, movimenta-se em suas engrenagens.

Já em “Edifício Esplendor” (1942 - J, 91) aparece o primeiro indício de uma tensão que se ampliará. Começa pelo fato de que o edifício se levantará “da areia da praia”, o que o torna ambíguo em sua segurança, pois se edificado sobre a areia será de fundamentos frágeis, mas feito de areia e cimento se constitui em bloco maciço. Fruto do trabalho humano, nada ficou no edifício que identificasse o suor do homem: “No cimento, nem traço / da pena dos homens”. O trabalho do homem constrói as coisas que, como coisas das quais o homem necessita e das quais passa a depender, fazem do homem também coisa: “O elevador sem ternura / expele, absorve / num ranger monótono / substância humana”; já não são homens que aí habitam, foram reificados. Ao construir o edifício-máquina, onde os homens se isolam entre quatro paredes, e contrapô-lo a casa paterna do passado, o poeta trata da desumanização que a vida das cidades traz a seus angustiados habitantes. O trabalho humano constrói conforto que lhe traz isolamento e solidão. O trabalho do poeta foi reconstruir com consciência a realidade cáustica de seu tempo, para servir de espelho para os homens reencontrarem a imagem do que fazem e são. O edifício é uma estrutura da

grande máquina e os homens que o habitam funcionam como peças em um almoxarifado ou depósito, ou então como engrenagens em funcionamento, umas ao lado das outras sem que se atritem, num mecanismo em produção.

Em “A Flor e a Náusea” (1945 - RP, 17), a tensão se escancara no título: o belo ou delicado se contrapõe ao detestável, repugnante, feio. O eu se afirma de início como poeta – “preso à minha classe” – e constrói imagens da frieza humana e do sem sabor da vida cidadina: “vou de branco pela rua cinzenta. / Melancolias, mercadorias espreitam-me”. O branco e o cinza mostram o contraste entre a lucidez ou a clareza do poeta em relação a incerteza e palidez do resto. O poeta é observado por mercadorias e melancolias, duas palavras que se aproximam pela rima e cuja aproximação permite entender as pessoas também como mercadorias e estas como coisas melancólicas ou sem sentido. As pessoas, que normalmente têm as melancolias, são como mercadorias; e as mercadorias, isentas de emoções, são melancólicas.

A segunda estrofe descreve o tempo presente como um tempo sem completa justiça, tempo de fezes e pobre. Esse é o mundo do qual o poeta se apossa, com o qual se funde para dele fazer sua poesia sem luzes. O mundo de muros surdos e de “cifras e códigos” não é capaz de ouvir e entender a explicação do poeta, que se sente tão impuro quanto o mundo, mas com seu ódio se salva e proporciona “a poucos uma esperança mínima”, uma esperança já limitada como esperança. Essa esperança é uma flor que nasceu no asfalto; é uma flor desbotada que contém em sua beleza sua feiúra, mas é flor. Por isso o poeta pede silêncio, pede que os automóveis passem longe, que os negócios paralisem, que as atividades humanas se voltem para a flor sem nome em livros que contrasta com a mecânica ação humana. Essa flor representa o inusitado numa realidade de mesmice. É a poesia que nasceu no mundo frio da cidade de homens vazios e significa que daquilo que é desprezível, feio e sujo no mundo pode nascer arte. O trabalho do poeta tem relevância, porque permite a percepção crítica sobre a realidade humana. O mundo é caos e o poeta o revela como é.

Ao construir poeticamente a cidade e as atividades do homem nesse ambiente caótico e pouco afeito ao lírico, a poesia drummondiana cria um quadro vasto e variado sobre o trabalho, com a nomeação das muitas profissões que compõem esse painel. Ocupa espaço especial o trabalho burocrático ou os negócios que ocorrem sem que as multidões os percebam, como indica a parte V do poema “Nosso Tempo”, (1945 - RP, 29) ao referir-se, primeiro ao almoço, depois à retomada das funções após o almoço:

Escuta a hora formidável do almoço  
na cidade. Os escritórios, num passe, esvaziam-se.  
As bocas sugam um rio de carne, legumes e tortas vitaminosas.  
Salta depressa do mar a bandeja de peixes argênteos!  
Os subterrâneos da fome choram caldo de sopa,  
olhos líquidos de cão através do vidro devoram teu osso.  
Come, braço mecânico, alimenta-se, mão de papel, é tempo de comida

O comportamento não é de refeição, mas de consumo. Os homens agem como as máquinas que devoram o papel, com pressa e eficiência movimentando o braço mecânico, sem nenhuma preocupação pelos olhos pedintes de fome por trás do vidro.

Lentamente os escritórios se recuperam, e os negócios, forma indecisa, evoluem.  
O esplêndido negócio insinua-se no tráfego.  
Multidões que o cruzam não vêem. É sem cor e sem cheiro.  
Está dissimulado no bonde, por trás da brisa do sul,  
vem na areia, no telefone, na batalha de aviões,  
toma conta de tua alma e dela extrai uma percentagem.

Esse trabalho que está em toda parte é mostrado em imagens surreais que revelam a desumanização, pois quem age já não é o homem, ou melhor, é o homem que adota o nome da instituição no “horível emprego do dia / em todos os países de fala humana”, e se mostra no “mundo irreal dos cartórios onde a propriedade é um bolo com flores”, ou age nos “bancos triturando suavemente o pescoço do açúcar”, ou então é “a constelação das formigas e usuários”. Está aí o trabalho administrativo feito no escritório, que distancia o trabalhador tanto da produção real dos bens de consumo, como também o separa do consumidor. Trata-se daquele funcionário que põe a duplicata em cobrança, que registra os lucros dos outros (que lembra *A modinha do empregado de banco*), que contabiliza os custos, que, enfim, precisa agir com frieza e objetividade como uma máquina de calcular. Esse homem desumanizado é o que perde uma percentagem de sua alma para os negócios que lhe tomam conta. Então, quando termina seu trabalho diário e vai para casa, perde também sua condição de indivíduo:

Escuta a hora expandongada da volta.  
Homem depois de homem, mulher, criança, homem,  
roupa, cigarro, chapéu, roupa, roupa, roupa,  
homem, homem, mulher, homem, mulher, roupa, homem  
imaginam esperar qualquer coisa,  
e se quedam mudos, escoam-se passo a passo, sentam-se,  
últimos servos do negócio, imaginam voltar para casa,  
já noite, entre muros apagados, numa suposta cidade imaginam.

A massa misturada de homens e coisas os coloca em pé de igualdade, pois são mudos como as coisas e só lhes resta de humano o voltar para casa e uma incerta expectativa de compensação na “pequena hora noturna”, quando, dependendo cada qual de quem é, farão sua leitura, darão um passeio pela rua para finalmente, depois de um corpo a corpo, despidos das calças, libertar-se momentaneamente do “incômodo pensamento de escravo” e definitivamente entregarem-se ao sono, para no dia seguinte voltarem à rotina que coisifica e mecaniza a vida, pois tudo na existência vira negócio, já que há as “opções / de compra e desquite” e “a gravidez elétrica” e até “crianças alérgicas / trocam-se; reformam-se”. Esse homem já não é solidário, mas solitário, “a mesa reúne / um copo, uma faca, / e a cama devora / tua solidão”, porque

Este é tempo de divisas,  
tempo de gente cortada.  
De mãos viajando sem braços,  
obscenos gestos avulsos.

Para essa realidade em que gestos solitários são obscenos, para esse mundo repleto de isolamento e de outros problemas, “há bálsamos / para cada hora e dor”, porque é um mundo que tudo disfarça e que vive de aparências. Entre os remédios para a dor dessa vida há o pranto, mas o poeta, com sua “face trocista”, “ri e despreza” o “lirismo deteriorado” do pranto “que polui a essência mesma dos diamantes”. Finalmente o poeta, que não construiu o mundo capitalista, “promete ajudar / a destruí-lo / como uma pedreira, uma floresta, / um verme” e sua arma para tal façanha serão as “palavras, símbolos e outras armas”. Palavras e símbolos estão dentro das habilitações normais do poeta, as outras armas, no entanto, representam outra possibilidade de participação social.

“Noite na Repartição” (1945 - RP, 112) é um poema dramático que põe em evidência o trabalho burocrático do oficial administrativo, atividade que se intensificou com o desenvolvimento do capitalismo durante o século XX, conforme se verificou no estudo de Pasquale Villani. O empregado se sente pressionado pelo papel, pois há papel em tudo, não apenas no trabalho, e o oficial quer se libertar do papel que é aprisionamento e morte. O oficial deseja “vida acesa”, quer “pegar em mão de gente, ver corpo de gente” e libertar-se daquilo que o faz coisa, para isso precisa “obliviar os códigos” e “incinerar os arquivos”, pois só assim será homem. Mas no final do poema, após um surreal diálogo com o papel, com a porta do escritório, com a aranha, com as bebidas alcoólicas, com a vassoura, com a traça e com o telefone, aparece a pomba, saída do garrafão de cachaça, e propõe a conciliação entre o homem, o papel e todos os outros participantes da conversa, com cada qual

assumindo sua função, porque um precisa do outro e cada qual tem sua finalidade. A pomba pede ao oficial administrativo que escreva, porque cada “mancha de tinta ou gordura” é “mancha de vida”. Escrever, registrar no papel seja o que for é comunicar e é preciso pensar no mundo das palavras, na sua doçura ou dureza e na febre que comunicam. Está aí um exemplo da valorização da função da escrita e até do trabalho burocrático. Esta é uma visão avessa da atividade burocrática apresentada em “Nosso Tempo”, que identifica o mundo desumanizado dos negócios e aqui perambula pelas veredas do lirismo.

“Morte no Avião” (1945 - RP, 120) é um poema que trata da morte da pessoa, mas não apenas no sentido da perda da vida e sim no sentido da perda de sua autonomia enquanto indivíduo. Essa perda se dá porque o homem se envolve com seu trabalho a ponto de existir em função dele e não mais de si mesmo. O eu lírico inicia afirmando, logo cedo ao sair de casa, que vai morrer, mas não há nenhum pressentimento que indique isso, pois faz as coisas que sempre fez sem reparar, automaticamente, até visita o banco para buscar dinheiro, ação inútil, aliás, pois morrerá nesse dia. O poema é um jogo entre a certeza de que vai morrer e o total desconhecimento do fato. Todo poema está escrito com verbos no tempo presente (*acordo, saio, sigo, visito, passo, almoço, faço, vivo, sou, caio...*), deixando claro o acontecer dos eventos enquanto são relatados, no último dia de vida.

No ambiente de trabalho por onde passa, os apertos de mão, os sorrisos afirmam as conveniências, destacam as aparências do comportamento, os olhos míopes do trabalho o vêem passar pelos escritórios. O homem faz seu ritual diário sem nada perceber da presença da morte, que dissimula. Almoça, mas com que finalidade? Mesmo assim come, degusta, aprecia. E para indicar alguma sensação estranha derivada da comida que pode ser prazer, mas poderia também levar à morte, o homem: “Passa música no doce, um arpejo / de violino ou vento, não sei”, mas “não é a morte”. Não há tempo para parar, tudo se aglutina, “é o sol. Os bondes cheios. O trabalho”. E então o homem percebe a sua condição: “Estou na cidade grande e sou um homem / na engrenagem”. Eis a máquina que não pára, da qual o homem é uma pequena parte. Se a máquina não pára é preciso acompanhá-la, por isso afirma: “tenho pressa. [...] Peço passagem aos lentos”. E vai tão depressa envolvido no seu afazer, que não percebe outra coisa que não seja seu trabalho. Já passou meio-dia, metade de seu último dia, mas não há como parar: “Estou cansado. / Queria dormir, mas os preparativos. O telefone. / A fatura. A carta. Faço mil coisas / que criarão outras mil, aqui, além, nos Estados Unidos”. A máquina funciona em todos os lugares, tem ramificações até no exterior, no centro do capitalismo, por isso não é possível parar nem pará-la. À tarde, a cabeça dói, mas o comprimido afoga o zumbido, “disso não

morrerei”, a morte escolhe “entre doenças e desastres”. A noite não é a morte, é “pausa / entre duas corridas”, tudo começará outra vez. À noite, “desfalece o comércio de atacado, / vão repousar os engenheiros, os funcionários, os pedreiros. / Mas continuam vigilantes os motoristas, os garçons, / mil outras profissões noturnas”, pois a máquina não pode parar. Em casa, após o banho, a roupa limpa, a preocupação não se interrompe, há uma viagem a fazer. Então fecha sua vida para continuar a que viveu durante o dia. Poderia não viajar, “ir ao cassino, ler um livro”, mas está condicionado e toma o carro, vai ao aeroporto e entra no avião onde vai morrer. São vinte que morrerão no vôo. Será uma morte coletiva, até porque esse homem, como parte minúscula de uma engrenagem que faz parte de uma máquina, perde sua singularidade e só existe como conjunto, como bem assinala o poema:

Primeiro a morte particular,  
restrita, silenciosa, do indivíduo.  
Morro secretamente e sem dor,  
para viver apenas como pedaço de vinte,  
e me incorporo todos os pedaços  
dos que igualmente vão perecendo calados.  
Somos um em vinte, ramalhete  
de sopros robustos prestes a desfazer-se.

Simbolicamente a morte ocorre dentro de uma máquina que voa e é um vôo noturno. Esse vôo representa a alienação da pessoa, alienação que vem se construindo há tempo: “é como / se vivesse há muitos anos / antes e depois de hoje, / uma contínua vida irrefreável, / onde não houvesse pausas, síncopes, sonos”. Morre o indivíduo para viver o sistema e a morte dos vinte representa a vida da máquina: “Sou vinte na máquina / que suavemente respira”. Esse homem alienado mantém a aparência, os hábitos e a rotina de um homem normal: “conservo bolsos, relógios, unhas, / ligado à terra pela memória e pelo costume dos músculos”. Mas, apesar de estarem em vinte no avião e a morte vir com sua queda que contemplará a todos, inclusive o avião, o poema termina com “caio verticalmente e me transformo em notícia”. Esse verso final indica menos a queda do avião e mais o fim do indivíduo. O desastre coletivo é o desastre das pessoas e não da máquina, pois são os homens que se entregaram totalmente a ela e que vivem em seu interior alimentando-a.

O poema manifesta-se crítico em relação ao sistema econômico e de trabalho que escraviza o homem e o faz perder a direção de sua vida. Os homens são engolidos pela realidade envolvente de produção e nem percebem que se tornam vítimas dela. Entram no jogo e repetem sempre as mesmas atividades sem se darem conta de que estão morrendo e não viveram, sem se aperceberem de que são mortos-vivos que vegetam no ventre do



sistema que se alimenta de suas forças. E já não se trata de um sistema preso a um espaço limitado de uma nação, pois há claras referências ao capitalismo internacional como a um quase ser vivo, cujos tentáculos se distribuem por todas as partes, não só os espaços nacionais, mas também os particulares, pois se imiscui dentro das casas e pressiona a vida particular de cada indivíduo, que é parte integrante de uma engrenagem em funcionamento constante.

“Idade Madura” (1945 - RP, 144) combina bem com o livro em que está inserido: é tempo de maturidade poética para Drummond. Em meio às reflexões metafóricas sobre sua poesia do tempo em que não podia fazer nada contra o fogo que se espalhava pela mata, pois seus versos eram resignados (“Havia fogo na mata. / Nada pude fazer”), agora o poeta tem outra atitude diante da vida – atitude é o que esperava Sartre do artista. Em sua poesia passam a caber muitas coisas: “há mitos proletários, condutos subterrâneos, / janelas em febre, massas de água salgada, meditações e sarcasmo”. Eis outra vez o escritor que quer recriar poeticamente a vida com todas as suas variáveis, possibilidades, profissões, magia, mitos, medicamentos, simplicidade, denúncia, derrotas, ousadia, cotidianidade, aprisionamentos e humanidades e nada nem ninguém o impedirá de fazê-lo, pois é o trabalho do poeta que adquiriu consciência de um novo papel:

Ninguém me fará calar, gritarei sempre  
 que se abafe um prazer, apontarei os desanimados,  
 negociarei em voz baixa com os conspiradores,  
 transmitirei recados que não se ousa dar nem receber,  
 serei, no circo, o palhaço,  
 serei médico, faca de pão, remédio, toalha,  
 serei bonde, barco, loja de calçados, igreja, enxovia,  
 serei as coisas mais extraordinárias e humanas, e também as  
[excepcionais:  
 tudo depende da hora  
 e de certa inclinação feérica,  
 viva em mim qual um inseto.

Esse novo modo de cantar ou esse novo canto tem algo de não planejado e impulsivo, decorrente das circunstâncias do momento que o provocam, pois “é preciso tirar da boca urgente / o canto rápido, ziguezagueante, rouco, / feito da impureza do minuto”, conforme diz em “Mário de Andrade Desce aos Infernos” (1945 - RP, 191). Aliás, escrever, que é contatar com o homem, passa a ser uma necessidade imperiosa: “preciso tocar pele de homem, / avaliar o frio, ver a cor, ver o silêncio, / conhecer um novo amigo e nele me derramar”. O contato com o homem, que vai permitir a Drummond a maneira de percepção mesma do humano, está na aproximação entre o poeta e Charlie Chaplin, no último poema

do livro, como se fosse a derradeira lição de humanidade e envolvimento a dizer. “Canto ao Homem do Povo Charlie Chaplin” (1945 - RP, 196) inicia aproximando Drummond de Chaplin, ao identificar o poeta como “dos mais expostos à galhofa”, e prossegue mostrando-o na atmosfera de Chaplin “ou nela aspirando viver”. Embora seja uma homenagem a Chaplin, o poema não deixa de ser a aspiração da poesia de Drummond. Aquilo que diz da arte do ator é também desejo para sua arte de escritor. A identificação entre ambos vai além da galhofa ou da vontade de viver a atmosfera do outro: o personagem de Chaplin é também um “gauche” em sua timidez e estranhamento, em seu comportamento humilde e arredo, em seus olhos melancólicos, seu bigode preto, sua bengala e chapéu-coco. Chaplin é o estranho entre os comuns, optando por representar o comum. Ao identificar o personagem em seus gestos e trejeitos, com sua roupa negra e apertada e os sapatos desmedidos, mais parece “um anjo torto desses que vivem nas sombras”, ou um viúvo inconsolado da poesia romântica, ou o corvo de Poe a dizer “never more”. Mas a cor da roupa é desmentida pelo rosto claro feito lua, pelos olhos profundos e pela boca que não fala, mas sorri e convida, por isso “vamos contigo arrebentar vidraças, / e vamos jogar o guarda no chão”, quebrando os parâmetros oficiais, como a arte que subverte os valores.

Chaplin é homem do povo e para o povo, aquele que sacia a fome “dos que não foram chamados à ceia celeste / ou industrial”. Verso marcante que traz no contraste “celeste / industrial” a aproximação entre os eleitos e o distanciamento deles em relação aos marginalizados quer do sistema religioso quer do produtivo. O homem que trabalha não é o convidado para o banquete (a distribuição da riqueza) da indústria. Para esse homem que passa fome, já que não há comida para todos, Chaplin se faz alimento pelo riso para todas as culturas, multiplicado e unitário para todos os gostos, afinal, ele é o pão básico que se contrapõe a todos os banquetes oficiais. Ele também representa o homem fragmentado dos tempos modernos, como os produtos industriais que faz e sobre os quais já não tem a visão do todo, pois é um operário preso à fábrica, às máquinas, “comandado pela voz colérica do megafone”. Nesse ambiente, perde sua integridade e torna-se “parafuso, gesto, esgar”. Mas ao mesmo tempo em que se espedaça é completo e é cada um dos homens comuns, ainda que um só na sua multiplicidade de

aprendiz  
bombeiro  
caixeiro  
doceiro  
emigrante  
forçado  
maquinista

noivo  
 patinador  
 soldado  
 músico  
 peregrino  
 artista de circo  
 marquês  
 marinheiro  
 carregador de piano

sendo sempre, contudo, o mesmo homem “incapaz de propriedade”, meigo, com o pé na estrada a caminho e a quem gostaríamos de manter junto a nós, mas não conseguimos.

A última parte do poema (VI) não é dedicada ao homem, mas à profissão, ao ofício de Chaplin, comparado a um relojoeiro estranho, cujas peças do relógio parecem desmontadas, mas unem-se, pois os múltiplos personagens que representa revelam um trabalho caprichoso do qual “surgem as artes não burguesas”. Esse trabalho livre e sem paga - pois que pagará o riso, o sol ou a efusão de amor -, trabalho que faz os amigos viajarem pelo tempo, é o ofício que o coloca “no meio de nós todos, / vagabundo entre dois horários”, pois o consumimos no cinema, tempo sem tempo, quando o homem se permite estar em outro lugar e hora, alheio à marcação do relógio, para ver e ouvir a voz surda que grita nos gestos “contra a miséria e a fúria dos imperadores” e cujos sapatos “caminham numa estrada de pó e esperança”.

Drummond termina seu livro como o começou: em tensão. Agora são as palavras *pó* e *esperança*, encarregadas de dizer o conflito. O pó é símbolo de dissolução das coisas e do próprio homem: “És pó e em pó te hás de tornar”, afirma a tradição religiosa ocidental. Pó é origem e é fim; matéria-prima e dissolvência; possibilidade e negação. No pó está, pois, a possibilidade ou a própria esperança. O pó é algo quase inconsistente, que se amplia e voa pelos ares ou se acalma e repousa sobre o chão, mas que está sempre diluído também no ar que mantém a vida. Pó é nada, mas também a essência de tudo. A estrada é de pó, o que sugere que o caminho se nubla e a certeza da rota se dilui, mas há a esperança, que é fruto do que não se vê, mas se crê estar no que há por vir. Ambos são, pois, inconsistentes, um por sua natureza volátil, a outra por sua possibilidade incerta, assim como palavra e realidade. A esperança constrói um caminho de pó, ainda que nebuloso, rota; a palavra edifica na poesia um mundo real, embora também poeira.

Na poesia drummondiana aqui estudada, o motivo do trabalho mostra especificidades para cada momento de produção do escritor. No primeiro livro *Alguma poesia*, principalmente – já que o segundo desconsidera o trabalho – esse motivo está presente como parte do cotidiano, sem revelar um interesse específico. Aparece nos versos como

quaisquer outros motivos da vida comum. O trabalho não tem uma dicção própria na poesia, apenas se percebe sua presença. Num segundo momento, correspondente ao livro *Sentimento do mundo*, o trabalho ou quem o executa ocupa espaço importante em poemas cruciais da obra. É o momento em que o eu lírico se depara com o operário e percebe os mundos diferentes em que vivem. É quando, tomando consciência da grande máquina em que todos estão inseridos, o poeta percebe a realidade capitalista e como decorrência óbvia disso vê a exploração do trabalho humano, a frustração que ele gera nas pessoas que se subordinam a ele para sobreviver. É a poesia da construção de uma realidade atroz e sufocante que um homem sozinho não pode destruir. No terceiro momento, a poesia mostra a tensão entre a inconsciência do trabalhador sobre a realidade de exploração e submissão em que vive e a consciência do poeta que denuncia o mundo da exploração capitalista e de outras opressões históricas. A importância do motivo do trabalho cresce à medida em que a consciência do poeta se afasta das posturas mais pessoais e se volta para o mundo.

Carlos Drummond de Andrade escreveu essa poesia em um tempo de crescimento da indústria de base, que representou a inserção definitiva do Brasil no sistema de produção capitalista. Tempo também de legislação trabalhista, mas de controle da ação sindical. Tempo de realização do trabalho para o bem da nação. Mas também tempo de disputas internacionais e ideológicas, cada qual querendo se sobrepor: capitalismo, em que se inseria o Brasil; comunismo, que a autoridade nacional oprimia; nazismo, o ultranacionalismo internacional representado aqui pelo integralismo. O capitalismo representava a manutenção do sistema que já se sabia exploratório do trabalho do homem; o comunismo era a utopia da organização nacional pela base: o trabalhador. Drummond se aproximou desta última opção. Decorre disso o olhar sobre o sistema como a construção do isolamento humano, do trabalho mecânico e sem prazer, da desumanização, do trabalho que massifica, que põe coisa ao lado de coisa e revela a perda da individualidade. O trabalhador é um anônimo, um excluído da vida, um desumanizado. Drummond não coloca o trabalho no palco porque o veja como construtor da pátria - conforme pretendia nesse tempo o governo nacionalista - mas porque o insere no modelo capitalista de produção e, nessas circunstâncias, o trabalho só pode ser sinônimo de opressão. Por isso o poeta quer ajudar a destruir o mundo capitalista onde se vive automaticamente como “um homem na engrenagem” de uma grande máquina. A poesia, nesse contexto, é a flor que nasce no asfalto, no meio da sujeira. Então escrever denunciando é aproximar-se do homem e tentar o seu resgate. É o modo de o poeta interferir na vida. A poesia se torna o lúdico que conscientiza, ou a esperança que pode mudar a realidade. E isso representa o engajamento do poeta.

## 6. QUATRO OLHARES SOBRE O TRABALHO

No palco democrático que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, o Brasil teve quatro eleições para presidente, que representaram quatro atitudes distintas de governar: Dutra se mostrou moralista e abriu a nação ao capital americano, Getúlio Vargas não abandonou o populismo nacionalista, Kubistchek foi desenvolvimentista, Jânio e Jango foram ambos polêmicos e revelaram o próprio embate entre direita e esquerda em que se envolvia a nação brasileira. Na incursão da poesia a propósito desse tempo histórico destacado (1945-1964) - tempo de intensa agitação política, social e trabalhista - quatro matizes também se salientam: o da exploração do homem pelo homem, o das relações de trabalho no campo, o das disputas de classe na cidade e o da submissão do homem à nova máquina: o computador.

Para alcançar esse espectro mais amplo no foco do trabalho, diferentemente dos dois momentos anteriores que se centraram no estudo de um poeta, este estará voltado para quatro poetas, mercê também da enorme quantidade de criações nessa época e das várias correntes estéticas do período. A diferença, porém, vai além, já que aqui não se fará o estudo da produção de um período do autor, mas apenas uma escolha limitada de textos norteará o estudo. É intenção mostrar variações na abordagem do motivo do trabalho, variações de técnica, de interesse, de ideologia, de espaço. Para tanto, foram escolhidos poetas que pertencem a gerações diferentes: Cassiano Ricardo, poeta da geração inicial do Modernismo e que, em 1964, lançou a obra *Jeremias sem chorar*<sup>305</sup>, onde se encontram alguns raros, mas sugestivos poemas que trazem o motivo do trabalho; Vinícius de Moraes, poeta da Geração de 30, que nos anos cinqüenta escreveu o poema “O Operário em Construção”<sup>306</sup>, que será aqui estudado; Haroldo de Campos, um dos baluartes da vanguarda concretista que publicou, em 1961, *Servidão de passagem*; Mário Chamie, poeta experimental da nova geração, que em 1962 lançou *Lavra lavra*<sup>307</sup> - laureado com o Prêmio Jabuti - e introduziu o movimento da vanguarda ‘Práxis’, com poemas sobre o trabalho no espaço rural.

Essa escolha condiz com o tempo histórico em estudo, tempo de mistura e disputa ideológica, assim como período de convivência de diferentes diretrizes artísticas: arte voltada ao social, de tendência formal, revelando novos experimentos com a palavra - inclusive seu

---

<sup>305</sup> RICARDO, Cassiano. *Jeremias sem chorar*. 3. ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

<sup>306</sup> MORAES, Marcus Vinícius de Melo. *Poesia completa e prosa*. (org.) Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 411.

<sup>307</sup> CHAMIE, Mário. *Objeto selvagem*. São Paulo: Quíron, 1977, p. 159-245.

viés figurativo, na busca do valor universal no homem, de caráter regional, do controle racional da criação, para ficarmos com as experiências mais salientes. Houve os que seguiram o rumo apontado por Drummond de Andrade no campo do controle técnico da produção, como foi o caso de João Cabral, que em breve acabou encontrando seu próprio caminho; houve os que redescobriram Oswald de Andrade com seu verbo mais livre e libertaram a palavra do verso, criando outros limites no Concretismo; houve os que quiseram domar os liberalismos dos anos trinta e produzir uma poesia voltada para o controle formal, quase ressuscitando o Parnasianismo e seus sonetos; houve os que sentiram o apelo da realidade de seu tempo, motivados pelas lutas latino-americanas de emancipação social e cultural, tendo optado por posturas essencialmente engajadas; e também houve quem buscasse a associação entre o estético experimental e o pragmático social.

A rota deste capítulo põe em primeiro plano dois poetas novos, ou da geração pós-guerra, iniciando por Haroldo de Campos e sua experiência mais formal de composição, depois se encaminha para Mário Chamie, com sua aproximação entre vanguarda e vida, para finalmente dar espaço aos poetas Vinícius de Moraes e Cassiano Ricardo, ambos provenientes de tempo anteriores à Segunda Guerra Mundial. Com “Poema”, do livro *Servidão de passagem*, pretende-se verificar que mesmo em criação de centrimento na palavra, com alta preocupação formal, a força dos motivos da vida se fazem presentes. Com *Lavra Lavra* se objetiva revelar uma visão geral do livro e nele ver o trabalho no espaço rural, como uma tentativa de a poesia abarcar o mundo da produção agrícola e da dificuldade e exploração do trabalho, sem perder o sentido experimental da linguagem. Com “O operário em Construção” se pleiteia encaminhar o estudo para as relações de trabalho no espaço urbano, em período de grande crescimento da industrialização e da produção, a fim de verificar como o operário e sua função convivem com essa época de expansão da riqueza com diferenças sociais acentuadas. Na poesia de Cassiano Ricardo se intenta compreender como a tecnologia, numa era em que o homem já foi ao espaço, mostra-se na produção e consumo, vinculando-se com o trabalho e o trabalhador. São três angulações bem distintas, que expõem um pouco do painel dos anos posteriores à Segunda Guerra até o início do regime militar no Brasil.

## 6.1 O OLHAR CONCRETO

No contexto da recém inaugurada nova capital federal - Brasília - toda construída a partir de ousado projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer, que faz do espaço de trabalho também objeto artístico, destaca-se um tempo de transição entre o projeto de desenvolvimento capitalista proposto por JK e as incertezas decorrentes da renúncia de Jânio Quadros com as perspectivas da nação ante o governo de João Goulart. É um período em que a máquina social e as engrenagens do poder vivem as tensões da luta de classes mais acirrada, pois o trabalhador, mais consciente de que é vítima de exploração, almeja o poder e sonha com a revolução. Para provar a força que a realidade exerce sobre a produção artística, bom exemplo será trazer Haroldo de Campos para este palco, pois se pretende evidenciar a exploração do homem pelo homem.

O escritor foi defensor tenaz de pesquisas de vanguarda formal e fez poesia experimental dentro das teses do Concretismo. Aliás, a vanguarda concretista brasileira já era, desde 1956, motivo de polêmica discussão no espaço das artes e da poesia em específico, quando houve a I Exposição de Arte Concreta. Mas é de 1958 o Plano-Piloto que explicitou as bases de construção do poema. Esclarecem seus autores Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos que “o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas”<sup>308</sup>. Esse objeto, apresenta o Plano Piloto, projetado no branco da página, nega o verso como parcela mínima do poema e adota a palavra, mas a quer “verbivocovisual”. Sem o verso, há uma nova sintaxe que se faz pela “tensão de palavras-coisas” atomizadas, de modo analógico e não mais lógico-discursivo, que não mais objetivam comunicar mensagens, mas formas, pois o poema diz de si mesmo numa comunicação não mais apenas verbal. Desse modo se pretende o “poema-produto”, “o poema como um mecanismo” que realiza uma comunicação mais rápida, num bloco de apreensão imediata e não pela expressão linear e frasal, mas pela apreensão integral do objeto-poema enquanto som, carga semântica e forma visual. O polêmico movimento teve a participação de muitos poetas e também muitas dissidências, mesmo em 1961, quando anunciou seu ‘salto participante’. Nas palavras de Afrânio Coutinho, “o Concretismo se coloca na posição de assumir um compromisso social, mas ao aceitar as tarefas de um engajamento resiste à

---

<sup>308</sup> TELES, Gilberto Mendonça. Op. cit. p. 251.

colocação de sua poética como mensagem em sintaxe tradicionalista<sup>309</sup>, o que gera o afastamento de Cassiano Ricardo e de Mário Chamie.

Percebe-se na proposta concretista o encaminhamento da poesia em aproximação com a publicidade, pois, ao conceber o poema como objeto ao mesmo tempo composto de palavra, de som e de imagem, o Concretismo instiga a apreensão do todo e de imediato, já que um poema concreto não deve ser maior que uma página. Assim o poema se aproxima da logomarca, que comunica, de modo condensado, a coisa que quer ser, sem necessidade explicativa, apenas pelo contado dos sentidos. Ao fazer o poema dessa forma, o criador o está colocando próximo do mundo do consumo, pois o apresenta quase como um produto. Essa atitude composicional parece adequada aos anos cinquenta e sessenta do século XX, em que o tempo das pessoas ficou mais escasso, tanto porque a atividade do trabalho ocupou-as mais, pelas horas despendidas para deslocamentos nas metrópoles, como porque o lazer, ocasionado pela popularização do cinema, tomou o espaço destinado à leitura. Para um mundo de novas tecnologias e produtos, o poema se apresenta em novas engrenagens.

Em 1961, Haroldo de Campos publicou *Servidão de passagem*, dentro do qual se encontra “poema”<sup>310</sup>, um texto rico de considerações sobre a poesia e sobre a vida não abandonando as proposições do Concretismo.

O poema trata da condição da poesia associada à condição do homem. O poema todo é feito de fragmentos de linguagem, com relações e rupturas de palavras indicando proximidade sonora e/ou visual, mas também distanciamento semântico, com junções que resultam em transformações ou deteriorações vocabulares, indicando que a poesia é a palavra em processo. Isso se percebe facilmente no excerto:

onde mói esta moagem  
onde engrena esta engrenagem

moenda homem moagem  
moagem homem moenda

engrenagem  
gangrenagem

---

<sup>309</sup> COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil. Vol. 5. 6. ed.* São Paulo: Global, 2001, p. 234-235.

<sup>310</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Os melhores poemas de Haroldo de Campos.* Seleção de Inês Oseki Dépré. São Paulo: Global, 1997, p. 55. As citações do poema que vierem neste capítulo, estarão destacadas por aspas ou ocuparão espaço especial de citação.



Os dois primeiros versos exibem feição ainda da poesia modernista, com estrutura frasal significativa; os versos intermediários perdem a sintaxe convencional e exigem associação significativa entre os termos, enquanto o dístico final contém apenas uma palavra sob a outra, sendo a primeira dicionarizada, conhecida e a segunda uma inovação, um neologismo entre o termo engrenagem, já mencionado, e *gangrena*, parcialmente sugerido em *engrena*, cuja mudança aponta para uma significação nova, que sugere deterioração da carne. As engrenagens da linguagem e as da vida se associam: enquanto a própria linguagem se tritura e se transmuda, deteriora-se para voltar a significar de modo novo, também o homem é moído pela vida e a mói nas engrenagens do tempo desfazendo-a, mas transformando-a também.

O homem é fruto também da linguagem; se ela é feita de fragmentos e montagens, o homem também é fragmentado e não um todo harmônico. A palavra é o objeto da poesia, o homem é o objeto da palavra, logo o homem está na poesia, então, assim como a poesia manipula a palavra, também desdobra o homem. O poema, portanto, pode ser lido e precisa ser lido - pois faz parte dele - como um objeto que diz o homem, e este poema o diz separando-o em opressor e oprimido, ou algoz e vítima, duas partes distintas uma da outra, mas que no conjunto formam um todo, uma relação de causa e consequência. Nessa relação está presente o trabalho, pois as distinções entre ambos estão postas a partir do que um faz e o outro não, ou do que um faz e o outro sofre, numa espécie de vínculo indissociável, fundido.

de sol a sol  
soldado  
de sal a sal  
salgado  
de sova a sova  
sovado  
de suco a suco  
sugado

de sono a sono  
sonado

sangrado  
de sangue a sangue

Esse excerto inicial pode referir-se à construção do poema, fruto do trabalho e do calor do sol que solda suas partes e o tempera e o sova para ressaltar seu suco que pode vir tanto do sono ou da alienação, quanto do sangue da vida. Mas o campo semântico permite ler o texto de outro modo: o trabalho de sol a sol leva do suor ao salário, alcançado pelo

sofrimento da repetição diária que amansa e dobra o vigor e extrai a essência do homem - um pouco de sua vida. O sono, dia após dia, não é suficiente para a recuperação do homem sangrado gota a gota, para durar muito tempo trabalhando. A primeira leitura destaca os termos isolados: soldado, salgado, sovado, sugado, sonado, sangrado; a segunda, salienta as repetições. O conjunto se associa e se completa, pois ao mesmo tempo em que diz da construção poética, denuncia a exploração humana.

Destacam-se na seqüência, por interesse desta pesquisa, apenas as relações pertinentes à leitura de caráter social que o poema permite.

de lucro a lucro  
 logrado  
 de logro a logro  
 lucrado  
 de lado a lado  
 lanhado  
 de lodo a lodo  
 largado

Nesse conjunto se destaca a exploração do homem espoliado, enganado, podado, extorquido e abandonado pelo próprio homem. Para o acúmulo do lucro, o engano, e depois do objetivo alcançado na tosa do outro, o jogar fora, pois o que se usou perdeu a serventia. Nesta parte do poema há a confirmação do seu início, tanto na técnica adotada quanto na proposta temática da espoliação do homem. Logo na seqüência, um resumo: primeiro repetindo a ordem dos termos (já usados), que mostram o processo exploratório do homem; segundo perguntando onde (embora sem ponto de interrogação), ou buscando localização pelo advérbio de lugar e respondendo.

sol a sal  
 sal a sova  
 sova a suco  
 suco a sono  
 sono a sangue

onde homem	essa moagem
onde carne	essa carnagem
onde osso	essa engrenagem

Onde o homem se faz presente, está a moagem (a trituração do grão em farinha), a transformação, ou a trituração do próprio homem, o que se confirma na continuidade com

*carnagem*, sugerindo carnificina e também matança para alimentação, como se, metaforicamente, o homem comesse outro homem, na engrenagem da vida, em que tudo deve funcionar como uma máquina moderna que destrói e produz ao mesmo tempo, deixando apenas os ossos ou rejeitos.

O poema continua em dísticos com quatro palavras, sendo a primeira de cada verso *homem* e a segunda uma oposição que mostra a relação entre os homens. Observe-se: ou o homem é *forrado* ou *ferrado*; *rapina/rapado*; *surra/surrado*; *buraco/burra*; *senhor/servo*; *sobre/sob*; *saciado/saqueado*; *servido/sorvo*; *come/fome*; *fala/cala*; *soco/saco*; *mó/pó*. Substitui-se então *homem* por *quem* e continua a duplicidade humana: *baraço/vassalo*; *cavalo/cavalga*; *explora/espólio*; *carrasco/carcassa* (sic); *usura/usado*; *pilhado/pilhagem*; *uísqe/urina*; *feriado/faxina*; *volúpia/vermina*. Ou uma ou outra é a posição do homem, e pela sugestão da relação entre *feriado/faxina*, o primeiro descansa, o segundo trabalha. Em quase todos os conjuntos, o primeiro é beneficiado enquanto o segundo é explorado. Desse modo se conclui que quem trabalha está ferrado (Está a ferros como escravo), nada tem, apanha, é servo, permanece embaixo, é saqueado, engolido, passa fome e se cala, é moído e se torna vassalo, vira carcaça, é usado, sua bebida é horrível e seu corpo está contaminado de vermes. Quem descansa, ao contrário, usufrui o melhor da vida, pois tem a força, o poder e a falta de escrúpulos para usar o que pode apenas em benefício próprio. Mas um só existe em relação ao outro.

A propósito do termo “carcassa”, utilizado pelo autor, parece que não se trata de um deslize ortográfico, mas uma intenção, pois assim associa duas palavras em uma: “carcaça” (resto, estrutura destituída de carne) e “cassa” (o ato de tornar nulo, sem direitos). Portanto, um homem “carcassa”, que se contrapõe a um homem “carrasco”, torna-se resto, é anulado seu direito, vira vítima.

Depois das variações “carne carniça carnagem” e “sangragem sangria sangue” vem: “homemmoendahomemmoagem”. Depois de *gangrenagem*, o termo *sangragem* se associa com naturalidade a sangue e sangria. São neologismos da mesma estirpe. A junção dos termos *homem*, *moenda*, *moagem* causa ainda estranheza, mas cria sentido de indissociação, pois não há um sem o outro, isto é, não é possível o que mói sem o moído, o que explora sem o explorado. Então o homem que se torna bagaço não tem mais a doçura do açúcar, pois foi sugado, nem o sovaco suado do trabalho recende a almíscar, tampouco o melaço ou rejeito que sobra tem sabor e o buraco em que vive não tem cor. A realidade para ele é do tom da terra, amarga, nojenta e causa asco, pois está preso à canga e ao medo; a fuga é a cachaça, mas o que fica é uma imensa raiva que em nada resulta, pois magro, o

homem morre à míngua, moído, osso só, “sem (nem) miragem” que encanta ou engana na “selvaselvagem”.

O poema não está centrado no trabalho especificamente, mas o motivo vem no bojo da composição, já que trata da relação entre os homens e não de uma relação pacífica e produtiva em favor do conjunto, mas sim exploratória e individualista, em que o mais capaz, forte e bem dotado intelectual, física ou economicamente se beneficia do empenho do mais fraco na produção dos bens de consumo. O poema mostra uma realidade que é como um moinho (moenda) que em suas engrenagens tritura o homem moagem e lhe extrai o sumo que alimenta o sistema e os que dele se beneficiam, mas não traz retorno ao homem cujo sangue é sangrado na carnagem que o estraçalha. Isso tudo termina com “servidão de passagem”, expressão que encaminha para duas leituras: uma associada ao trabalho, a outra à circunstância do motivo na produção poética do autor. Esta última, circunscrita à locução “de passagem”, aponta para uma situação não permanente do motivo poético na produção do autor, como se, entre *de Fome e Forma* e *Variações Semânticas*, de passagem viesse a “servidão”, que deriva de serviço, sinônimo de trabalho. Portanto, o poeta anuncia que entre suas preocupações formais e vanguardistas no seu fazer poético, consagra algum tempo a um tipo de trabalho: o trabalho do homem servo numa sociedade de trituração humana. Isso aponta para as relações capitalistas de trabalho, que se aproximam das de escravidão. O poeta, portanto, denuncia um tempo em que o sistema - ou como escreveu Drummond: a máquina - subjuga a maior parcela dos homens e os coloca presos às engrenagens que os trituram e sugam seu sangue (vida) para o benefício de poucos e a própria manutenção da máquina.

## 6.2 LAVRA LAVRA: O SULCO DA PALAVRA

A exploração do trabalhador rural e as lutas no campo construíram páginas importantes da história nacional, principalmente a partir da instauração da República. O coronelismo característico das relações de trabalho no campo - resquício da divisão das terras em capitanias hereditárias - revelou-se, no século XX, e permanece, em algumas regiões brasileiras até hoje, um dos empecilhos para a tão sonhada e sempre adiada reforma agrária. A obra de Mário Chamie cria o olhar poético para esse contexto e é reveladora da condição humana, social e econômica da vida campesina organizada nesses moldes.

A Poesia-Práxis fundamenta sua elaboração em três princípios ou condições de ação: o ato de compor, a área de levantamento da composição e o ato de consumir.<sup>311</sup> O ato de compor contém o 'espaço em preto', isto é, o espaço ocupado pelas palavras. Estas formam blocos (lembram estrofes) que podem ser superpostos, com vocábulos similares ocupando as mesmas posições nos blocos. Isso gera uma ampliação das possibilidades, que não apontam para a multiplicidade de significações, mas é como se o poema funcionasse como uma grande palavra.

Urna,  
sinônimo sem nome, via  
toda  
via chega em forma  
de cunha  
na mesma urna, mesmo nome:  
urna  
alvo alma  
furna.

Ventre,  
tentáculo sem polvo, fio  
trama  
fio enreda em rede  
de malha  
no mesmo ventre, mesmo polvo:  
ventre  
vácuo alma  
povo

---

<sup>311</sup> CHAMIE, Mário. Poema-Práxis (manifesto didático). IN: \_\_\_\_\_. *Instauração Práxis*. São Paulo. Edições Quiron, 1974, p. 21-41.

Os dois blocos tomados aleatoriamente do título “Debulhamento”, poema 3, do livro *Lavra Lavra*, de Mário Chamie, exemplificam bem o espaço em preto: se houver superposição de um ao outro, um esconde o outro, ambos ocupam o mesmo espaço de palavras (espaço em preto). Além disso, os vocábulos que estão na mesma posição geométrica nos blocos, assemelham-se em tamanho e em classe gramatical, de tal sorte que se tornam comutáveis ou os sentidos se ampliam, como ocorre com os termos ‘urna’ e ‘ventre’ ou ‘via’ e ‘fio’ e ainda ‘vácuo’ e ‘alvo’. Há também a repetição do mesmo termo na mesma posição entre os blocos, como ocorre com ‘alma’, ‘mesmo’, as preposições ‘sem’, ‘de’, ‘em’. Percebe-se, pois, a comutação das palavras entre os blocos, como se cada termo fosse uma energia que, combinada com outras, dinamizasse significações, pois cada bloco é um contexto que opera a palavra e pode fazê-la variar o resultado. Essa conjunção de repetições e de sobreposições cria um conjunto indissociável, por isso representa uma grande palavra de termos que se intercomunicam, criando um todo. Corroborar também para a unicidade do conjunto a semelhança sonora, a silábica ou a vocabular. Essa semelhança irradia entre os termos e provoca analogias entre os vocábulos do mesmo bloco ou entre blocos, o que multiplica as significações e cria as ambigüidades.

A área de levantamento da composição diz respeito a uma pesquisa verbal relacionada a um referente, isto é, a realidade do mundo sob a qual o poeta vai trabalhar. A área corresponde ao motivo do poema e aos vocábulos inerentes a essa realidade a tratar. Não se trata de escolher um tema da realidade para sobre ele escrever, mas sim de buscar as contradições internas de uma realidade, através do levantamento das palavras a ela inerentes, para transformar essa realidade ou objeto em problema, cujos sentidos são virtualizados pelo poema. Esse comportamento afasta a subjetividade da composição, uma vez que o poema nasce a partir dos dados para chegar às formas, aí o autor está “no centro da realidade das coisas, nas palavras das coisas”<sup>312</sup>, afinal, cada coisa tem as palavras a ela inerentes e também o avesso disso, cada palavra tem as suas coisas, isto é, torna presentes coisas. Assim o poeta escolhe os termos que constroem o motivo de seu poema e com esse levantamento, e não fora dele, elabora o signo total do poema: que são os sentidos virtuais possíveis advindos das palavras que revelaram as contradições internas da realidade que está sendo objeto do ato de composição.

A atitude referida em relação às palavras, que Chamie denomina de ‘atitude central’, constitui-se de uma situação que permitirá o passo seguinte: a interferência criativa do leitor,

---

<sup>312</sup> CHAMIE, Mário. “Instauração Práxis: Vanguarda Nova”. IN: *Tempo Brasileiro* 26-27. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, jan.-Março 1971, p. 65.

pois o poema é construído com um grupo de palavras que se intercomunicam até antes da sua elaboração, o que facilita a criação de uma rede intercomunicante de termos que formarão uma única e múltipla palavra. Então se está na terceira etapa do projeto práxis: o ato de consumir, que almeja atingir indistintamente os intelectuais e o povo como leitores de uma mesma linguagem, não uma mesma mensagem. A expectativa de leitura socializada será proveniente da integração do autor na coletividade de leitores, como modo de integrar-se na consciência de leitura. O leitor toma papel ativo no ato de consumir, pois, além das possibilidades propostas no texto, pode constituir outras relações e soluções de linguagem, estabelecendo novas significações para além do sentido originalmente oferecido. Práxis é prática, portanto, ação, seja do autor, como do leitor, aquele propondo, este interagindo, pois um texto, para a plataforma práxis, “é uma informação verbal e sobre verbal de relações dinâmicas abertas a diferentes níveis de sentidos”,<sup>313</sup> e, portanto, sujeita às possibilidades de contribuição e co-autoria de cada leitor em particular. Nesse ato de consumo está implícita a multiplicação das consciências individuais que contatam com o poema e que, em conjunto, representam a transformação da consciência coletiva. Trata-se, pois, de composição que quer interferir na vida individual e social, como pensou Sartre sobre o comportamento do artista.

Mário Chamie já havia lançado quatro livros de poemas antes da instauração do poema-práxis que vem com *Lavra Lavra*, publicado em 1962, mas fruto de produção dos anos de 1958 e 1959. Esse livro, agraciado com o Prêmio Jabuti de 1962, contém no posfácio o Manifesto Didático da Poesia-Práxis.

*Lavra Lavra* é sugestivo já no título, pois a repetição do termo não é gratuita, já que aponta para uma dupla lavoura, ou um labor que encaminha para dois resultados que se conjugam: de um lado o trabalho da lavoura mesmo, com todo um vocabulário circunscrito a esse meio; de outro a composição poética. Por isso é Poesia-Práxis, pois pretende ser o imaginário que se constrói a partir da práxis do real. O livro está organizado em três partes que o poeta denomina em conjunto no início da obra: “LAVRA RODOPEL LAVRA”. A parte 1. LAVRA traz um subtítulo: ‘o poeta sai a campo’, a parte 2. RODOPEL e a parte 3. LAVRA, traz como subtítulo: ‘o campo vai ao poeta’. O conjunto dos poemas remete ao mundo da produção agrária - espaço de lutas sociais intensas no século XX - e o terceiro conjunto está todo voltado para o trabalho no campo, com todas as suas etapas identificadas por títulos, cada qual salientando um passo do labor campesino, embora a ação do trabalho também

---

<sup>313</sup> COUTINHO, Afrânio. Op. cit. p. 246.

apareça, com menor intensidade, nas partes 1 e 2. Dar-se-á maior atenção, portanto, à terceira parte; da primeira, porém, destaca-se o poema “LAVRA DOR”<sup>314</sup>, que apresenta o objeto central do interesse do poeta na obra: lavra.

1.

Lavra:

Onde tendes pá, o pé e o pó,  
sermão da cria: tal terreiro.

Dor:

Onde tenho o pó, o pé e a pá,  
quinhão da via: tal meu meio  
de plantar sem água e sombra.

Lavra:

Onde está o pó, tendes cãibra;  
agacho dói ao rés e relva.

Dor:

Onde jaz o pó, tenho a planta  
do pé e milho junto à graça  
do ar de maio, um ar de cheiro.

Lavra:

A planta e o pé, o pó e a terra;  
o mapa vosso; várzea e erva.

2.

Dor:

Onde o ganho alastra, eu perco.  
Perde o mapa a cor, fina réstea  
de amanhã em nós, nossa rédea  
de luz lastro em casa, o raso  
nosso e a fome clara verga  
o corpo,           onde o ganho alastra.

Lavra:

A planta e o mapa, o pó e safra.

Dor:

Onde a morte perde, eu ganho.  
Ganha a casa amor, o pouco  
de amanhã em nós, já redôbro  
de paz aura em casa, o raso  
nosso e a fome cava cede  
ao corpo,           onde a morte perde.

Lavra:

Mapa vosso, várzea e erva,  
domingo e sol um vôo narra.

---

<sup>314</sup> CHAMIE, Mário. *Objeto selvagem*. Op. cit. p. 170 e 171.



3.

Dor:

Onde é a mó, mais moeda má,  
ardendo, ardente ira, nós,  
o veio, nosso sangue, vaza.

Lavra:

Mapa vosso, várzea e safra.

Dor:

Onde é o pó, cultivo raia.  
Pó arroz outona. Acelera  
o sol não o vôo mas a raiva  
nossa, lenta mó que esmaga  
a lavra a dor, a mão e o calo.

E orando, aramos, sem sombra,  
se arados somos

no valo.

O poema anuncia no título o caminho que percorrerá: a lavra e a dor do lavrador, isto é, sua lavoura e seu sofrimento; mas também outra lavra e outra dor, o trabalho de composição. Esse é o eixo sobre o qual se movimenta todo o poema. Primeiro há uma divisão do poema em três partes enumeradas, propondo três estágios de uma mesma relação: a de LAVRA com DOR. A lavoura e o trabalho nela executado não se mostram associados à sobrevivência, ao ganho ou ao lazer, mas à dor, assim como na composição a escrita (lavra) é manifestação da dor da criação, como já apontava o poema “Autopsicografia”<sup>315</sup>. Os conjuntos de palavras nas três partes sempre começam pela palavra ‘lavra’ ou por ‘dor’, em alternância, iniciando, na primeira parte, por ‘lavra’. Na primeira parte há cinco blocos de palavras, portanto, aparece três vezes a palavra ‘lavra’ em início de bloco e duas a palavra ‘dor’. Parece haver maior presença da idéia de lavoura, embora os blocos da ‘dor’ contenham três linhas cada um, enquanto os da ‘lavra’ apenas duas cada. Ocorre, pois, equilíbrio. Na segunda parte, há dois blocos para cada palavra chave, mas os blocos da ‘dor’ são significativamente maiores que os de ‘lavra’. A terceira parte contém duas vezes ‘dor’ e apenas uma ‘lavra’, esta com apenas uma linha, enquanto aquela com oito. O movimento visual do espaço em preto sugere um crescente desprestígio da ‘lavra’ em benefício da ‘dor’.

A área de levantamento vocabular em torno do referente traz termos como ‘pá’, ‘pé’, ‘pó’, ‘terreiro’, ‘plantar’, ‘rés’, ‘relva’, ‘milho’, ‘terra’, ‘várzea’, ‘mapa’, ‘erva’, todos na primeira parte do poema. Na segunda, ‘ganho’, ‘perco’, ‘amanho’, ‘rédea’, ‘fome’, ‘safra’, ‘morte’, ‘sol’,

---

<sup>315</sup> PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e os outros eus: seleção poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 104.

além da repetição de algumas da parte 1. Na terceira, destacam-se ‘mó’ e ‘pó’, além de ‘ardente’, ‘sangue’, ‘cultivo’, ‘arroz’, ‘outono’, ‘lavra’, ‘mão’, ‘esmaga’, ‘calo’, ‘arado’, ‘valo’. Todo esse conjunto configura o meio rural e a intenção de como abordá-lo: sob o prisma das dificuldades e não das realizações.

Considerando a composição, é preciso observar que todos os blocos precedidos de ‘lavra’ usam o tratamento na segunda pessoa do plural, enquanto os da palavra ‘dor’ expressam em primeira pessoa, o que pode sugerir, em ‘lavra’, um sujeito emissor se dirigindo a um lavrador, e em ‘dor’ o emissor dizendo de si mesmo. É possível pensar também que a composição coloque, em ‘lavra’, o ponto de vista do emissor sobre o lavrador e, em ‘dor’, a visão do lavrador sobre si mesmo. Lendo apenas os blocos de ‘lavra’, percebe-se a emissão de alguém em relação à atividade do lavrador, identificando o instrumento do trabalho (pá), o elemento de ligação à terra (pé) e a própria terra (pó). Esse é o terreiro e a situação em que se cria o lavrador. Seu trabalho não é suave, pois há ‘cãibra’ e o ‘agacho dói’, além de indicar o servilismo da sua posição. Depois se salienta o lugar desse homem (o mapa vosso) que é ‘várzea e erva’. Em seguida se insiste no mapa e acrescentam-se mais três elementos: ‘safra’, ‘domingo’ e ‘sol’, as partes boas desse trabalho com o resultado da colheita e o possível descanso. Visto sob o outro prisma, o do trabalho de composição, também há as dificuldades de realização, pois é também uma lavoura que se faz com empenho e há uma colheita, ou um prazer.

Os blocos da ‘dor’ apresentam inicialmente um sujeito que conhece sua sorte de ‘plantar sem água e sombra’ e de ter seu pé preso à terra como o milho que plantou. Na segunda parte, o foco da dor se amplia não só no número de linhas, mas também na significação, pois ‘onde o ganho alastra, eu perco’. Então, o benefício do trabalho não resulta em ganho a quem produz e a consequência é ‘a fome clara [que] verga o corpo’. Mas ‘onde a morte perde, eu ganho’. Então o pouco que sobra se multiplica e sopra a paz em casa revertendo em algum prazer a situação de penúria, pois a ‘fome cava cede ao corpo’. O prazer não permanece, porque há algo que mói, que pressiona e faz vaziar o sangue, não mais apenas do sujeito emissor, mas de um ‘nós’, o que aponta não mais uma individualidade que padece as circunstâncias de seu labor, mas um grupo que vive similar condição. São duas situações, por final: ‘a mó’ que causa mal e ‘o pó’, onde brilha a planta do arroz no outono. O sol, entretanto, que já foi motivo de vôo ou imaginação, agora é de raiva, pois o sol é a ‘mó que esmaga / a lavra a dor, a mão e o calo’. O emissor também é um plantador que semeia sem água e que percebe a sua semelhança com o agricultor (muito trabalho e pouca conquista), por isso não mais trata apenas do eu, primeira pessoa

do singular, mas de nós, numa aproximação com o homem do campo e sua condição, e assim como vaza o sangue do trabalhador em seu trabalho, também o veio do compositor se expõe e ambos aram e são arados. Então a lavra do escritor sulca no papel a lavra do lavrador.

O poema termina não mais sob o signo da 'lavra' ou da 'dor'. Os três versos finais estão isolados e remetem a orar, arar e valo, o que indica possivelmente o fim, a morte. O próprio arar contínuo do trabalho sem sombra é a preparação do terreno para o plantio derradeiro, em que não mais se põe semente no sulco feito pelo arado, mas o próprio corpo de quem ara se torna semente no valo, como já havia explicitado João Cabral de Melo Neto:

- Não tens mais força contigo:  
deixa-te semear ao comprido.
- Já não levas semente viva:  
teu corpo é a própria maniva.
- Não levas rebolo de cana:  
és o rebolo, e não de caiana.
- Não levas semente na mão:  
és agora o próprio grão.<sup>316</sup>

A exploração das similaridades fonéticas enriquece o ato de consumir, possibilitando ouvir os ruídos do trabalho rural, principalmente na primeira parte do poema, quando há a insistente presença dos monossílabos 'pá', 'pé' e 'pó', soando as batidas dos instrumentos agrícolas na terra, ou quando o verso revela a aliteração com [r] ou com [v] 'sermão da cria: tal terreiro', ou mais claramente em 'rés e relva' e 'várzea e erva', sugerindo a enxada ou a pá raspando o chão.

Outro aspecto expressivo da composição são as linhas que ocupam o mesmo espaço na geometria do poema, só que em blocos diferentes, como ocorre na segunda parte nos dois blocos da 'dor', cujos versos iniciais exprimem contraste: 'Onde o ganho abstrai, eu perco' e 'Onde a morte perde, eu ganho'. Não se trata apenas de contrastes internos nas linhas, mas de um maior contra-senso, pois o que trabalha perde quando devia ganhar e quando ganha o lucro é apenas permanecer vivo, portanto, não ganha, pois não acrescenta, apenas permanece. Nos mesmos blocos, o primeiro mostra 'a fome clara', o segundo 'a fome cava'. Desse modo a fome se amplia, ainda que no primeiro caso a fome dobre o corpo e no segundo ceda ao corpo, mas em ambos os casos está ali presente, explícita ou subterrânea. Na terceira parte, também nos blocos da 'dor', as linhas iniciais contêm: 'Onde

---

<sup>316</sup> MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida Severina e outros poemas em voz alta*. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p 89-90

é a mó' e 'Onde é o pó', respectivamente. Em mó já está o pó, pois é o que a pedra de moer faz: reduz a pó; como em pó já está presumida a mó. Como mó não é apenas pedra de moinho, mas o próprio sistema que mói, o pó já não é só a terra, mas o próprio indivíduo triturado por ele e, portanto, sendo arado para o valo.

De RODOPEL, a segunda parte do livro, destaca-se DA CHUVA AO TALHO, composto em dois poemas independentes, o primeiro com nome de 'Chuva' e o segundo 'Talho'. O primeiro trata da fertilização do solo pela chuva, o segundo apresenta o trabalho do homem derrubando a árvore, como se vê.

1 - Labor? Um jorro de terra e a pá. Suor. A foice  
no punho, o risco da cunha em curva, risco no ar.

Aço

2 - feroz? Um baque de ferro e o pé. O pó. O talho  
na planta, o fundo do talhe em carne, fundo de dor.

Peso

3 - maior? Um corpo de chumbo e o sol. Calor. O rombo  
no barro, o vago do rombo em roda, vácuo no mar.

Choque

4 - atroz? Um ronco de agouro e a voz. Furor. O rasgo  
no tronco, o reto do rasgo em lasca, rasgo de ver.

Traço

5 - menor? Um grito de gralha e o zaz. Tremor. O leve  
do vento, o lasso do leve em torno, leve no tom do

tombo.<sup>317</sup>

Este poema é composto em cinco conjuntos numerados, cada qual contendo duas linhas simétricas e uma terceira representada por uma palavra isolada. Cada palavra ou linha nos blocos funciona no mesmo eixo paradigmático da composição, de tal modo que as palavras são comutáveis entre si numa troca sinérgica de possibilidades significativas. Assim, a palavra inicial 'labor', seguida de interrogação, tem como parceiras 'feroz', 'maior', 'atroz' e 'menor', todas podendo ser interrogações sobre o labor, já que a interrogação que lhe segue pode sugerir dúvida. De outro ângulo, porém, as quatro interrogações que estão no eixo de 'labor' podem ser parte de uma pergunta que inicia na palavra isolada que está

<sup>317</sup> CHAMIE, Mário. *Objeto selvagem*. Op. cit. p. 181.

entre os blocos de duas linhas. Desse modo haveria: ‘Aço feroz?’, ‘Peso maior?’, ‘Choque atroz?’, ‘Traço menor?’. Todas interrogações que podem ser levantadas a partir das etapas da derrubada da árvore, explicitadas nos dísticos. As primeiras duas linhas destacam o ‘suor’, a ‘foice’, o ‘risco’, pois se trata de uma atividade cansativa e que envolve perigo. Nas linhas seguintes, a ‘foice’ torna-se ‘ferro’ (machado) e então o ‘talho na planta’, que de madeira, agora é ‘carne’, por isso, ‘dor’, pois é um ser vivo que está em vias de morrer. O terceiro dístico salienta de um lado o ‘corpo de chumbo’ e o ‘calor’, que podem se referir ao trabalho do homem na derrubada; de outro destaca o ‘rombo’ feito em torno da árvore, criando o vazio. O próximo conjunto de dois versos mostra a agonia da árvore, seu ruído de estertor, seu ‘ronco de agouro’ no tronco que ‘lasca’. Nessas duas linhas ocorre de modo eficiente a exploração sonora dos fonemas pela incidência de [r] [s] e sons oclusivos [t], [k], [g], criando poeticamente os ruídos próprios de uma árvore quebrando e começando a cair. As duas linhas finais descrevem o movimento da queda que inicia com o susto da ave: ‘um grito de gralha e o záz’. A queda em si é como um flutuar, daí a presença das vogais abertas [é] e [a] de ‘leve’ e ‘lasso’, associadas a [v] e [s], como se fosse o som do vento. Até que acontece a queda com um duplo baque no chão: um primeiro, seco; um segundo, de acomodação; por isso o final da segunda linha traz a seqüência ‘leve no tom’, representando a batida, para depois suspender de leve e cair definitivamente com: ‘do’, no final do dístico, e ‘tombo’, isoladamente, seguido de ponto final.

Inegavelmente está criado um poema sobre o labor do homem no preparo da terra para o plantio. Um texto, portanto, ligado à realidade pragmática do trabalho e construtivo dessa atividade, mas não um texto que se enuncia como descrição nem objetiva nem pragmática, mas criativa, pois a elaboração não segue o padrão informativo e sim o estranhamento da informação. Tome-se, por exemplo, apenas o final da primeira linha com o início da segunda em cada dístico em seqüência e se terá um resumo da ação descrita: ‘A foice no punho’, ‘O talho na planta’, ‘O rombo no barro’, ‘O rasgo no tronco’ e ‘O leve do vento’. O primeiro, segundo e quarto excertos apontam para a ação e a esclarecem, mas o terceiro e o quinto não revelam a mesma explicitação. A simetria da composição é outro fator que direciona para o incomum, como se tudo fosse pensado para um fim mais significativo que apenas dizer da derrubada, pois existe uma elaboração que é a criação do poeta antes de ser descrição de uma realidade. Portanto, essa poesia não se quer nem apenas a práxis da realidade nem somente a experiência lingüística, mas práxis e poesia, uma dentro da outra, porque ambas existem no tempo e espaço sociais.

A terceira parte do livro está toda voltada para a atividade agrícola. Os títulos orientam para as etapas dessa função: ARADO e CARREADOR tratam da preparação da terra, PLANTIO se explicita no próprio título, MEAÇÃO destaca a ação do meeiro e a exploração desse trabalho pelos donos das terras, ADUBO trata da fertilização da terra e da consciência do homem, DEBULHAMENTO se refere à busca do fruto e vê o próprio homem como 'ovo' ou 'urna', ambos carunchos, SAFRA revela o exíguo pagamento do trabalho, COLHEITA salienta o não benefício do trabalho, COMPRA E VENDA mostra o seleiro cheio e o meeiro sem o suficiente para o pão. Todos, portanto, estão diretamente vinculados à ação do trabalho agrícola, mas se dará atenção especial a alguns que mais diretamente estão compostos para explorar aspectos do trabalho humano e suas conseqüências. Com exceção dos títulos: ARADO, PLANTIO, SAFRA e COLHEITA, todos os outros títulos representam de dois a cinco poemas enumerados. Cada poema apresenta no início - à moda de epígrafe, mas criada pelo autor e não como citação de outrem - um relato em prosa poética que condensa o que a segunda parte compõe na seqüência.

#### ARADO<sup>318</sup>

*Ora, o início é arar o que se ara. Áspero,  
a lâmina faz seu corte exato. Revolve e limpa  
o campo e seu lavrado. Na fome do seu aço  
faz a fome do roçado. A pedra e o barro, a árvore  
e a grama, o rio e a erva, a lâmina faz da terra  
e sua receita: outra fêmea pronta para a seiva.*

Não talho, o leve risco talha  
a terra  
e a garra vira a terra e leva  
o barro  
para a via, via de grama e pedra.

Nem malho, a fina serra fende  
o tronco  
e a foice corta o tronco e mostra  
a polpa  
para o dia, dia de sol e faca.

Não fundo, o raso corte trilha  
o solo  
e o sulco sulca o solo e rompe  
o lodo  
para o rio, fio de água e musgo.

---

<sup>318</sup> CHAMIE, Mário. *Objeto selvagem*. Op. cit., p. 191.

Nem brando, o duro aço rasga  
a carne  
e o rasgo marca a face e deixa  
a terra  
para o cio, cio de fêmea e seiva.

Como se fossem dois poemas sobre o mesmo motivo: o primeiro (a epígrafe) condensado em seis linhas num único bloco, o segundo na configuração práxis, dividido em quatro blocos, ambos mostrando a ação do arado no preparo da terra para o plantio. O conjunto inicial contém as palavras-chave do trabalho de arar: ‘lâmina, revolve, campo, grama, pedra, barro, erva’, a tudo o arado vira e remexe como se elaborasse uma receita, a fim de deixar o solo apto para a semente, então a comparação da terra com uma fêmea pronta para a seiva. A segunda parte diz a mesma coisa, mas de modo diferente, dando outro trato à palavra, fazendo-a ocupar posições que formam trilhas no papel, como se fossem os regos das marcas do arado sulcando a terra. O poema indica o duplo trabalho: o do arado e o do poeta, ambos desenham uma composição em solo fértil: o primeiro amacia a terra para receber o grão, o segundo doma a palavra para a composição. São quatro blocos idênticos no espaço em preto, marcados pelas palavras: ‘terra, barro, tronco, polpa, solo, lodo, carne’, que se destacam para demarcar sobre o que age o arado. O segundo bloco, em lugar do arado, trata da serra que corta os troncos de árvores para facilitar a ação do arado. No último bloco, o termo ‘barro’ é substituído por ‘carne’, numa sugestão de humanização da terra, a fim de aproximá-la da fêmea no cio, pronta para a fertilização, fato enunciado na simbologia fálica contida no arado e na fenda que ‘o duro aço rasga na carne’.

No trato sonoro da palavra, é significativo notar as aliterações, principalmente as com [r], denotando o rumor do arado raspando a terra, como em: ‘e a garra vira a terra e leva o barro’, mas em todo o poema há presença insistente de palavras com o fonema destacado (risco, grama, pedra, serra, tronco, corta, mostra, raso, corte, trilha, rompe, rio, brando, duro, rasga, carne, rasgo, marca). Há também casamento de aliterações como em ‘o raso corte trilha / o solo / e o sulco sulca o solo e rompe / o lodo’, que indicam a dificuldade do lavrar, cujo fluir indicado por [r] e [s] é interrompido pelas oclusivas [t], [k], [p]. Isso mostra um pouco também a lavra do poeta, ou seu desenho de linguagem, seus sulcos no papel, que sempre permitem também a leitura amplificada pelas comutações entre os termos que ocupam o mesmo espaço nos blocos, de tal forma que se lê cumulativamente os excertos: ‘o leve risco talha’, ‘a fina serra fende’, ‘o raso corte trilha’, ‘o duro aço rasga’, assim como quaisquer outros no poema.

PLANTIO<sup>319</sup>.

*Lavrado o trato, fica o homem em seu domínio.  
Joga o jogo do roçado. Calca a planta do plantio,  
cava a cova para a sobra. Mas se o jogo que ele  
joga faz do ganho o seu contrário, dá em troça  
com o contrato então lavrado.*

Cava,  
então descansa.  
Enxada: fio de corte corre o braço  
de cima  
e marca: pés, pés de barro.  
Cova.

Joga,  
então não pensa.  
Semente; grão de poda larga e palma  
de lado  
e sonda: foz, foz de água.  
Cava.

Calca  
e não relembra.  
Demência; mão de louco lança a pedra  
de perto  
e sopra: céu, céu de treva.  
Cova.

Molha  
e não dispensa.  
Adubo; pó de esterco mancha o lodo  
de longo  
e forma: nó, nó de mofo.  
Joga.

Troca,  
então condena.  
Contrato; quê de paga perde o ganho  
de hora  
e troça: mais, mais de ano.  
Calca.

Cova:  
e não se espanta.  
Plantio; fé e safra sofre o homem  
de morte  
e morre: rês, rês de fome  
cava.

Também este poema tem um preâmbulo explicativo que anuncia o que os versos expõem em seguida. O poema está circunscrito aos limites do trabalho do plantio marcado

---

<sup>319</sup> CHAMIE, Mário. *Objeto selvagem*. Op. cit., p. 194-195.



pelas palavras ‘cava’ e ‘cova’, que aparecem em destaque no primeiro e no último bloco em posições inversas, como se uma e outra se completassem sendo um todo inseparável, o que é verdade, pois uma está ligada à outra. Os termos que as substituem nos demais blocos informam sobre o ato de plantar: ‘joga’ a semente ao solo ou aposta na possibilidade de lucro com isso, ‘calca’ o chão, ‘molha’ a terra, ‘troca’ a cova, replanta ou transplanta. Se lida apenas a primeira palavra de cada bloco, ocorre o relato do ato de plantar: ‘cava, joga, calca, molha, troca, cova’; o mesmo acontece com a última palavra: ‘cova, cava, cova, joga, calca, cava’.

A Poesia-Práxis é um modo de dizer, que se nega como expressivo, mas se firma como ação, ainda que experimental no trato da composição. Dentro desse princípio, os quatro primeiros blocos tratam do plantio – como trabalho e como jogo –, pois além das palavras já destacadas, outras apontam na mesma direção: ‘enxada’, ‘semente’, ‘adubo’, ‘corte’, ‘barro’, ‘grão’, ‘água’, ‘esterco’, ‘lodo’. O terceiro bloco, ainda que designe o calcar a cova após lançar nela e semente num gesto automático que não tem memória, é menos preciso ou mais sugestivo, pois remete a possibilidades para além do plantio, como indicam palavras como ‘demência’, ‘louco’ ou a expressão ‘céu de treva’. Isso pode referir-se ao jogo, daí a loucura, ou indicar também outra direção. Esse primeiro sinal de anomalia se confirma nos dois blocos finais, onde se misturam às palavras que indicam plantio, outras que apontam para o irrisório ganho e o parco pagamento; inclusive ocorre a retomada da palavra ‘calca’, como que orientando o sentido não mais para a terra onde foi depositada a semente, mas para o próprio homem, calcado pelo contrato que o condena a mais um ano sem ganho. No último bloco fica mais explícita a intenção: apesar da fé e da safra, o homem sofre e morre de fome, dominado como ‘rês’. Então se compreende que a cova que o homem cava para o plantio é também sua própria cova que já não o espanta. O final desestimulante do plantio pode ser resultado da meação da atividade da lavoura que fará do lavrador um devedor, pois mesmo quando sua planta não dá colheita boa, o dono das terras quer sua parte integral. A meação também faz parte do cultivo de fora, daquilo que se semeia na natureza e que resulta num produto que será repartido com o proprietário das terras. É isso que sugerem os poemas sob o título de MEAÇÃO, dentre os quais se dá atenção ao quarto<sup>320</sup>.

---

<sup>320</sup> CHAMIE, Mário. *Objeto selvagem*. Op. cit., p. 203-204.

4.

*O que se salva se colhe, se guarda, se acolhe nas sacas. É um salvado de fora que a ação-de-meia manobra. É um salvado de quotas que, sem remorso, a meia-ação parceira nos ombros do dono coloca. É um perdido de contas que, sem esforço, a meia-ação de esgueira nas costas do servo desconta. Entre as contas e as quotas, de permeio, sobra a sorte da soma nas armas da morte.*

As sacas postas: um jogo mais de tronco e membro.

Qualquer condão menor da sorte  
expõe as sacas; ouro e mate  
na cabeça  
cobrem o homem, cobrem a parte  
do homem  
que, menos, mais ganha e perde.

As filas feitas: um jeito mais de modo e trama.

Qualquer torsão menor da linha  
expõe as filas; régua e reta  
no contorno  
quebram a ordem, quebram a pista  
da ordem  
que, mais, menos foge e dista.

Os blocos prontos: um todo mais de peso e forma.

Qualquer desvão menor do lado  
expõe os blocos: tufo e mofo  
sobre o ombro  
domam a força, domam a queda  
da força  
que, menos, mais força e quebra.

As quotas tidas: um preço mais de perda e prenda.

Qualquer tostão menor de paga  
expõe as quotas; letra e nota  
na carteira  
pagam a teima, pagam a bolsa  
de teima  
que, mais, menos vale e monta.

As contas falhas: um lapso mais de mente e cifra.

Qualquer senão menor de cento  
expõe as contas; lauda e soma  
no caderno  
tiram a forra, tiram a gana  
da forra  
que, menos, mais lesa e sana.

As armas mortas: um jato mais de morte  
 e queima.  
 Qualquer lesão menor de vida  
 expõe as armas; fogo e briga  
 no terreiro  
 ferem a horda, ferem a raiva  
 da horda  
 que, mais, menos planta e tira.

Os tombos contos: um erro mais de erro  
 e manha.  
 Qualquer meação menor de renda  
 expõe os tombos; saldo e furto  
 no conchavo  
 montam o lucro, montam a venda  
 do lucro  
 que, menos, mais conta e reina.

O contrato de meação é um apalavreado entre o agricultor e o dono da terra, em que aquele fica encarregado de produzir - plantar, tratar e colher - enquanto este receberá ao final uma parte da safra, mesmo que a produção tenha dado prejuízo ao lavrador. A lavoura se perde, a terra se salva, o que não se salva é o tempo perdido, o trabalho em vão. Desse modo, quando chega a colheita que se guarda em sacas, o dono coloca sobre os ombros suas quotas salvas e o faz sem remorso. As contas a pagar, por outro lado, ficam nos ombros do servo que, se não aceita, de quebra ainda pode morrer. É o que encaminha a parte inicial do poema.

Os sete blocos seguintes, cada qual composto de oito linhas, esmiúçam a relação entre meeiros: a divisão do resultado que cabe a cada um, identificada nos quatro primeiros blocos pelas expressões 'As sacas postas', 'As filas feitas', 'Os blocos prontos', 'As cotas tidas'. A divisão é jeitosa e precisa ser homogênea, pois 'qualquer condão menor da sorte / expõe as sacas'; ou 'qualquer torsão menor da linha / expõe as filas'. O excerto que ocupa esse espaço nos blocos do poema revela, a cada bloco seguinte, a intensificação da tensão na hora da partilha da colheita. Observe-se a seqüência, após as duas citações já feitas: 'Qualquer desvão menor do lado / expõe os blocos', 'Qualquer tostão menor de paga / expõe as quotas', 'Qualquer senão menor de cento / expõe as contas', 'Qualquer lesão menor de vida / expõe as armas', 'Qualquer meação menor de renda / expõe os tombos'. Nesse jogo, ninguém quer sair perdendo, mas há um perdedor, porque existe um 'homem / que, menos, mais ganha e perde'. Esse é também o 'que, mais, menos vale e monta' ou o 'que, menos, mais lesa e sana', ou ainda o 'que, mais, menos planta e tira, e, finalmente, o 'que, menos, mais conta e reina'. Em todas essas linhas dos conjuntos, a palavra que vem entre vírgulas (mais / menos) se refere ao último vocábulo do segmento, assim, na última linha, se estaria

afirmando: 'o lucro / que mais conta e reina (resmungo) menos'. O benefício é, pois, do que menos planta e mais lesa. A partição é conflituosa e isso fica claro nos três blocos finais que iniciam, respectivamente, por: 'As contas falhas: um lapso mais de mente / e cifra', que geram a vingança que machuca; 'As armas mortas: um jato mais de morte / e queima', que promove a raiva e a briga no terreiro; 'Os tombos contos: um erro mais de erro / e manha', que ocasionam o furto na trama que monta o lucro.

O tecido verbal do poema é uma composição de fios que se entrelaçam de tal sorte que semelhanças sonoras são muitas, desde o bloco inicial, a epígrafe, onde uma profusão de [o] e [ó] tônicos mostra a proximidade dos termos como se fossem um só: 'colhe, acolhe, fora, manobra, quotas, remorso, coloca, costas, sobra, sorte, morte, ombros, dono, esforço, desconta, contas, soma'; essas palavras formam a palavra única e total do poema que, por ser energia, multiplica-se e se pluraliza conforme as possibilidades de leitura de cada consumidor.

O título ADUBO contém cinco poemas que tratam - depois de perdida a ação-de-meia, do cultivo de dentro - das emoções e da consciência. Adubo funciona como metáfora para uma fertilidade interior no homem. A lavra agora adquire uma terceira dimensão: não só a produção agrícola, nem apenas a composição do poema, mas sim a construção interior feita de um adubo ou de uma semente que corre nas veias do homem e 'muda o seco em brejo'. Portanto, como cresce a planta adubada na lavoura de fora, na de dentro, 'como sêmen que o ventre adensa, o adubo aduba o pólen da consciência'. Segue, em seqüência, cada uma das partes iniciais (epígrafes) em forma de relato dos cinco poemas, onde se pode constatar, resumidamente, uma história que cada poema também ajuda a construir: a narrativa do cultivo da lavoura de dentro.

1.  
*Perdida a ação-de-meia, o homem, em sua lida, se volta para o cultivo de dentro. Faz sua lavra, faz seu estudo por fora do seu intento. Na alusão de outubro, o mês do adubo no campo aduba o seu fermento. E tudo, da planta ao povo passa, no seu uso, por um fio, por um fuso, conduto de tudo, na prenhez de todos.*

2.  
*Lavoura de dentro, com sua face de fora, líquido, na alusão de um rio, o adubo tem sua hora. Por baixo, no ventre da terra, o sêmen-semente semeia a gleba. Pois, como o fio frio de um rio que aflora e rega, esse adubo sem trégua, esse sangue sem nome corre e morre nos veios do campo, nas veias do homem.*

3.  
*Lavoura de fora, outubro, lavrando por dentro,  
mudo, o adubo muda o seco em brejo. Só não muda  
o estatuto do homem-servo e sua horda que tem  
e torna, que vai e volta.*
4.  
*Fazendo por dentro o que não faz por fora, o adubo se  
torna, na alusão do corpo, o vício de vênus que aflora.  
E rumo sem sina, assalta, quando noitinha, o corpo  
sem escudo das meninas. Corpo espesso, magro selo da  
fome em seu avesso. Magro pão que não diz não em seu  
recheio.*
5.  
*Por fora, o adubo se faz conduto de tudo. Por dentro,  
como sêmen que o ventre adensa, o adubo aduba o  
pólen da consciência. Se, por fora, na lavoura, cresce  
a planta, assim, por dentro, o homem avança. E, no  
avanço, a fome adentra a morte nos veios lentos da  
irrigação, com seu fermento.<sup>321</sup>*

A seqüência indica duplicidade e ambigüidade. Duplicidade, porque trata de duas lavouras, o cultivo da de fora funciona como comparação para o cultivo da de dentro. Ambigüidade, pois ao mesmo tempo em que o adubo age sobre a consciência do homem e o homem avança - o que sugere progride, há outra irrigação que se alastra lentamente: a fome invadindo a morte. O trabalho pode gerar o amadurecimento do homem, o que o tornaria senhor de sua situação, mas ao mesmo tempo o deixa em condição de miserabilidade e dependência.

Época de adubagem na lavoura é período em que a ação maior sobre a planta é da terra que do homem, o que sugere um período em que o homem pode parar um pouco com sua labuta e lhe permite pensar e conversar com os companheiros de lida, os outros agricultores. Nessa troca, que é feita através da palavra, ela serve de fio condutor das idéias para a 'prenhez de todos', como consta no relato 1. O segundo relato compara a adubagem da terra a um rio que se espraia, enquanto a semente no ventre da terra vivifica. O adubo é também comparado a 'um sangue sem nome' que nutre o campo e o homem, mas que não vai além deles e neles morre, assim como a relação entre os trabalhadores. Nesse segmento há construções significativas como o contraste entre as vogais fechadas [ou] e [e] e as abertas [a] e [o] na frase: 'Lavoura de dentro, com sua face de fora', traduzindo bem a idéia da própria construção frasal. A seqüência aliterativa 'sêmen-semente semeia' sugere

---

<sup>321</sup> CHAMIE, Mário. *Objeto selvagem*. Op. cit., p. 207, 210, 212, 214, 219,

convenientemente a pressão da água de um rio subterrâneo. Ou ‘o fio frio de um rio que aflora e rega’ aponta, na gradação sonora das tônicas [i - ó - é], a abertura, o espargimento da água ou até a possibilidade da planta nascendo, como se um fino caule rasgasse a terra. Na lavoura de fora, conta o terceiro relato, o adubo faz o milagre de mudar as condições da produção, mas não altera as condições do homem; o homem, porém, ‘lavrando por dentro’, pode mudar-se ou emudecer (mudo). O quarto relato remete a outra função do adubo, não mais o adubo da lavoura, mas o que faz o corpo crescer e a menina virar mulher, alimentar desejos próprios e alheios e sua fertilidade sugerir outras florações. No último relato, ao afirmar que ‘o adubo aduba o pólen da consciência’, se está propondo a disseminação da consciência, já que é pólen e pode tornar-se fruto ou ser levado e fecundar outras flores. Mas, sempre alertando para outras possibilidades, o texto também aponta para o crescimento da fome, que também tem seu fermento.

Sob o título DEBULHAMENTO, há quatro textos que tratam do homem à procura do miolo do fruto e para isso ele ‘debulha o milho’ ou ‘desfia o tecido’ para ver o detalhe do que já conhece e crer no que vê: brilho e engano ao mesmo tempo, seu produto é seu ouro e seu vício simultaneamente.

Núcleo de ver  
do grande o pequeno.  
Do grande ao pequeno visto  
vê:  
pequeno ourovício,  
o lance enlaça  
grande  
paisagem e risco  
do ofício  
de ver é ver o creme  
do milho  
em ouro e brilho  
em logro e cisco.<sup>322</sup>

‘Quem debulha, encontra o fruto além da casca’ e ao ver o produto vê a si mesmo ou o resultado de seu empenho: ouro ou osso, enfim, essência ou caroço.

---

<sup>322</sup> CHAMIE, Mário. *Objeto selvagem*. Op. cit., p. 226.

Ouro:  
 no fim o olho  
 após a palha toca  
 o osso,  
 distância curta;  
 no milho sempre  
 o homem  
 encontra o núcleo:  
 calo e osso  
 se o olho,  
 contorno e lança,  
 (caroço)  
 após a palha encontra.<sup>323</sup>

O homem debulha o grão até chegar ao sabugo, mas a vida debulha o homem até alcançar o osso, e assim a gula se torna logro, o ovo é também furna, o ouro turva, o sonho é jogo e o rumo é luto. Mas, driblando as possibilidades, se o núcleo é podre, o homem ‘tira astuto [...] o podre do caruncho de seu fruto’.

O título seguinte, SAFRA, dedicado a Sábato Magaldi, trata do trabalho agrícola que tem um parco pagamento e enfrenta uma enormidade de pragas.

*Com a graça do Senhor invocada, a safra se safa,  
 por tudo ou por nada.*

Um gesto e a peneira:  
 farelo  
 comido  
 à mesa comunga,  
 senhor, a fome  
 maior  
 parceira do homem:  
 na boca sem cuspe  
 de um seco lacustre.

Um germe e a frieira:  
 ferida  
 coçada  
 à mesa esmiúça,  
 senhor, a unha  
 maior  
 parceira da fúria:  
 um pisco de água  
 nos olhos da mágoa.

---

<sup>323</sup> CHAMIE, Mário. *Objeto selvagem*. Op. cit., p. 234.

Um cuspe e a sujeira:  
 mendigo  
 contíguo  
 à mesa convida,  
 senhor, a morte  
 maior  
 parceira da sorte:  
 na hora sem eira  
 de um cuspe à beira.

Um rasto e a rasteira:  
 que safra  
 safada  
 à mesa evapora,  
 senhor, a renda  
 maior  
 parceira da venda:  
 um nada de paga  
 um muito de praga.

Um pisco e a goteira:  
 telhado  
 furado  
 à mesa inunda,  
 senhor, a chuva  
 maior  
 parceira da fruta:  
 não lavra um repasto  
 a lavra de um pasto.

Um fogo e a fogueira:  
 aceso  
 graveto  
 à mesa incendeia,  
 senhor, a vida  
 maior  
 parceira da lida:  
 na soma do medo  
 de morte no enterro.

Um gasto e a riqueza:  
 que safra  
 safada  
 à mesa esbanja,  
 senhor, a lavra  
 maior  
 parceira da falha:  
 de um rico perder  
 num pobre viver.<sup>324</sup>

O poema está composto em torno do frustrante resultado do trabalho: a produção agrícola que não sacia a fome de quem produz, o que revolta, pois condiciona a vida à pobreza e à mágoa. Toda a escolha vocabular se circunscreve a esse campo semântico. Os

---

<sup>324</sup> CHAMIE, Mário. *Objeto selvagem*. Op. cit., p. 238-240.



blocos são em número de sete, cada qual com nove linhas. Já o primeiro conjunto coloca o homem como habitante de um lago seco, de boca seca, à mesa dividindo seu farelo peneirado e sua fome com sua família. A rima ‘fome / homem’ aproxima as palavras e as direciona para a condição desesperançada do indivíduo. Em seguida, a ‘unha’ se aproxima da ‘fúria’ e a ‘água’ da ‘mágoa’ para dizer que a realidade da fome fere e revolta, mas também faz chorar. Frutos da condição de fome, os homens se aproximam em sua situação de penúria, como sugere a semântica e a rima ‘mendigo / contíguo’. Tudo decorrente da rasteira de uma ‘safra safada’ com pouca renda, que se evapora à mesa, ou porque a seca colheu o produto, ou as pragas danificaram a produção, ou porque o agricultor era um meeiro e a parte mais gorda ficou com o dono das terras. Sem renda, pois não há venda, portanto, sem paga, sem dinheiro, não há como comer com fartura nem consertar o telhado - ironia da condição - então quando chove - bom para a fruta - inunda o barraco. A goteira associada ao ‘pisco’, no início do quinto bloco, remete ao final do segundo bloco, onde ‘pisco’ (piscar) se refere à água nos olhos. No quinto bloco, então, ‘pisco’ e ‘goteira’ indicam não apenas a chuva, mas também o choro, afinal, a lavoura não deu um repasto. No centro do penúltimo bloco lê-se: ‘a vida / maior / parceira da lida’. A vida é um fogo, um graveto aceso que, enquanto queima, trabalha, o que não significa resultado, afinal ‘a lavra / maior / [é] parceira da falha’, por isso também se perde muito no pobre viver, que é trabalhar.

#### COLHEITA

*Sob o não do homem, o que se colhe some, sob  
a mão do mesmo homem que encobre o que se colhe.*

##### A mão que colhe

cereal: aveia, arroz, café em casca  
onde o pó envolve (correia e capa)

encobre

ao jeito próprio da mão que colhe

areia e cal: laranja, feijão, o pé em folha  
onde o pó empasta (colmeia e toalha)

encobre

ao fecho próprio da mão que colhe

pantanal: avenca, milho, sapé em tufo  
onde o pó estufa (frieira e mofo)

encobre

ao dedo próprio da mão que colhe

mel e sal: colheita, soja, fava em fuste  
onde o pó enruste (coleira e haste)

encobre

ao trevo próprio da mão que colhe

mineral: turquesa, pedra, pedra em pedra  
onde o pó enreda (pedreira e quebra)

encobre

ao treino próprio da mão que colhe  
o pessoal: maneira, gente, povo em fome  
onde o pó consome (menino e homem).  
O medo da mão que colhe  
encobre.<sup>325</sup>

Duas asserções delimitam o poema: ‘A mão que colhe [...] / encobre’ e ‘O medo da mão que colhe / encobre.’ A primeira afirmação se refere simplesmente ao agricultor que realiza a colheita, mas a segunda carrega ambigüidade, pois ‘o medo’ pode apontar para o dono da mão que sente medo ou a alguém que se amedronta com a ‘mão que colhe’. Daí decorre a duplicidade no ato de colher: há um dono da mão que colhe e há mais alguém que também pode colher. Quanto ao termo ‘encobre’, o campo de significação se amplia mais, pois além das duas situações já apresentadas - ‘encobre’ se refere a ambas - há uma terceira relativa ao ‘pó’, que vem sempre seguido de um verbo (o pó envolve, empasta, estufa, enruste, enreda, consome), mas que também pode ligar-se a ‘encobre’, afinal, na colheita agrícola, o pó é uma presença intensa que a tudo encobre. Repetido seis vezes no texto, o termo aparece entre blocos (cinco vezes) e no final, o que sugere um movimento homogêneo, como algo que sempre acontece, como apontado já no trecho inicial do poema que funciona como epígrafe: ‘o que se colhe some’ ou ‘a mão [...] que encobre o que se colhe’. O produto, portanto, some ou é encoberto pelo homem e para o homem, porque ‘sob o não do homem’, o homem o nega a outro homem, possivelmente ao homem que o colhe na lavoura. Isso se deduz em comparação com outros poemas já estudados da mesma obra, o que indica a necessidade de ler os textos em conjunto também, já que formam uma unidade e trazem à tona uma realidade: o trabalho agrícola e suas circunstâncias sócio-históricas. Cada mão que colhe é própria ao tipo de colheita a que se destina: se mineral (‘ao trevo próprio da mão’ - envolve sorte) ou vegetal (‘ao jeito próprio da mão’, ‘ao fecho próprio’, ‘ao dedo próprio’), se arroz ou milho, se café ou laranja, se turquesa ou feijão. A colheita nas grandes lavouras envolve muitas mãos contratadas para esse fim e há também uma mão treinada para a escolha do pessoal (‘ao treino próprio da mão que colhe / o pessoal’), esse ‘povo em fome’ que não distingue (‘menino e homem’), porque todos trabalham e serão consumidos pelo pó resultante do trabalho, todos se reduzirão a pó, pois morrerão em seu trabalho e condição.

---

<sup>325</sup> CHAMIE, Mário. *Objeto selvagem*. Op. cit., p. 241.

## COMPRA E VENDA

2.

*Nos ares e males desta lavra, nada passa, tudo finda, no todo do seu curso que caminha. Mas, na lavra dos seus azares, nada acaba, tudo é finta no curso do seu jogo que termina.*

De mão a mão  
passa o produto passa.  
A boca fecha.  
De não e não o punho fecha.  
Moeda passa para o negócio passa.  
O tributo de sol a sol e a mão ao pão espera.

A boca abre:  
passa o produto e a tarde.

Mira mira  
corre o dinheiro corre.  
O bolso rega.  
De trem a trem o trilho reza.  
A fêria corre para o balanço corre.  
O meeiro de sol a sol e a mão ao pão extorque.

O bolso seca:  
corre o dinheiro à meca.

De dia a dia  
pesa a proposta pesa.  
O faro sente.  
De mês a mês o lucro mente.  
A venda pesa para o colono pesa.  
A carroça de sol a sol e a mão ao pão esgueira.

O faro falha:  
pesa a proposta e a palha.

De grão em grão  
pleno é o celeiro pleno.  
O jogo pende.  
De pio a pio o bico plange.  
A perda ganha para o consumo ganha.  
O roceiro de sol a sol e a mão ao pão esconde.

O jogo finda:  
pleno é o celeiro e a finta.<sup>326</sup>

É o poema que conclui o livro no ato da compra e da venda, que pode ser a do produto agrícola ou a compra e venda de bens básicos após o resultado da produção. Já a epígrafe destaca os ‘males desta lavra’ de enganos que termina como um jogo de azares:

---

<sup>326</sup> CHAMIE, Mário. *Objeto selvagem*. Op. cit., p. 244-245.

uma aposta que não traz resultados bons. O primeiro bloco, com seis linhas, destaca a dificuldade da venda do produto que passa ‘de mão a mão’ e provoca a raiva pelos muitos não que fazem a boca fechar à espera do pão que demora. O segundo bloco só tem duas linhas e a primeira mostra o avesso da terceira do bloco anterior. Nesta, ‘a boca abre’, pois o produto é vendido e é possível comer; então se entra no bloco seguinte com o dinheiro que rega o bolso e se vai com ele ao balanço das despesas e receita. E o meeiro, que trabalhou de sol a sol, percebe que alguma mão invisível lhe extorquiu o pão. Então ‘o bolso seca’ e seu dinheiro difícil corre por aí (à meca), de lado a lado, sem alcançar o objetivo de melhorar a vida, pois ‘de mês a mês o lucro mente’ e, embora o colono sinta o faro de uma proposta de venda, o pão continua se esgueirando e lhe fugindo da mão, porque na realidade seu ‘faro falha’ e a proposta que parecia boa, era ‘palha’. ‘De grão em grão / pleno é o celeiro’, entretanto, ‘o jogo pende’ e não adianta reclamar ou chorar, pois o que sobra só dá para o consumo, pois, apesar do sol a sol do roceiro, há uma mão que ‘ao pão esconde’. Assim ‘o jogo finda’ e, ainda que o celeiro esteja repleto, tudo é logro, pois o produtor é meeiro e o que lhe sobra são as despesas da produção e pouco produto para pagá-las, uma vez que o lucro sem custo fica com o dono das terras.

O poema se constrói sobre dois movimentos representados sempre pela terceira linha do bloco maior e a primeira do menor, como se pode constatar: ‘A boca fecha’ se contrapõe a ‘A boca abre’, assim como ‘O bolso rega’ e ‘O bolso seca’, ou ‘O faro sente’ e ‘O faro falha’, e ainda ‘O jogo pende’ e ‘O jogo finda’. Esses contrastes representam a incerteza em que vive o meeiro, se come ou não, se ganha ou não, se está certo ou não. A dúvida, porém, torna-se sempre certeza quando o jogo finda: mal ganhou para o consumo, nada lhe sobra e, portanto, sua realidade não muda.

A poesia de Mário Chamie congraça os dois caminhos da arte, desde Horácio, pois busca o seu aspecto útil e seu interesse lúdico. Enquanto trabalho lingüístico e experimental, *Lavra Lavra* se apresenta específico e diferente da Poesia Concreta que lhe precedeu no tempo. Chamie traduz simultaneamente o verbal no visual e vice-versa, enquanto a Poesia Concreta produz espaços visuais no signo verbal. Na práxis, os blocos de palavras chamam logo a atenção visual pela identidade dos espaços ocupados pelas palavras. O trabalho com essa palavra e as analogias fonéticas que produz são composições sugestivas que, através do imaginário, intencionalmente comunicam, embora os processos conotativos se sobreponham aos denotativos, estes marcas do Concretismo. Há, pois, um valor ou uma postura ideológica – que revela intenções - permeando as composições, daí se poder afirmar essa poesia como de denúncia. Denúncia que está na própria composição poética feita de

peças que se justapõem (linhas como se fossem objetos lado a lado) e sobrepõem (blocos idênticos), indicando uma engrenagem sócio-histórica em que cada grupo ocupa um espaço e que cada indivíduo é uma peça de reposição nesse conjunto em funcionamento. A objetividade e até frieza da alocação dos termos em seus espaços corrobora com a idéia da mecanização do homem e ao mesmo tempo desmistifica o poema, tirando-lhe qualquer aura nobre ou sagrada. Esse comportamento composicional elimina a poesia como expressão de um eu, para se configurar em uma poesia como ação, pois é feita para levar o leitor a participar tanto do poema como da vida. A atitude do autor de escrever seu poema é sua ação sobre a realidade e sua proposta ao leitor de interferência de ambos nela. Ao tomar a realidade da lavoura e com ela construir as relações e implicações possíveis, por uma escolha específica de palavras, o escritor está agindo sobre a realidade, já que a revela. Aquilo que está revelado não mais pode se dizer oculto e a realidade demonstrada perde a ingenuidade. O leitor, por seu turno, ante a proposição feita pelo escritor, é levado a tomar consciência da realidade exposta e convidado a interagir. Decorre daí o sentido práxis dessa poesia destituída de sentimentalismo e expressão para tornar-se composição e comunicação.

Importante lembrar novamente que a proposta poética de Chamie corresponde a um período de enorme mobilização política e ideológica em que outras tendências experimentais da poesia se inseriram, o que equivale afirmar que o rumo adotado não representa uma ruptura nem com a história humana nem com a história da poesia, mas sim uma inserção em seu próprio tempo. Essa inserção, todavia, não se dá no mesmo sentido do Concretismo, por exemplo, pois a linguagem da práxis não propõe uma ruptura radical com a linguagem comum, caso o fizesse, afastar-se-ia do público e colocaria as questões poéticas acima das humanas e sociais, como sugere Ferreira Gullar<sup>327</sup>, fugindo aos propósitos ao mesmo tempo pragmáticos e vanguardistas do movimento práxis. Numa realidade social de subdesenvolvimento, pensa ainda Gullar que o “poeta não deve abdicar de pesquisar a linguagem e de buscar formas novas de expressão mas que essa busca deve ser feita visando às necessidades reais da poesia dentro do contexto histórico-social em que vivemos”, o que põe a poesia em função da vida e não fora dela, afinal, “expressar a realidade não é apenas função da arte mas é a própria condição de sua existência e permanência”.<sup>328</sup> Gullar não pensa a poesia como subalterna à vida, mas em sendo uma produção humana, não pode se dar senão como manifestação da experiência vital, porque o poeta “não inventa,

---

<sup>327</sup> GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 85.

<sup>328</sup> Idem, *ibidem*, p. 85.

mas apenas *diz*, mostra o existente existindo”<sup>329</sup>, enquanto experiência particular inserida na experiência geral do homem e seu complexo tecido de contradições, conflitos e interações enlaçadas, e não como manifestação de um ideal ou de um esquema sócio-político abstrato. Assim se pode afirmar que a poesia de Chamie está integrada em seu tempo histórico ao denunciar as condições da vida e do trabalho rural - conforme se pôde constatar pelo levantamento histórico -, como uma relação de exploração de proprietários sobre trabalhadores ou de comerciantes sobre trabalhadores, num período em que as relações de trabalho no campo ainda não estavam orientadas por leis trabalhistas, como as do espaço urbano. Então uma realidade crucial como o subdesenvolvimento e a exploração do trabalho exige do artista engajado participação. Nesse sentido, o poeta práxis se propõe a ação sem perder a pesquisa, sem situar seu trabalho apenas no campo da palavra.

---

<sup>329</sup> Idem, *ibidem*, p. 83.

### 6.3 A UTOPIA DO OPERÁRIO

A poesia de Mário de Andrade ainda não revela a luta de classe no meio urbano, mas ela ocorreu acentuadamente desde a primeira década do século XX, apenas a elite a desconsiderava e o poeta não a elaborou poeticamente. Para Drummond, porém, ela não passou ao largo, embora o poeta preferisse, em lugar do enfrentamento, mostrar a condição de trabalho no sistema capitalista. A Vinícius de Moraes foi necessário ir além da denúncia e realizar, na poesia, o choque de interesses entre a classe do industrial e a do trabalhador, afinal, o poeta se envolveu diretamente na luta de classes. O tempo da criação do poema é a época da guerra fria entre o mundo capitalista e o comunista, quando se deu o crescimento da conscientização, pelos trabalhadores, das suas condições de trabalho no espaço capitalista, mercê da expansão dos ideais que vinham da chamada cortina de ferro. O operário tinha sua utopia: viver numa sociedade sem diferença de classes, em que seu trabalho fosse respeitado na medida mais exata da sua importância na construção social. É nesse contexto que o poema de Vinícius de Moraes se constitui num grito de libertação e num símbolo de luta das classes trabalhadoras.

“O operário em construção”, poema dos anos cinqüenta, escrito em Paris, só se tornou público nos anos sessenta, quando o autor participava do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE e o publicou na revista daquele órgão estudantil, aliás, o hino da União Nacional dos Estudantes é composição de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes. O poema revela o engajamento político e social do poeta naquele momento histórico e, ao mesmo tempo em que realiza um contundente protesto contra a situação de exploração do trabalhador, o texto não deixa de ser lírico. Em 1966 a partir do poema foi criada uma cantata de câmara, com caracteres populares, então acabou censurado e só liberado dez anos depois. O poema teve participação e importância na luta pelas liberdades públicas e democráticas, na conquista da liberdade sindical e do direito de greve. “O operário em construção” encantou os espíritos mais rebeldes da época e é dos poemas que melhor traduzem a conscientização do operário.

E o Diabo, levando-o a um alto monte, mostrou-lhe num momento de tempo todos os reinos do mundo. E disse-lhe o Diabo: - Dar-te-ei todo este poder e a sua glória, porque a mim me foi entregue e dou-o a quem quero; portanto, se tu me adorares, tudo será teu. E Jesus, respondendo, disse-lhe: - Vai-te, Satanás; porque está escrito: adorarás o Senhor teu Deus e só a Ele servirás.<sup>330</sup>

---

<sup>330</sup> MORAES, Vinícius de. *Antologia poética*. 25. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984, p. 205, citando LUCAS, cap. V, versículos 5-8.

Esta epígrafe expõe a tentação a que Jesus teria sido submetido, de sujeitar-se em troca de benefícios pessoais e materiais. O trecho evidencia o embate entre valores ou expõe a consciência que norteia a conduta: o Diabo revela-se sedutor, poderoso e engenhosamente generoso, enquanto Jesus não se deixa enganar, mantendo-se fiel a seus princípios, ou seja, não vende a alma ao diabo. Biblicamente, a passagem representa um tempo de Jesus que antecedeu seu trabalho de pregação de suas idéias revolucionárias, tempo em que enfrentou suas maiores tentações e saiu delas pronto para difundir aquilo em que acreditava. Seu embate com o demônio foi como uma prova final em sua preparação: agora sua construção estava pronta e podia se revelar. Desse modo, o poeta antecipa o que se pode esperar do poema em relação ao operário. Ao trazer o texto bíblico para dentro de sua composição como epígrafe, o poeta busca também aproximação de sua criação com algo sagrado e essencial, assim como seu poema sugere que a luta operária por uma condição digna é merecedora de olhar especial, se não é sagrada no sentido religioso, o é no social. Essa presença também evidencia a importância da disputa que o texto abordará: um embate de grandes proporções, uma luta de forças extremas. O excerto bíblico separa o Bem do Mal, numa visão dicotômica de mundo, a exemplo do que ocorria já na época de publicação do poema entre as nações envolvidas na guerra fria: os vilões e os heróis, dependendo do lado pelo qual se observavam os fatos (capitalismo ou comunismo). Assim como na história de Jesus ele vem colocado como representante do Bem, a visão comunista entendia o operário com essa função. O avesso disso é função exercida pelo patrão, que explora e corrompe. Com esta epígrafe, ainda, o texto – que discute a relação entre patrão e operário – encaminha a um direcionamento interpretativo para o poema: o Diabo representaria o patrão com seu poder de sedução material, enquanto Jesus seria o operário que alcança a consciência de sua situação e rejeita a propina ofertada pelo patrão. Também sugere haver benefícios maiores do que os ofertados pela posse dos bens materiais, o que representa tanto uma proposta cristã (vida eterna no paraíso) como comunista (equilíbrio comunitário, com igualdade entre os homens). Antes mesmo de iniciarem os versos do poeta, apenas pela escolha que fez da epígrafe, já fica exposta a situação de confronto que o poema produzirá entre o trabalhador e o empregador, que traz ao fundo outra disputa: capitalismo *versus* comunismo, aquele representando a opressão para o trabalhador, este alcançado pela conquista da consciência por parte do operário. Que conseqüências advirão dessa conquista?



A seqüência do estudo segue a organização das estrofes, acompanhando o roteiro do poema. Já nessa primeira estrofe o poeta explora a sonoridade rímica que predominará em todo poema: a terminação [ão] tônica ditando o ritmo, como se a cada vôo que o verso alçasse com as palavras ‘erguia’, ‘pássaro’, ‘asas’, ‘subia’, elas tornassem a esse ponto sonoro (ao chão) como uma marcação. Desse modo se cria já a oposição que permeará o poema todo (tentativa de vôo e aprisionamento), embora o contraste passe por diferentes etapas no transcorrer do poema. Aqui, no início, quando o operário ainda vive a situação de inconsciência sobre sua função, o final [ão] remete a acomodação, a permanência e a manutenção do *status*. Na primeira estrofe, o segundo verso (chão) e o último (escravidão) apontam em que parâmetros o operário vive: ainda que as casas lhe brotem das mãos, que tenha uma missão, a inconsciência disso o torna escravo. Por outro lado, os versos feitos em redondilha maior e com rimas simples em [ão] orientam para seu aspecto popular, aproximando-os dos da literatura cordel que contam uma história. Este fato representa a aproximação que o poeta buscava com um possível público popular, pois tinha consciência de que produzia para interferir no mundo e conscientizar o leitor, como queria Sartre. Vinícius não foi solitário nessa atitude, pois Ferreira Gullar, companheiro de CPC, encaminhou-se também para os versos especificamente de cordel, como, por exemplo, “João Boa-Morte: Cabra marcado para morrer”<sup>331</sup>, tratando do drama do trabalhador rural, enquanto Vinícius aborda o trabalhador da cidade. O poema, portanto, inicia descrevendo o trabalho na construção civil e ao mesmo tempo relata a inconsciência do pedreiro em relação à importância do que realiza: “Mas tudo desconhecia / de sua grande missão”. A associação inicial do trabalho com a construção de casas funciona como metáfora da construção da vida cotidiana: “Era ele que erguia casas / Onde antes só havia chão”. Se o operário constrói casas sem perceber o valor que tem seu trabalho, também leva a vida cotidiana sem estimar o significado dela. Por isso, aquilo que poderia libertá-lo – ter um conhecimento – escraviza-o, pois não tem consciência do seu poder de realização: “a casa que ele fazia / Sendo a sua liberdade / era a sua escravidão”. Trata-se de um homem submisso a seu trabalho, que o realiza apenas para sustentar-se.

A segunda estrofe descreve a condição do operário, seu trabalho de erguer apartamentos, igrejas, quartéis e prisões, sem perceber a importância de seu trabalho como carta de alforria da prisão. Não fosse operário, seria prisioneiro, mas é prisioneiro de sua condição de trabalhar sem compreender “por que um tijolo / valia mais do que um pão”. Nessa estrofe apenas as palavras ‘tijolo’ e ‘empilhava’ não rimam, são ímpares e se

---

<sup>331</sup> GULLAR, Ferreira. *Toda poesia (1950-1980)*. 3 ed. Rio de Janeiro: 1983, p. 177.

relacionam: “Tijolos ele empilhava”. Ou seja, tijolo só tem uma finalidade: empilhar, por isso só rima com tijolo mesmo, daí a incompreensão de seu valor superior ao pão. Em 1971, Chico Buarque de Hollanda olha os tijolos como os próprios operários ou as palavras que compõe o poema. Ao escrever: “tijolo com tijolo num desenho mágico”<sup>332</sup>, mostra a possibilidade de uma construção (união) com resultado alvissareiro, quer social, quer poético. O operário de Vinícius, entretanto, ainda não se dá conta de que o tijolo que empilha na construção, “com pá, cimento e esquadria”, é mais do que tijolo, é o poder do patrão, o enriquecimento dele às custas do trabalho do operário, que doa seu suor, misturando-o ao cimento do patrão que manipula para construir o edifício. Os tijolos empilhados produzem a magia da riqueza, do acúmulo e do poder. As rimas da estrofe representam o que faz parte compreensível da vida do trabalhador: “construção”, “pão” e “prisão”, “esquadria”, “comia” e “sofreria”, “cimento” e “apartamento”. Ele compreende o pão, pois sem ele não vive, mas não se dá conta de que o patrão não vive sem o tijolo com que o operário constrói os edifícios. Embora o operário lide com o tijolo, este faz parte do benefício do patrão, que come, metaforicamente, os tijolos empilhados pelo operário. O operário está sofrendo preso à construção de apartamentos, produzindo apenas para o pão: “De fato, como podia / Um operário em construção / Compreender por que um tijolo / Valia mais do que um pão?” ‘Valia mais’ aponta para seu inverso ‘mais valia’, eis a explicação porque o tijolo é mais importante que o pão, pois proporciona a mais-valia ao patrão.

Contudo o tempo é jeitoso e encaminha a vida, de tal sorte que um dia o operário se percebe como construtor dos bens de consumo e essa constatação o assombra, pois nota que aquilo que se faz, faz o que se é: “Mas ele desconhecia / Este fato extraordinário / Que o operário faz a coisa / e a coisa faz o operário”. A partir de então, o humilde operário pode perceber seu valor, pois “tudo, tudo que existia / Era ele quem o fazia”. Vinícius dedica três estrofes para construir o processo de conscientização do operário. Na primeira há o assombro ante a novidade: “O operário foi tomado / De uma súbita emoção / ao constatar assombrado / que tudo naquela mesa / - Garrafa, prato, facão - / era ele quem os fazia”; na segunda, destaca-se a emoção diante do instrumento de construção: a mão, que passa da sensação de utilidade para a de beleza: “O operário emocionado / Olhou sua própria mão / [...] / E olhando bem para ela / Teve um instante a impressão / De que não houvesse no mundo / Coisa que fosse mais bela”; na terceira, o operário cresce na compreensão de si mesmo e alcança “uma nova dimensão / a dimensão da poesia”, isto é, da consciência.

---

<sup>332</sup> HOLLANDA, Chico Buarque de. “Construção” In: *Literatura comentada* (org.) Adélia Bezerra de Meneses Bolle. São Paulo: Abril, 1980, p. 28-29.

Nessas três estrofes há uma elaboração *sui generis* a propósito da exploração das palavras, exemplo disso são os termos ‘desconhecia’ (fim do primeiro verso da primeira estrofe em questão), ‘pensamento’ (fim do primeiro verso da segunda estrofe) e ‘compreensão’ (fim do primeiro verso da terceira estrofe). Considerando os sons tônicos das palavras [i], [êi], [ãõ], percebe-se um adensamento de um som mais agudo e alto para um mais grave e baixo, ou seja, de um som menos assentado para um mais firme. Isso confirma o valor semântico dos termos: do desconhecimento, através do pensamento se chega à compreensão. Tomada também a última palavra de cada estrofe: ‘profissão’, ‘bela’ e ‘poesia’, ocorre, sonoramente, o inverso das palavras anteriores, o que se justifica pelo crescente alçar-se que o movimento de consciência gera até alcançar o ponto culminante da poesia. Ele ‘desconhecia’ sua realidade até perceber sua ‘profissão’; o ‘pensamento’ o levou à percepção de que sua ação era ‘bela’; a ‘compreensão’ dessa beleza o fez atingir a ‘poesia’. “A dimensão da poesia” não diz apenas da nova realidade do operário, mas também da visão de poesia. O estado de poesia permite a reflexão sobre a realidade própria ou alheia. Portanto, a poesia não está posta como impulso emotivo, mas como conhecimento e construção. Assim como o operário se construiu e alcançou outra condição, também a poesia é fruto de elaboração que passa pelos mesmos estágios: o assombro, a emoção e a compreensão para se tornar amadurecida e brotar em construção de linguagem.

Na mesma medida que a compreensão vai se instalando no operário, o termo *humilde* vai desaparecendo. Na estrofe do assombro, ele aparece duas vezes; na da emoção, uma vez; na da compreensão, o termo desaparece, pois não se refere mais a um homem humilde no sentido de submisso, pois essa humildade desapareceu, deu lugar a outro estágio, fruto de uma maturidade interior, já que o instante de compreensão foi solitário e permitiu crescimento em relação às coisas externas, pois foi crescimento ‘alto’ e ‘largo’ e em relação às coisas íntimas, pois foi ‘profundo’ e no ‘coração’.

O alcance da consciência é uma conquista solitária (foi dentro da compreensão / desse instante solitário), que se dá na intimidade: “à mesa ao cortar o pão”, portanto, em sua casa, em seu corpo, em seu interior. Casa é símbolo de corpo, espaço onde mora a consciência. Apesar de a casa conter muitos objetos, está posto: “Naquela casa vazia”. Vazia, pois os olhos não viam o que de fato ali estava. Foi necessário perceber com a consciência para os olhos poderem enxergar também. A percepção se dá à mesa, que é o lugar onde se serve o alimento que dá substância ao corpo, mas nessa ocasião o alimento posto à mesa não é material, pois se trata de “uma súbita emoção” e foi nessa circunstância que o operário percebeu quem era e seu valor. Assim como corpo, mesa também é símbolo,

agora de alimentação da mente. Os objetos retratados na estrofe partem dos domésticos (garrafa, prato) e mais próximos (facão, gamela, parede, janela) para os externos (cidade, nação), como se a compreensão se ampliasse. Tudo isso está posto como consequência de saber “exercer a profissão”. Eis a supervalorização do trabalho e a reverência que o operário faz ao instrumento com que executa suas tarefas: a mão. Assim a casa, que estava vazia, se mostra repleta. Tanto a casa material e os objetos que a compõem, quanto o corpo do operário, moradia de sua consciência, que cresce e se locupleta até atingir a nova dimensão: transcender o estágio anterior de incompreensão.

Com a consciência de um, ocorreu a disseminação da idéia (O que o operário dizia / Outro operário escutava) e muitos podiam alcançar o novo estágio do pensar e do agir, do qual vem a reação ou a mudança de atitude, que da concordância passou à discordância, porque aquela beneficiava incondicionalmente o patrão, enquanto o operário queria agora reverter a situação de prejuízo a que sempre se submetera, então passa a discordar das propostas e condições de seu trabalho, porque seus olhos se abriram e notou a disparidade em que vivia, então o *sim* torna-se *não*: “E foi assim que o operário / [...] / que sempre dizia *sim* / Começou a dizer *não*”. Sonora e semanticamente ‘sim’ e ‘não’ se opõem. O som [ão] que no início transmitia conformismo, agora contém o ruído da reação; ao contrário de uma queda, sugere um erguer-se, um quase soco e combina com a palavra ‘compreensão’ da estrofe anterior, portanto, o ‘não’ não é teimosia, mas resultado de seu novo estágio, o que muda a interpretação do fonema. A criação poética dessa reação se amplia nas diferenças destacadas entre operário e patrão, elaboradas em paralelismos sintáticos que revelam uma mesma estrutura para todas as referências ao operário e outra estrutura para as situações do patrão, como se a condição de ambos nunca se alterasse: o primeiro em condição inferior ao segundo, o que se nota pelo estrato fônico novamente: aquilo que se refere ao operário contém fonemas abertos, predominantemente agudos, o que se refere ao proprietário está marcado pelo fonema [ão], no reiterado uso do termo ‘patrão’, marca de sua força, como se observa na seqüência:

E aprendeu a notar coisas  
 A que não dava atenção:  
 Notou que sua marmita  
 Era o prato do patrão  
 Que sua cerveja preta  
 Era o uísque do patrão  
 Que seu macacão de zuarte  
 Era o terno do patrão  
 Que o casebre onde morava  
 Era a mansão do patrão

Que seus dois pés andarilhos  
 Eram as rodas do patrão  
 Que a dureza de seu dia  
 Era a noite do patrão  
 Que sua imensa fadiga  
 Era amiga do patrão.

É também possível ver a seqüência como a forma de uma ladainha – uma invocação religiosa com a repetição de um refrão em que o fiel solicita a uma entidade sagrada um benefício. Como se operário pedisse algo ao patrão. No poema, no entanto, não há invocação ou solicitação de benefício, mas constatação e denúncia das disparidades. Funciona ao avesso, como se a cada percepção das diferenças aumentasse o crime e não a bênção. O acúmulo das repetições da expressão “era a [...] do patrão”, sempre revelando uma posse superior do patrão em relação à pequenez do operário, funciona como acusação e cria clima de aumento das tensões até que a voz do operário explode e adquire a mesma força da do patrão, pois com ela rima:

E o operário disse: Não!  
 E o operário fez-se forte  
 Na sua resolução.

A ruptura do condicionamento se faz também em rompimento sintático, embora a rima se mantenha. A decisão fruto da consciência vem acompanhada de uma atitude de enfrentamento para a qual é necessário estar bem preparado, pois virão adversidades para testar a posição em que se coloca o operário.

Como era de se esperar  
 As bocas da delação  
 Começaram a dizer coisas  
 Aos ouvidos do patrão.  
 Mas o patrão não queria  
 Nenhuma preocupação.  
 - “Convençam-no” do contrário -  
 Disse ele sobre o operário  
 E ao dizer isso sorria.

A consciência de um ou alguns não significa a de todos, então o operário é vítima de denúncia: sua atitude de insubmissão é relatada por companheiros ao patrão, que delega a tarefa de agir sobre o descontente aos próprios delatores que, enganosamente, sentem-se, por algum tempo, com o poder do patrão, ou são por ele seduzidos a executar a punição ao rebelde, afinal, “convençam-no” entre aspas não supõe argumentação pela palavra. Ao usar

‘bocas da delação’, o poeta toma a parte pelo todo, mas aqui parece indicar parte mesmo; não parte do corpo do delator, mas parte do operariado que se vende, que ainda não alcançou consciência, apenas sua boca fala, ainda não pensa o que diz. É preciso calar esse operário, pois um ou um grupo de operários conscientes representa a certeza da diminuição dos lucros do patrão, e isso é inconcebível, por isso a repressão aos ‘descontentes’.

É sutil, mas sugestiva a última palavra da estrofe: “sorria”, pois rima com a última da estrofe em que o operário alcançou a consciência: “poesia”. À consciência do operário se contrapõe o desdém do patrão, que sempre dominou os amotinados e rebeldes e que continua convencido de que alcançará outra vez sua meta. Mas a rima implica semelhança sonora, como se as vozes se equivalassem: o patrão acredita que dominará facilmente o rebelde, mas o operário se fez firme em sua resolução, isso antecipa o resultado que se vê na continuidade do poema.

Dia seguinte, o operário  
 Ao sair da construção  
 Viu-se súbito cercado  
 Dos homens da delação  
 E sofreu, por destinado  
 Sua primeira agressão.  
 Teve seu rosto cuspidos  
 Teve seu braço quebrado  
 Mas quando foi perguntado  
 O operário disse: Não!

A força física não alcançou seu objetivo ante a obstinação do operário. Nessa estrofe outra vez, à semelhança da sugestão já presente na epígrafe, o operário é comparado a Jesus e à tortura de que foi vítima: o cuspe, os espancamentos e também a mesma atitude firme de não ceder. A estrofe constrói, através das rimas criadas com verbos no particípio, a intensificação da agressão. Primeiro ocorre “cercado” e “destinado” em versos cruzados com outros cuja rima é feita em [ão], mas logo depois do termo “agressão” há três particípios seguidos sugerindo a repetição do ato agressivo. O primeiro particípio [ido] não rima com os demais [ado], nem antecedentes nem conseqüentes, talvez significando a surpresa da agressão. No último verso, o final [ão] vem da boca do operário representando que, apesar de vítima, responde à altura da agressão, isto é, não se submete.

Porém, por imprescindível  
 Ao edifício em construção  
 Seu trabalho prosseguia  
 E todo o seu sofrimento  
 Misturava-se ao cimento

Da construção que crescia.

As três palavras com rimas em [i] alto ajudam a construir tanto a idéia da construção subindo como a importância do operário crescendo. Antes era apenas o suor que dava a liga ao cimento, agora a ele se mistura o sofrimento com que rima e representa a mesma rigidez: assim como a construção do edifício se realiza firme, também cresce a edificação concreta do operário. Aqui, ainda a última palavra da estrofe (crescia) rima com poesia. Se atingir o estágio da poesia significa chegar à consciência, a presente rima sugere que é possível ir além e ampliar a consciência, talvez a construindo como social e não apenas particular. Então a construção deixa de ser a do indivíduo apenas, para se tornar a dos operários. Daí que na estrofe, o que parece utopia – porque coloca o operário como “imprescindível” ao trabalho que realiza, embora pudesse ser facilmente dispensado do serviço e substituído por outro – deixa de ser, porque o operário não é mais o ser individual e sim símbolo, porque representa os operários, então se torna indispensável, já que não há construção sem construtores. Este operário representa ainda parte dos que alcançam o estágio de consciência de seu estar no mundo, uma atitude diferente da do operário de Drummond (“O Operário e o Mar”), que se esvai na bruma, não é compreendido pelo poeta que o vê de longe, não atingiu a dimensão da poesia e nem revelou a atitude heróica deste trabalhador. Ambos são construções poéticas, motivos para os escritores, sendo que Drummond quer o contato ainda impossível com o operário inconsciente de sua importância, que ainda não percebe seu valor e é manipulado pelo poder, enquanto Vinícius o percebe em estágio mais avançado de consciência e em outro momento da história, conquistando seu espaço no mundo, então o poeta o compreende e mergulha no seu ser e se envolve nos Centros Populares de Cultura da união estudantil.

A estrofe seguinte explicita a importância atribuída ao poder: ele vale mais do que a posse das coisas materiais, pois o patrão estava disposto a dar a satisfação material, mas queria em troca a submissão do operário à sua ideologia. Aqui o poema alcança seu ponto fulcral, pois ocorre o enfrentamento direto entre os pólos de disputa e se repete a situação da epígrafe que o poeta escolheu para representar o poema. Trata-se do momento em que o patrão troca a violência pela sedução para dobrar o operário. A intenção é dobrá-lo, fazê-lo curvar-se, submetê-lo, ou seja, nada do que lhe será ofertado trará melhor condição ao operário, mas o subjugará, fazendo-o jogar o jogo do patrão. Essa atitude do patrão remete à década de 1920, quando, no Brasil, alguns industriais (Jorge Street, Roberto Simonsen, por exemplo) trocaram o comportamento despótico e autoritário, por uma ação mais civilizada e

moderna, construindo casas aos trabalhadores próximas das fábricas e até higienizando o ambiente de trabalho, com espaço mais iluminado e limpo. Isso para conquistar o operário para uma produção mais eficiente e mais lucrativa. É a tentação da posse, do prazer e da submissão da sua função às regras do outro, quando se deixa de ser sujeito da própria história.

O local escolhido pelo patrão para o encontro sedutor é o alto da construção. É para lá que leva a possível vítima: o local de seu poder. A construção é um espaço comum a ambos, conhecido de ambos: do patrão porque é seu proprietário, do empregado porque foi quem a edificou. Mas se estão no alto da construção – e construção é também metáfora da resolução interior do operário – estão no ponto culminante de consciência do operário, de forma que o embate põe frente a frente o máximo de cada um: o patrão, o ter; o operário, o ser.

Sentindo que a violência  
 Não dobraria o operário  
 Um dia tentou o patrão  
 Dobrá-lo de modo vário.  
 De sorte que o foi levando  
 Ao alto da construção  
 E num instante de tempo  
 Mostrou-lhe toda a região  
 E apontando-a ao operário  
 Fez-lhe esta declaração:  
 - Dar-te-ei todo esse poder  
 E a sua satisfação  
 Porque a mim me foi entregue  
 E dou-o a quem bem quiser.  
 Dou-te tempo de lazer  
 Dou-te tempo de mulher.  
 Portanto, tudo o que vês  
 Será teu se me adorares  
 E, ainda mais, se abandonares  
 O que te faz dizer *não*.  
 Disse, e fitou o operário  
 Que olhava e que refletia  
 Mas o que via o operário  
 O patrão nunca veria.  
 O operário via as casas  
 E dentro das estruturas  
 Via coisas, objetos  
 Produtos, manufaturas.  
 Via tudo o que fazia  
 O lucro do seu patrão  
 E em cada coisa que via  
 Misteriosamente havia  
 A marca de sua mão.  
 E o operário disse: Não!



O problema do patrão nem é que o operário o enfrente, mas o mal é perder a aura de benfeitor que o patrão desenvolveu para com o trabalhador. Mostra-se como o que oferece oportunidade de salário e sobrevivência, o que permite viver, quando na realidade revela-se materialista, possessivo e necessitado daquela mão-de-obra para manter sua condição de patrão e continuar com os benefícios decorrentes disso. Então o patrão oferece ao operário aquilo que tem e que o seduz, julgando que também seduzirá o empregado: facilidades materiais, posses e até possibilidade de não trabalhar. O que o patrão está de fato oferecendo é enganoso, pois quer tirar a identidade do operário: aquele que faz as coisas. O que será o operário se deixar de se identificar naquilo que faz? Se voltar a atribuir ao patrão o que realiza? Este operário foi além do *homo faber*, mas não o nega como *homo sapiens* que é. O operário, portanto, está consciente de que a marca de sua mão nos produtos que faz vale mais do que as promessas vazias que o patrão lhe faz, pois sem a consciência de sua importância na construção das coisas nada terá. Só lhe está sendo feita esta proposta, exatamente porque não mais se submete. Voltar a submeter-se será perder a condição que conquistou. Logo, o operário não aceita a oferta e a reação é imediata:

- Loucura! - gritou o patrão  
 Não vês o que te dou eu?  
 - Mentira! - disse o operário  
 Não podes dar-me o que é meu.

O diálogo expõe as forças em conflito e as atitudes de ambos. O poder de ambos quase se equivale, mas o pêndulo pesa mais para o lado do operário. Se tomadas as rimas ‘eu’ e ‘meu’, elas se equilibram, mas há dois indícios que apontam vitória do operário. Primeiro ‘loucura’, termo dito pelo patrão, e ‘mentira’, dito pelo operário. O som dominante em ‘loucura’ é alto, mas posterior, como se escondido; já o som dominante em ‘mentira’ é alto e anterior, como se explícito, sem medo. Além disso, o patrão está fora de controle, já não raciocina, mas reage, isso se percebe em ‘gritou’, atitude típica de quem perde a discussão; diferentemente do operário que ‘disse’, como alguém que profere com segurança. O patrão, entendendo-se como dono das coisas, dispõe delas e se espanta e irrita ante a negativa do trabalhador. Não compreende como alguém possa desprezar ter todos os benefícios materiais *doados* por ele. O operário, com a palavra “mentira!”, faz duas assertivas: primeiro diz que são mentiras as ofertas do patrão, pois são enganosas; segundo que o que já se possui não se pode receber. Certamente o possuir do operário está em outra dimensão em relação ao possuir do patrão. O operário possui no sentido de ter feito, ter

impregnado o objeto com seu suor, sua concentração, seu estilo, seu tempo e sua vida. O ato de resistência do operário revela sua maturidade ante sua condição: representa o líder que não vende sua causa por benefícios pessoais, pois põe a necessidade de muitos acima do benefício de um só, o que remete à ideologia comunista. O operário está pronto para a difusão de sua doutrina, assim como Jesus após enfrentar o demônio. Cada qual enfrentou seu mais forte opositor e saiu fortalecido do embate. Nesse ponto as idéias socialistas e comunistas se contrapõem claramente às capitalistas e o poema revela o embate que se iniciava no mundo após a Segunda Guerra Mundial entre os blocos representados pelos EUA e a URSS. A simpatia do poeta está voltada para uma ideologia menos possessiva e individualista e mais coletiva. O poeta revela sua utopia social.

E um grande silêncio fez-se  
 Dentro do seu coração  
 Um silêncio de martírios  
 Um silêncio de prisão  
 Um silêncio povoado  
 De pedidos de perdão  
 Um silêncio apavorado  
 Como 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.

O resultado do embate é o silêncio. Calam-se patrão e operário: aquele porque jogara sua cartada definitiva num blefe acostumado a vencer, mas é surpreendido por uma mão maior; este porque compreende que a conquista foi fruto de muita dor. E então o silêncio lhe invade o coração, um repetido e insistente silêncio em construções paralelas, mas um silêncio repleto de vozes interiores como uma memória ativa a dizer que os martírios, as prisões, os medos e as maldições dos irmãos que morreram foram o território em que floresceu a consciência madura capaz de enfrentar o pavor da submissão e de transformar as mortes muitas do passado em vida presente. Não se trata, porém, de um fim

de luta, mas sugere que a luta se dará em outro patamar, prova disso é a palavra “esperança”, que cresce no coração do operário, pois ele venceu a grande tentação, do mesmo modo com Jesus superou a sua. Jesus e o operário compreenderam que não podem abandonar sua missão, que ela é de obstáculos e dificuldades, mas não é vergonhosa, é antes salvadora. Assim o operário ultrapassou o último obstáculo entre a subordinação e a consciência e deixou de ser um operário em construção para tornar-se um operário construído. Essa construção não se fez pelo impulso ou pela emoção, mas veio do longo sofrimento da classe, dos padecimentos dos irmãos e finalmente alcançou a razão, motivo pelo qual tende a ser permanente.

No final da segunda estrofe, ainda no início do poema e do relato sobre a trajetória do operário, o verso “um operário em construção” apresenta um operário indefinido, pela presença do artigo “um”, ou um único operário, se a leitura apontar “um” como numeral. De qualquer forma, há uma individualização indefinida de operário. No último verso do poema: “O operário em construção”, a situação muda, pois não se trata nem de um único operário, pois o “o” pode sugerir “todo aquele”, nem de indefinido ou incerto, mas alguém que se tornou conhecido por suas atitudes e por sua consciência, o qual o leitor acompanhou no poema como num processo de amadurecimento e se tornou próximo dele. Além disso, esse verso derradeiro fecha com o título do poema. O título abre os lances de uma história que se desenvolverá no poema como um processo para alcançar um objetivo; e o último verso fecha o poema antecedido da afirmação que comprova ter sido conquistada a meta almejada na enunciação do poema: aquele operário em construção está construído. É possível entender que os dois últimos versos estão em seqüência temporal inversa, pois primeiro o operário estava em construção para então se tornar construído. Ao inverter a ordem, porém, o poeta alcança melhor eficiência poética, pois não só remete ao título do poema, mas também o termina com o seu som dominante [ão]. Aqui esta rima outra vez representa acomodação. O “construído” do penúltimo verso aponta o ápice da conquista, com [i], um fonema alto e anterior, sugerindo meta alcançada; o som final do verso final é baixo e central, não porque tudo voltou a ser como antes, mas porque se encontrou outro estágio de assentamento, após lograr êxito no objetivo empreendido. No início, o [ão] simbolizava a submissão do operário; no final, a construção que se fez nesse martelar contínuo e insistente simbolizado pela rima que se repetiu em todo o poema.

Toda construção do poema gira em torno do operário e seu trabalho. Já com isso é possível ver claramente a posição marxista em evidência, pois, para Marx, homem e trabalho devem formar uma existência plena, pois a vida não começa quando termina o trabalho, mas

se faz no trabalho. No sistema capitalista, o operário se tornou um vendedor de sua força de trabalho – o que gera o benefício da mais-valia para o patrão – e perdeu a condição de produtor dos bens de consumo, já que não é mais o dono do que faz. Essa condição humana no mundo capitalista é de alienação para Marx, isto é, o homem produz semelhantemente aos animais, já que o faz sem pensar, sem projetar, sem compreender, semelhante a uma abelha. Enquanto o trabalhador não adquirir a consciência sobre o que executa e não entender que é criador do bem de uso que produz, seu trabalho é alienado. A trajetória no poema feita pelo operário vai da alienação para a consciência, isto é, da condição de fazer sem saber por que e para quem, para a de compreender que sua mão, seu suor e seu talento impregnam cada objeto feito por ele, o que significa também dizer que, da existência individual alienada, ele alcançou a existência social e assim conquistou também plenamente o estágio de humanidade, que o poeta caracteriza como alcançar “a dimensão da poesia”, por isso mostre-se apto a enfrentar a realidade de trabalhador e de se pôr como igual ante o patrão, de não temê-lo e de não mais se submeter. Ao invés de trabalhar para o outro e seu enriquecimento individual, deveria trabalhar para si e para a comunidade: eis uma pitada poética da utopia comunista.

Oportuno lembrar que Vinícius de Moraes, na obra *Para viver um grande amor*, no texto “Sobre Poesia”, ao afirmar o que entende por poesia, coloca o poeta em situação similar ao operário:

Um operário parte de um monte de tijolos sem significação especial senão serem tijolos para – sob a orientação de um construtor que por sua vez segue os cálculos de um engenheiro obediente ao projeto de um arquiteto – levantar uma casa. Um monte de tijolos é um monte de tijolos. Não existe nele beleza específica. Mas uma casa pode ser bela, se o projeto de um bom arquiteto tiver a estruturá-lo os cálculos de um bom engenheiro e a vigilância de um bom construtor no sentido do bom acabamento, por um bom operário, do trabalho em execução.

Troquem os tijolos por palavras, ponha-se o poeta, subjetivamente, na quádrupla função de arquiteto, engenheiro, construtor e operário, a aí tendes o que é poesia.<sup>333</sup>

A afirmação do autor aponta para a poesia como construção consciente, projetada, planejada, bela, bem executada e centrada na palavra: esse é seu tijolo. Mais adiante, no mesmo texto, afirma que o material do poeta é a vida “com tudo o que ela tem de sórdido e sublime”. Aí estão os dois ingredientes de que foi feito “O operário em construção”: um trabalho estético tendo como matéria-prima a vida. A vida, entretanto, nesse poema não foi

---

<sup>333</sup> MORAES, Vinícius de. Op. cit. p. 916.

tomada aleatoriamente com qualquer dos seus motivos, mas coube uma escolha participante do autor, que externou uma atitude ante a realidade que trouxe à tona, o que confirma o fato de que é possível, contrariando Sartre, criar poesia de alta elaboração estética e ao mesmo tempo de engajamento explícito.

#### 6.4 A MÁQUINA E O TRABALHO HUMANO

O governo Kubistchek, que propôs cinqüenta anos de progresso em cinco de mandato, pôs a nação em contato direto com o progresso industrial, a produção em série de bens de consumo. O homem já havia iniciado a corrida espacial, o computador já ‘pensava’ no então primeiro mundo e era o novo ‘ser’ que assustava e ao mesmo tempo causava admiração e encanto. É nessa perspectiva que a obra *Jeremias sem chorar*, de Cassiano Ricardo, alcança publicação em 1964, com textos que traduzem as técnicas de construção poética e as sensações humanas relativas a esse tempo. Dois poemas da obra põem em destaque o trabalho.

O poema “Ladainha”<sup>334</sup> discute a crise de valores por que passava o homem ao se deparar com o novo desenvolvimento tecnológico do final dos anos cinqüenta e início dos sessenta do século vinte, quando a mecanização industrial acentuou o desemprego e suscitou novas interrogações sobre as razões humanas. Não é intenção entrar no mérito se os poemas do autor, nessa época de sua criação, são compostos por versos ou por *linossignos*, conforme propõe o autor, que fez parte do movimento da Poesia-Práxis; aqui serão tratados como composições em versos, até porque os poemas escolhidos não apresentam motivos para qualquer leitura diferente, e outros poetas criaram semelhantemente e permaneceram fazendo versos.

Cassiano Ricardo já houvera escrito um poema com o título de “Ladainha” nos anos vinte, que consta do livro *Martim Cererê*, de 1928, poema de louvação à pátria, em que homenageia a ilha de Vera Cruz, depois a Terra de Santa Cruz e, finalmente, o Brasil “cheio de graça [...] cheio de pássaros [...] cheio de luz”. Trata-se de forma recorrente na criação do autor. Comparativamente, esta última ladainha tem aspecto mais semelhante às rezadas monótona e longamente nas celebrações religiosas católicas, como a “Ladainha de todos os Santos”, pois a cada invocação curta a um santo ou grupo de santos, que no poema são perguntas, há uma mesma resposta que imita bem a fala dos fiéis nas ladainhas ao dizerem “rogai por nós”; no poema de Cassiano temos: “A máquina o fará por nós”.

Fiquemos com esta última ladainha, composta em quatro estrofes, sendo a terceira toda em forma de perguntas e respostas diretas e a última contendo somente um verso. A primeira estrofe de seis versos inicia por uma pergunta que questiona a necessidade do corpo e da mente humana. Também a responde sugerindo que a facilidade da tecnologia cria o cérebro e os músculos eletrônicos, que automatizam as ações e proporcionam ao

---

<sup>334</sup> RICARDO, Cassiano. Op. cit. p. 20.

homem o ócio. Portanto, o poema inicia anunciando o fim do trabalho e com ele o fim do homem.

Por que o raciocínio,  
os músculos, os ossos?  
A automação, ócio dourado.  
O cérebro eletrônico, o músculo  
mecânico  
mais fáceis que um sorriso.

Há aí dois raciocínios: a máquina realizando os trabalhos do homem e o homem automatizando seu fazer e seu pensar. No primeiro caso, sim, anuncia-se o final do trabalho, o acesso ao ócio, o que aparentemente parece bom, mas o que será do homem sem o trabalho que o identifica e distingue? No segundo caso, ao mecanizar suas ações e pensamentos, o homem se torna frio de emoções e constrói os objetos sem lhes dar sentido. Exatamente o avesso do que ocorre com o operário de Vinícius de Moraes. O final da estrofe aponta que o trabalho da máquina é mais fácil “que um sorriso”, mas não é sorriso, pois não é humano.

A segunda estrofe contém duas interrogações, a primeira, a exemplo da que houve na estrofe anterior, questiona a necessidade do coração, o que camufla a pergunta sobre a necessidade de sentimentos, que já vem sugerida no sorriso da estrofe anterior. Daí decorre que não se trata apenas da substituição do homem pela máquina, mas também de o homem estar se transformando em máquina. Prova disso é a continuidade da estrofe com sua segunda interrogação, certamente irônica, pois o coração de metal atribuído ao novo homem lhe dará um ritmo extra, ou uma nova competência, e um homem com mais ritmo será mais produtivo, não mais cordial. Além disso, a construção dos dois últimos versos da estrofe é bastante criativa, pois ao separar o prefixo “extra” do adjetivo “corporal” por hífen propõe uma dupla sugestão: o ritmo cardíaco pode ser intensificado no corpo ou ser realizado além do corpo, ou fora dele, até porque o termo, “corporal?”, com seu devido sinal de interrogação.

Porque o coração?  
O de metal não tornará o homem  
mais cordial,  
dando-lhe um ritmo extra-  
corporal?

A terceira estrofe é a mais regular porque feita de perguntas e de respostas, sendo a resposta sempre a mesma afirmação que traduz o sentido da ladainha. As perguntas ainda revelam variação métrica, talvez sugerindo ainda alguma inquietação humana, já que se interroga, mas a resposta é sempre a mesma, no mesmo ritmo mecânico. As perguntas questionam a utilidade das coisas pragmáticas e das especiais que o homem realiza, sendo as duas primeiras voltadas diretamente sobre o trabalho: por que empenho físico, por que levantar a mão ou labutar no campo e na cidade? O terceiro questionamento vai além do campo dos sentidos para alcançar o plano da inteligência e da imaginação, que levará à questão seguinte sobre a arte e à última interrogação sobre a espiritualização. Percebe-se nas perguntas uma gradação que vai se sutilizando: primeiro um gesto físico comum como “levantar o braço”, depois o “labutar”, uma idéia mais genérica de trabalho, na seqüência a sutileza do “pensar, imaginar”, depois a criatividade do “poema”, para finalmente alcançar o céu ao “subir a escada de Jacó”, como se a máquina fosse substituindo o homem em todos os níveis. Certamente as últimas três interrogações são irônicas, a exemplo do final da segunda estrofe, pois atribuem à máquina competências inatingíveis por ela, como pensar, imaginar, criar e até alcançar a sublimação celestial, sonho humano marcado pela fé.

Por que levantar o braço  
para colher o fruto?  
A máquina o fará por nós.  
Por que labutar no campo, na cidade?  
A máquina o fará por nós  
Por que pensar, imaginar?  
A máquina o fará por nós.  
Por que fazer um poema?  
A máquina o fará por nós.  
Por que subir a escada de Jacó?  
A máquina o fará por nós.

Comparativamente, as duas primeiras estrofes apresentam uma corporificação de versos irregulares, livres de automatismos de composição métrica e de rimas, fluindo ao gosto das variações e incertezas do que é humano, revelando a heterogeneidade do ser. A terceira estrofe, ao contrário, faz a repetição automática da máquina monótona. Então as duas primeiras representam o homem e seu questionamento com um leve ar de desdém; a terceira estrofe é a própria máquina funcionando com seus pistões que fazem os mesmos movimentos e produzem o mesmo resultado. A última estrofe, de um único verso (“Ó máquina, orai por nós.”), revela a santificação da máquina, que passa a ser o intercessor do homem. Junto a quem? Essa última estrofe também contém a voz do poeta consciente do



perigo da desumanização e fazendo o alerta de até aonde chegará o homem no rumo e ritmo que caminha a tecnologia. O poema, então, funciona como contraponto da desumanização que o desenvolvimento material pode proporcionar.

O poema traduz uma preocupação emergente em seu tempo (início dos anos sessenta) que foi a substituição gradativa da mão-de-obra humana pelas máquinas, com a industrialização promovida pelo governo de Juscelino Kubistchek (1956-1960). A esse tempo, o homem comum ainda não sentia os efeitos acentuados da mecanização, mas o poeta os antevia. Aquilo que no poema é ainda “cérebro eletrônico”, vinte anos depois seria o computador; e o que a indústria automobilística usava na linha de montagem era ainda o homem, mas quarenta anos depois, foi substituído por sofisticados computadores. O poeta é aquele que capta e concentra em sua criação as tensões da vida, às vezes rememorando, outras revelando e ainda até vaticinando.

A angústia que o poeta traduz está relacionada à reflexão sobre a essencialidade do trabalho na vida humana, pois a condição humana depende dele, já que é através dele que o homem cuida das coisas pequenas ou grandes que compõem o dia-a-dia, criando um ambiente para a vida entre os pares. Mais que isso, o trabalho organiza o tempo humano e o homem existe não em função do trabalho, mas através dele e nele. Campo, cidade, política, arte, religião, família, saúde, educação, cultura e até lazer existem pelo trabalho e revelam quem o homem é perante si e perante os outros, pois exercendo-o conhecerá suas competências e limites, fará seu mundo de relações e valores e assimilará a vida com suas variações de anseios e de filosofia, com seus medos, sonhos e desejos. A perspectiva, portanto, de isso tudo se perder é desastrosa para o homem, que teria de construir toda sua existência sob outros parâmetros. Mas como construir sem o trabalho? Seria o definimento do homem e seu fim.

O poema “Sol de Metal”<sup>335</sup> é dedicado a Fábio Lucas e está dividido em três partes numeradas. A parte 1 trata do anúncio, do transeunte e da fábrica; a parte 2 mostra o que está por trás do anúncio; a parte 3 revela o mundo com suas variáveis belas e feias da produção e do consumo. O poema trata genericamente da publicidade, mas esconde o mundo da indústria com a produção de objetos de consumo, o comércio e por trás disso tudo o operário com seu trabalho. Por trás da bela aparência do anúncio está “o suor sujo” no rosto do trabalhador. Há, pois, uma realidade de contrastes.

Cada parte do poema é composta de estrofes em tamanho e formatos diferentes, sem rimas, nem métrica que indique alguma simetria. Nos versos, nem todos iniciam à

---

<sup>335</sup> RICARDO, Cassiano. Op. cit. p. 39.

esquerda da página, há algum movimento ou sugestão de variação da forma no poema. A parte 1 contém seis estrofes irregulares divididas em dois segmentos: o primeiro dedicado à lua e o segundo ao sol de metal. A primeira estrofe é um dístico que anuncia a lua, isto é, uma iluminação artificial no alto do edifício, metáfora de publicidade (Uma lua se automovendo / no alto do edifício), conforme o primeiro verso da segunda estrofe (A deusa da propaganda), que também destaca o transeunte como o ser apropriado – pois se encanta com o que vê – para envolver-se com aquele objeto luminoso. O efeito é de uma graça natalina para os olhos dos que passam, diz a terceira estrofe: “Como o fruto aceso / de uma árvore de natal”. O anúncio, comparado a um fruto para ser consumido, mostra-se atraente e penetra pelos olhos para ocupar espaço de valores íntimos. O primeiro segmento da parte 1 termina na quarta estrofe, que confirma a tendência do transeunte: aquele que vê e se convence, “um animal lírico-visual”, porque está apto a aceitar a nova ‘verdade’ comercial.

“Mas quem vê a face / do anúncio / não lhe vê a outra face / da lua”, começa o outro segmento, num claro contraponto ao final do segmento anterior. A Lua é iluminada pelo Sol; do mesmo modo, a lua da publicidade não tem luz própria e assim como a Lua (satélite) também tem seu lado escuro: “o sol de metal [...] está atrás do anúncio”. Então o sol de metal é ao mesmo tempo o outro lado da publicidade – escuro, obscuro? – e também a luz artificial que ilumina o anúncio. O esclarecimento relativo ao que não está mostrado na publicidade vem explícito na sexta estrofe, que também identifica a metáfora que esconde o título do poema: “a máquina”, “a fábrica / N. S<sup>a</sup> / da Anunciação”, eis o “Sol de Metal”. Ou seja, por trás da publicidade está a fábrica ou o produto. Sem o produto não há a publicidade que promove o consumo e traz o enriquecimento ao proprietário. A máquina e o emaranhamento confuso de dedos (homens) e polias (máquinas) constitui a fábrica que, irônica e apropriadamente, se denomina “N. S<sup>a</sup> da Anunciação”, esclarecendo no nome sua múltipla finalidade: anunciar o produto, preparar o público para o novo produto, antecipar a realidade futura e fabricar o futuro como um mundo de publicidade, pois o “Sol de Metal” iluminará o porvir, mas é um sol incerto, porque se compara ao lado escuro da Lua, o que torna incerto o que virá.

A segunda parte do poema se volta para o que está por trás da lua da propaganda, aquilo que não se vê, vendo a publicidade: as centenas de peças em movimento que se engrenam numa “lógica terrível”. A primeira estrofe das cinco desta parte mostra que antes do anúncio muitos movimentos o precedem, como se uma máquina complexa estivesse em funcionamento e suas peças refletissem uma relação de interdependência, embora as peças estejam “se automovendo”, como se tivessem movimentos próprios. As peças podem tanto

ser os motores em funcionamento na fábrica, como as estruturas organizacionais que orientam o funcionamento da fábrica, em última análise, os homens. Homens como peças, homens como coisas, homens como partes de um mecanismo funcional e produtivo:

Uma peça se automovendo  
mas centenas de outras  
se automovendo antes dela  
atrás do anúncio.

Então, na segunda estrofe, formada apenas por dois versos, salientam-se as peças na engrenagem, portanto, peças presas a um movimento programado, do qual não se podem furtar, e o eu lírico anuncia a lógica desse funcionamento como ‘terrível’. Poderia ser ‘maravilhosa’, já que funciona bem, ou ‘prática’, já que é eficiente. Mas o termo é ‘terrível’, aquilo que infunde terror, que tem peso pejorativo. Por que essa escolha? A resposta virá mais adiante. A terceira estrofe pode ser dividida em dois segmentos: os primeiros três versos continuam a estrofe anterior, mostrando o encadeamento das funções das ‘peças’: “as peças se engrenam / umas concluindo / o que as outras dizem”; os três versos finais levantam um questionamento sobre o que dizem essas ‘peças’ por trás do anúncio: “Mas que será que as outras dizem, / atrás do anúncio?” Esse segundo segmento inicia muito propriamente pela adversativa “mas”. A resposta à pergunta vem nas duas últimas estrofes dessa parte e revela o trabalho como parte do lado escuro da lua da publicidade. O que as outras peças dizem por trás da lua é o que fazem e como fazem. Assim, o lado escuro da lua da propaganda é finalmente iluminado pela poesia e mostra “o suor sujo escorrendo [...] do rosto do operário”. Esse é o primeiro aspecto desse lado escuro, que mostra o trabalho como algo sujo e que, portanto, não pode aparecer na revelação do produto para o público consumidor. Os letreiros do anúncio são coloridos e luminosos, mas escondem outras palavras “em vogais de óleo” por trás da lua publicitária: o trabalho humano. O segundo aspecto do lado obscuro dessa lua é a revelação de que o operário está “na mão / de N. S<sup>a</sup> / da Anunciação”. Essa frase do poema mostra-se ambígua, já que tanto pode propor que o operário está preso à fábrica “N. S<sup>a</sup> da Anunciação”, pois dela depende ou ela faz dele o que pretende, como pode sugerir que o operário depende de sua fé em N. S<sup>a</sup> da Anunciação, pois só ela poderá lhe valer em sua condição de operário. O uso da preposição “de” precedendo “N. S<sup>a</sup> da Anunciação” é que permite essa segunda leitura, pois se estivesse escrito “da” a orientação da frase apontaria mais claramente para a fábrica que para a figura religiosa. As duas leituras não devem ser excludentes, melhor considerar que uma completa a outra, já que, se o operário está na mão da fábrica, ela poderá manipulá-lo a seu bel-

prazer e então ele precisará de algo ou de alguém que o auxilie. Poderia ser a organização sindical, mas o texto, neste momento, sugere a mão sobrenatural.

O resultado belo de um anúncio acaba se mostrando como fruto do trabalho e do produto do operário que fica escondido, pois é o lado oculto da lua da propaganda, está preso à fábrica e provavelmente não poderá consumir o que ajudou a produzir. O dístico final da parte “(Atrás do anúncio) como / um pré (a) anúncio” confirma a posição do operário “atrás do anúncio”, podendo tanto ser um ‘pré-anúncio’ como um ‘prenúncio’. Se ‘pré-anúncio’, apenas indica a posição de estar por trás, de anteceder ao evento do anúncio; se ‘prenúncio’, a significação pode indicar presságio, agouro ou prognóstico, como se antecipasse algo não desejado, talvez o mundo do comércio e do consumo que aparecerá na terceira parte do poema.

Ainda nessa segunda parte, chama a atenção a insistente presença de um verso: “atrás do anúncio”. Ele aparece cinco vezes. As três primeiras, isolado, e as duas últimas entre parênteses, dentro de um outro verso, como que separado do restante, como se tivesse existência à parte. A repetição do verso é mais um recurso poético para salientar a intenção dessa parte do poema: destacar o que dá sustentação ao anúncio: o operário e a fábrica. A construção já havia aparecido na primeira parte do poema uma vez, preparando-a para ser o mote da segunda parte do poema, sua frase síntese.

A terceira parte do poema é composta de uma longa estrofe seguida de um verso isolado e final. A primeira parte havia sugerido ambiente noturno, pela presença da lua, ainda que fosse de propaganda; a segunda parte, ao mostrar o que está por trás da publicidade, referia-se ao tempo de produção, tempo diurno, pelo menos ao tempo em que o poema foi concebido; a terceira parte volta-se para a “manhã dátilo-rosa” onde a vida do trabalho nos arranha-céus e no comércio se agita. O poeta reúne em uma única estrofe toda a aglomeração típica de um dia de trabalho, como se as atividades aí propostas fizessem parte de um todo indissociável: serviço burocrático em escritórios, venda de produtos, greve, comício, emoção, opressão ao movimento grevista pelo gás lacrimogênio, operário, produtos em série tendo no final a indústria e o mundo da propaganda transformando tudo em anúncio. Toda nomeação de ações ocorre sem a presença das vírgulas, o que confirma a idéia de junção das partes como se formando um todo, pois a vírgula tem também função de isolamento.

A primeira imagem da estrofe é construída pela exploração sonora da seqüência dos fonemas [r] e [i] para caracterizar a função do datilógrafo, que se revela em “estridente trinado”, como se fosse um irritante canto de pássaro, pois engaiolado no “arranhacéu de

vidro”. A imagem de pássaro é estendida ao comércio “gorjeando nas ruas”, nesta situação, porém, o canto é sedutor, pois mais sonoro e menos preso.

A continuidade do poema encaminha para o movimento reivindicatório da greve, ação típica de trabalhador insatisfeito dos anos em que o poema foi criado, aquele mesmo operário que está na mão da indústria, que é explorado e se põe nas mãos de N. S<sup>a</sup>, mas que também reage em movimento coletivo, e em consequência disso é pressionado pelas autoridades policiais que usam contra ele a força e provocam “as lágrimas / a gás lacrimogênio”. Nesse momento o poema encaminha para seu tempo histórico de criação, tempo de greves e lutas sociais, de ação policial sempre repressora. O termo “comício” está normalmente associado à política e às campanhas eleitorais e no texto vem junto de “greve”. Essa proximidade pode sugerir a freqüente aproximação dos políticos dos movimentos sociais para fins eleitoreiros, mas assim que alcançam sua meta dissolvem as campanhas reivindicativas à força. Esse mesmo operário que se organiza, mas que é enganado pelo político, é o que anuncia um mundo sem variação, mundo único, pois se trata de um mundo dominado pelos produtos em série que ele mesmo fabrica, numa procissão que não termina, pois desemboca na indústria que não pára de produzir e na publicidade que não cessa de incentivar o consumo, afinal, a necessidade é criada pela publicidade, como pensava Marcuse: “o operário núncio / de um mundo só / os produtos em série / em procissão uns atrás / de outros ao fim / da paisagem em viagem”.

O sistema de produção está caracterizado como “a grande / noite industrial”. Noite, o outro lado da lua, “o sol de metal”, que é também pano de fundo ou que se esconde atrás do anúncio. Essa noite é a outra metade da verdade, pois metade é a lua da propaganda – sedutora, envolvente, enganosa. Se a outra metade da verdade é noite, não pode ser vista com clareza, pois é uma verdade que se camufla, que se esgueira pela escuridão, ou é escuridão, mas é a essência “de um mundo só”. Essa essência é encoberta e cercada pela aparência dos “letreiros resplandecentes”. A indústria é “sol de metal”, sol que não ilumina, é noite, mas sustenta a luz artificial da lua publicitária que fascina do alto do edifício. Esse é o jogo de aparência e essência: aparência é luz artificial (propaganda), a essência é escuridão (fábrica e trabalho). O final da estrofe, porém, encaminha para a explicitação do que está se escondendo, pois afirma que a própria noite (industrial) é “uma / Nossa Senhora / da Anunciação”, como se o anúncio industrial não fosse uma imagem de aparência, mas a revelação da verdadeira senhora que anuncia a salvação: a indústria. Como se estivesse escrito por extenso o que pretende ser a indústria: salvadora. Pela primeira vez no poema está escrita sem abreviações a expressão “Nossa Senhora da Anunciação”. Seria essa

senhora de fato um ser benigno? Então surge o verso final isolado que interroga: “Ou um anúncio?”, uma imagem que se vende a si mesma. O poema põe em dúvida essa senhora, pois ela apenas é uma imagem que se quer vender e quer vender um produto.

O trabalho ocupa espaço obscuro no mundo do comércio, pois fica em segundo plano, porque por primeiro está a publicidade com sua aparência que cativa o transeunte que ali está para ser convencido; por trás, como sustentação do anúncio, vem a indústria (“sol de metal”) que o ilumina, e dentro dela, como parte da engrenagem de produção, como máquina, portanto, está o homem com sua força de trabalho. Parece haver dois homens ou tipos de homem: o que será seduzido pela propaganda (o transeunte) e consumirá o que ela anuncia; e o operário com o rosto sujo “na mão de N. S<sup>a</sup> da Anúnciação”.

O poema traduz o mundo da industrialização em que mergulhou a nação durante e após Kubistchek, grande incentivador da produção de bens de consumo, mas não mostra o país apenas como uma fotografia, porque sua leitura é crítica, uma vez que aponta para as interrogações advindas do progresso tecnológico. Primeiro questiona a própria manutenção da humanidade no homem ao se envolver com a máquina que criou, submetendo-se a ela ou até agindo como ela; depois aprofunda a relação homem-máquina denunciando a camuflagem que há na propaganda, que esconde em sua aparência envolvente interesses de lucro, e exploração do trabalho e a própria projeção de que a industrialização é um anúncio de outros tempos.

O pós-guerra de meados do século XX até o final dos anos sessenta foi um tempo agitado por forças ideológicas, econômicas e sociais interagindo. O Brasil não passou ao largo dessa realidade, ao contrário, ela se manifestou tanto na vida cotidiana, política, econômica e social, quanto nas manifestações da arte e da cultura. Desse modo, aceita-se que o próprio Concretismo, tão afeito à construção formal do objeto estético, revele sua guinada participante, da qual Haroldo de Campos com “poema” é um bom exemplo; como também se compreende porque Mário Chamie criou a sua práxis poética denunciando a condição do meeiro na lavoura, seu trabalho sol a sol sem maiores benefícios que o da precária sobrevivência. Essa denúncia criada poeticamente está próxima da realidade sócio-histórica das lutas dos agricultores em grande parte do território nacional, ou porque impedidos de trabalhar, por ter que defender suas terras, como ocorreu no Paraná, ou porque trabalhando não podem vender seus produtos pelo melhor preço, já que atrelados, como posseiros, a um proprietário que os explora.<sup>336</sup> Por outro lado, ao trazer a questão do

---

<sup>336</sup> Sobre a questão da terra, são elucidativos os poemas de cordel de Ferreira Gullar produzidos nesse tempo e publicados quando trabalhava no CPC da UNE, junto com Vinícius de Moraes.

trabalho para a cidade, Vinícius de Moraes mostrou o operário mais próximo da possibilidade de interferir na sua própria história e de construí-la com sua participação. O autor revela um tempo de organização e lutas sindicais mais livres, sem a tutela do Estado, quando o enfrentamento entre trabalho e capital se tornava mais explícito até porque ele o era no plano internacional via guerra-fria. Nesse contexto, o operário sonha a construção da nova realidade – ainda que utópica – que passa pela elaboração consciente do próprio homem que se apropria de sua condição, de seu discurso e de sua força de produção. Finalmente, Cassiano Ricardo denunciou que a nova realidade é mais tecnológica que humana, pois já é tempo do computador controlando a produção. O trabalho, agente transformador do homem, mantém-no cativo ao sistema de produção e, pior, robotiza o próprio homem, submetendo-o ao regime da máquina.

Há, nesses quatro olhares sobre o trabalho, quatro formas de engajamento que contemplam os principais caminhos adotados pelos poetas brasileiros do pós-guerra. Haroldo de Campos realiza sua poesia dentro dos propósitos que Roland Barthes entende como o caminho para o engajamento: ele se faz na linguagem, pois é a configuração da linguagem que dá forma ao mundo na poesia. O mundo é o que a palavra o faz. Mário Chamie, ainda que coloque a palavra no centro de sua preocupação, compreende-se que não é ela que aponta a vida, pois cada palavra tem suas coisas e cada coisa tem suas palavras, o que revela direção dupla e simultânea da relação entre a palavra e a vida. Esse modo de pensar a composição do poema dá igualdade aos dois campos que realizam a poesia: vida e linguagem. Vinícius de Moraes engaja-se enquanto poeta ao envolver-se com os Centros Populares de Cultura da UNE e engaja a palavra sem lhe tirar o trato estético, pois participa da vida e nela interfere com a sua poesia. Cassiano Ricardo, que já nos anos vinte escreveu interessado na realidade nacional, agora, no início dos anos sessenta, volta-se também para seu tempo e situação – quando o mundo do consumo submete a vontade do homem à publicidade e esconde o suado trabalho de produção – e os denuncia em sua aparência de beleza artificial. Desse modo, a palavra poética também se engaja, pois contempla a vida.

Ainda que Sartre não pudesse ver a poesia como arte engajada, a dialética da vida e a dinâmica da própria criação poética possibilitam essa visada em final dos anos cinqüenta e início dos anos sessenta no Brasil, como uma realização mais explícita em alguns escritores que em outros, possivelmente porque o momento histórico pedia do artista uma tomada de posição.

## CONCLUSÃO

A epígrafe deste trabalho destaca frase de Hannah Arendt de seu livro *A Condição Humana*, no qual analisa os três aspectos do fazer humano:

O labor assegura não apenas a sobrevivência do indivíduo, mas a vida da espécie. O trabalho e seu produto, o artefato humano, emprestam certa permanência e durabilidade à futilidade da vida mortal e ao caráter efêmero do tempo humano. A ação, na medida em que se empenha em fundar e preservar corpos políticos, cria a condição para a lembrança, ou seja, para a história.

Nem labor, nem trabalho, nem ação são dispensáveis, mas apenas a última dá permanência histórica de fato ao homem. É a ação - atitude consciente e determinada para a realização de algo - que permite compreender a trajetória do trabalhador no Brasil de uma situação de menor para uma de maior conscientização de seu fazer e de seu estar no mundo.

O poeta, em sua criação poética, também põe o humano numa perspectiva sócio-histórica, através da subjetividade do artista, mas não o faz de modo convencional. No plano poético, o que se constata é a subversão da linguagem, ou seja, o modo de dizer o estar no mundo. Basta, para exemplificar isso, tomar a outra citação em epígrafe, esta de Mário Quintana: “A preguiça é a mãe do progresso. Se o homem não tivesse preguiça de caminhar, não teria inventado a roda”. Também aí está o fazer humano, mas posto de maneira mais perspicaz, subvertendo o estatuído, apontando o ócio criativo do artista e direcionando a inventividade humana, ironicamente, como fruto da necessidade. A poesia também revela o mundo; não o faz, entretanto, do mesmo modo como o fazem a história ou a sociologia.

O mundo pragmático da experiência humana pode ser revelado pela linguagem direta da ciência, mas também pela intraduzível linguagem da arte poética. Este estudo aproximou essas duas áreas do conhecimento para afirmar que a poesia não quer ser história ou sociologia, nem o pode ser, mas ela também é um modo de registro das experiências da vida e o faz de modo singular, filtrado pela sensibilidade do artista e mediado pela linguagem da arte. Assim sendo, ao analisar a poesia do *corpus* selecionado, não se procurou por primeiro a história, mas a arte e nela a história. Ou seja, constatou-se em cada poeta determinada maneira de tratar a poesia e foi esse modo de fazer poesia que permitiu perceber a elaboração poética do motivo do trabalho. Ao se constatar que Mário de Andrade se coloca como alguém que canta o brasileiro e o faz tendo consciência de que seu



instrumento é uma língua e uma cultura importadas, percebe-se que o poeta está centrado em outros interesses que não o trabalho. O trabalho, portanto, só vai aparecer em sua poesia como elemento inerente à vida, mas não como motivo poético específico. Diferente é a atitude de Carlos Drummond de Andrade, já que, em boa parte da produção analisada, o poeta mostra um canto misto, que a um só tempo valoriza a palavra e o mundo, centrando-se na realidade capitalista. A preocupação que sua poesia revela com o estar nesse específico mundo de exploração do trabalho, naturalmente trouxe à tona as atividades humanas, o operário e a reificação das pessoas, além das condições precárias de suas vidas.

Dentro da perspectiva de perceber a vida pelo olhar da poesia é que se construiu a hipótese desta tese sobre a correspondência entre a trajetória de amadurecimento sócio-histórico do trabalhador e o aprofundamento no tratamento poético do motivo do trabalho no Modernismo brasileiro, entre 1922 e 1964. Agora já se pode afirmar que a hipótese se confirma. Ou seja: é possível perceber um paralelo entre a trajetória de eventos sócio-históricos que levam a uma gradativa conscientização do trabalhador sobre sua realidade de trabalho e o percurso da poesia que revela a intensificação do envolvimento dos poetas com as questões do trabalhador e do trabalho. Prova disso é que se identificou o motivo do trabalho em cada fase da poesia no Modernismo brasileiro e, nesse trajeto, confirmou-se a correspondência entre o plano histórico e o literário, além de se desvelar a atitude de engajamento social dos poetas.

Nas etapas de comprovação da tese, o primeiro estágio foi o estudo, nos capítulos um (1) e três (3), de alguns textos de autores modernistas (Oswald de Andrade, Jorge de Lima, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Murilo Mendes) para, através deles, destacar a posição do poeta ante o trabalho humano no mundo capitalista e revelar, desse modo, a preocupação em escrever a partir de situações e realidades pragmáticas, o que coloca o poeta em contato direto com a experiência vital e revela que a poesia nasce da vida e a ela se dirige. As técnicas de linguagem exploradas nos poemas colocam os autores em tempo absolutamente moderno do século XX, compatível com as propostas do Modernismo, quer pela escolha de vocabulário mais cotidiano, quer pela nova sintaxe de associação sincopada dos termos, ou a inovadora proposta rítmica, ou a liberdade das rimas. Isso demonstra um aprendizado preliminar desta tese: esses poetas são socialmente comprometidos com o seu tempo pela linguagem (como entendia Roland Barthes) reveladora de uma realidade sócio-artística, e pela intuição criativa que demonstra atitude de desnudamento de alguma situação sócio-histórica (como propôs Jean-Paul Sartre). Além disso, essa produção analisada

preliminarmente comprova dois fatos: a existência de uma poesia sobre o trabalho criada pelos poetas canônicos; e a presença de poesia engajada, o que contesta a visão de Sartre, que aceitava o engajamento apenas na prosa.

O segundo ponto da construção da tese demonstrou, pelo levantamento feito, baseado nos estudos dos historiadores apresentados no capítulo dois, que o trabalho e o trabalhador, no Brasil, entre 1922 e 1964, fizeram uma trajetória de conquista de espaço, visibilidade e consciência de sua situação de trabalhadores numa sociedade de classes de orientação capitalista. O trabalhador, nos anos iniciais da República, aprendia que precisava empenhar-se para se libertar de fato da ainda próxima escravidão, pois nessa época o trabalho formal carecia de amparo da lei, o que não acontecia porque as autoridades estavam mais interessadas em proteger os produtores de café e os industriais burgueses do que os trabalhadores, que eram sufocados pela polícia e desconsiderados pelo Estado. O trabalho duro era uma imposição burguesa ao homem comum e vinha associado a um discurso de valor, de enobrecimento da vida. Isso tudo para eliminar as idéias ainda recentes da escravidão. Portanto, o trabalho do homem comum, entre 1922 e 1930, era de fato algo subalterno ainda, mas importante para a manutenção da condição burguesa, para a qual o trabalhador era um detalhe que precisava ser controlado, embora o operário já lutasse como classe para a defesa de seus interesses.

A partir de 1930, já num segundo estágio da história dos trabalhadores, eles alcançaram atenção, até como resultado das pressões de 1929 (greves), pois o novo governo organizou e submeteu os sindicatos, para assegurar a harmonia social, mas também criou normas e leis que passaram a reger as atividades de produção. Mas esse tempo foi também de crise no capitalismo nacional e internacional, de crescimento do projeto comunista e de reação nacionalista. O comunismo empolgava massas trabalhadoras e angariava simpatia de muitos intelectuais, pois era um regime conquistado pela revolução proletária, representava sua libertação e a construção de uma utópica sociedade sem classes. Era o avesso do capitalismo, visto como explorador da força de trabalho e transformador do homem em máquina de produção. Nesses anos, o trabalho adquiriu dimensão especial, pois passou a ser o discurso do poder que substituiu a classe burguesa na tutela e controle do trabalhador. Então trabalhar adquiriu *status* de ato patriótico, pois se produzia para a nação, vista como uma grande família onde devia reinar a paz. A própria autoridade presidencial construiu sua imagem como um trabalhador. Num tempo de crescimento econômico e controle público do trabalho, ele alcançou *status*, mas o

trabalhador se tornou alienado, pois quem o dirigia era o Estado, já que o operário perdeu o controle sobre sua própria organização sindical.

A partir do fim da Segunda Guerra Mundial, no último degrau deste percurso do trabalho, os sindicatos puderam se organizar com liberdade e reivindicar, pela força de sua união, os benefícios que consideravam inerentes às funções que os trabalhadores executavam. A vitória de capitalistas e socialistas unidos fez com que ambas as ideologias passassem a ser os valores dominantes, mas como defendiam propostas distintas de sociedade tornaram-se opositores ferrenhos. O comunismo ainda cativava muitos trabalhadores no mundo capitalista, que vislumbravam uma sociedade igualitária. A classe industrial burguesa continuou com seus métodos de exploração do trabalho humano, porém um pouco amenizados por conquistas alcançadas pelos trabalhadores, que aprenderam a se unir e, desse modo, passaram a merecer uma atenção constante tanto dos donos do capital, que precisavam de sua mão-de-obra, como dos políticos, que necessitavam de seu voto para exercer o poder. Os governos perceberam então a força dos trabalhadores e começaram a fazer política pondo em suas plataformas elementos de conquista dos votos dessa massa de eleitores, de modo que governar incluiu um novo ingrediente: governar para o povo. Esse tempo é também de grande progresso material e agitação ideológica, inclusive no Brasil, com conquistas científicas a ponto de levar o homem ao espaço – conquista tanto capitalista quanto comunista –, embora as reais condições do homem comum pouco se alteraram, principalmente em nações capitalistas subdesenvolvidas, onde não havia trabalho para todos, mercê de uma política de mão-de-obra de reserva e de máquinas substituindo o homem, o que fez crescer favelas e miséria em grandes centros urbanos brasileiros. Agora o homem queria trabalhar, mas já não havia trabalho para todos, embora todos precisassem consumir. Então a nação beirou a revolução, com a organização dos trabalhadores almejando o poder. Mas a reação militar, com apoio de parte da classe burguesa, foi mais eficiente e aplicou o golpe de 31 de março de 1964.

Há, portanto, um trajeto de gradativa conquista de consciência por parte do trabalhador, que – visto como preguiçoso – experimentou a pressão e o controle burguês no palco liberal, sem ter reconhecido seu espaço no tablado; foi seduzido e calado no palco autoritário, mas alcançou o tablado onde foi personagem ainda manipulado e explorado pelo Estado; assumiu o palco democrático como seu espaço de luta, via organização sindical, e conquistou a atenção do poder e do industrial, além de eliminar a idéia de preguiça a ele associada, entretanto, permaneceu influenciado pelas lideranças sindicais, menos mal, já que elas representavam o trabalhador com mais legitimidade.

A terceira etapa da construção da tese apresentou a produção dos poetas sobre o motivo do trabalho, a fim de estabelecer o crescente envolvimento desses escritores com as questões sociais dos trabalhadores. Durante o palco liberal, Mário de Andrade viu o operário como alguém que existia numa realidade agitada da cidade, alguém que produzia em condições precárias e que adoecia nas fábricas. Aí se construía a primeira marca identificadora da trajetória do trabalho na poesia modernista. O poeta apresenta o motivo do trabalho entrelaçado à vida, não o destaca ou singulariza como motivo poético específico, mas o traz junto com todas as outras contingências sociais e humanas que perfazem o seu tempo no agitado cenário paulistano ou no pacato palco nacional. O homem que trabalha não é mostrado como sujeito de sua história e consciente de seu papel histórico como construtor dos bens de consumo e da riqueza da nação, visto que apenas aparece exercendo sua atividade na vida, porque era preciso comer e porque a sociedade de orientação capitalista precisava de seu trabalho, embora rejeitasse valorizá-lo. Trata-se de um homem que faz, porque fazer é sua condição de sobreviver. O poeta não conseguiu revelar percepção da luta de classes que já existia, nem os movimentos trabalhistas que agitaram aquele palco, mesmo assim sua criação corresponde a seu tempo histórico, pois o trabalhador e o trabalho, embora importantes para a manutenção do sistema, eram ainda submissos aos interesses da produção burguesa e por ela manipulados e controlados através da força policial. Assim como o trabalhador não subiu ao palco, o poeta não percebeu conscientemente o operário, entretanto, ambos, respectivamente e a seu modo, inseriram-se na jornada da história do trabalhador e na história da poesia sobre o trabalho.

Durante o palco autoritário, Carlos Drummond de Andrade vislumbra o operário como alguém com quem o poeta busca contato, mas não sabe como dele se aproximar, não lhe compreende a realidade de pano grosso e de mãos grossas. Percebe um trabalhador ainda alienado, desconectado do mundo que chega pelo telégrafo, mesmo assim o operário lhe sugere uma mensagem precária: que acredite nele. O operário, nesta poesia, diferentemente do que ocorreu na de Mário de Andrade, ocupa espaço de maior destaque e alcança alguma visibilidade, como acontece em “O operário e o mar”, quando o poeta percebe a distância que ainda o afasta do trabalhador, mesmo assim constrói uma imagem desse trabalhador, mas imagem de quem vê de fora. Aqui, há um poema totalmente dedicado ao operário, voltado para sua condição e centrado na impossibilidade de contato real do poeta com ele. A poesia de Drummond revela também a grande máquina capitalista do mundo dominadora e avassaladora que submete os homens e é dentro desse contexto que muitos poemas trazem à tona as atividades humanas destituídas tanto de objetivos pessoais como de metas

coletivas, o que reifica o homem e o transforma em máquina. Essa postura drummondiana é bem mais participativa e denunciadora do que a de Mário de Andrade, pois para este o trabalho existia na vida, era luta pela sobrevivência, condição humana, enquanto para Drummond o modo como o trabalho é executado, as condições de sua execução e, principalmente, os benefícios que traz revelam a exploração do sistema capitalista e o desejo da mais-valia. Três são as perspectivas do trabalho nessa poesia: primeiro a distância entre o poeta e o operário que estão incomunicáveis; depois o trabalho difícil, sem perspectivas e que não dá prazer e nem é fruto de escolha; e finalmente a vida é condicionada à dor, porque o trabalho é mecânico e sem alegria, servindo apenas para manter o injusto sistema que não se pode explodir. Fica, pois, evidente a aproximação da criação poética drummondiana do seu tempo através da denúncia que apresenta da realidade capitalista e do isolamento que ela promove entre os homens, a ponto de o poeta se sentir distante do operário e se refugiar no mundo das palavras, o que revela seu impasse: está à procura da poesia que se encontra, a um tempo, na vida e na palavra. No palco em que o trabalhador foi calado pela sedução ou pela força, em que a autoridade assumiu a roupagem de trabalhador, o poeta denunciou as condições e exploração do trabalho.

No palco democrático do pós-guerra, estabeleceu-se a terceira etapa da elaboração do processo de conscientização do poeta sobre o trabalho, quando os poetas estão contaminados pela força das idéias de seu tempo e participam intensamente da vida social. Haroldo de Campos, por exemplo, embora tenha dado centramento em sua poesia à palavra, não deixou de perceber que o trabalho e as condições de servidão do homem no mundo da produção capitalista enlaçam-se como peças de uma engrenagem, do mesmo modo que a palavra se encaixa como objeto essencial de um poema. Mário Chamie realizou uma incursão ainda mais explícita na direção do homem trabalhador, pois fez da poesia ação sobre a vida e transformação social, sem se afastar da procura de modos poéticos novos de dizer. Quando produziu o poema LAVRA DOR, Chamie estava trabalhando sobre duas realidades de mãos duplas: a situação do lavrador e a do poeta, com a dor de um e de outro, e o trabalho de ambos. Compreende-se, pois, a poesia de Chamie como aquela que reúne os dois rumos da arte: a de interesse social e a de experiência estética, sendo que ambos os caminhos são fruto de uma consciência lúcida do artista que quer torná-los um só pela aproximação. Em Vinícius de Moraes, o poeta atribui ao operário a construção de seu próprio caminho. Já não é preciso que o poeta o olhe distante e com comiseração pela a condição de miserabilidade ou de inconsciência do trabalhador, afinal, ele já compreende sua situação e batalha para alterá-la, realizando o enfrentamento com o patrão como passo

fundamental para encontrar seu espaço e equilibrar o poder. Assim, o poeta, em “O Operário em Construção”, relata, quase aos moldes da literatura de cordel, a história de sofrimento e de dificuldades do operário na luta em busca da própria independência, representada pela consciência de sua importância no processo produtivo. Há no olhar poético de Vinícius algo utópico, típico dos pensamentos socialista e comunista em relação ao trabalho e ao trabalhador, um desejo ideal de conquista e de igualdade. Cassiano Ricardo, finalmente, põe o trabalhador dependente da máquina que construiu e submisso ao sistema que se criou. A máquina substitui o operário no trabalho, mas ele ainda precisa trabalhar, pois se tornou vítima da publicidade que motiva o consumo. Essa poesia mostra o círculo vicioso da produção e do consumo, um alimentando o outro: a produção exige consumo, o consumo, exacerbado pela publicidade, exige aumento de produção. Mas trata-se de uma poesia que questiona o sistema, pois a indústria de produção, identificada como ‘senhora da anunciação’, é também um anúncio de si mesma, ou seja, mostra-se para o público como quer que o possível consumidor a veja e não como de fato é. A poesia de Cassiano Ricardo torna relativa a consciência (utópica?) do operário ante sua situação de trabalho e aponta para outra utopia, a do industrial: um sistema de produção sem trabalhadores, só com máquinas.

Nessa trajetória poética, há um poeta para o primeiro palco, pois aí o trabalhador estava sob o controle da sociedade burguesa e oligárquica; um poeta também para o palco autoritário, porque o operário estava controlado pelo Estado; mas no palco democrático, característico das múltiplas visões, há quatro poetas trazendo quatro olhares sobre esse tempo. No conjunto, os quatro últimos autores dão um passo definitivo e alcançam plenamente o conceito de engajamento pensado por Sartre, embora o façam na poesia, contestando o filósofo francês. Já não se trata de poesia que constata a presença do trabalho (Mário de Andrade), nem que o denuncia como alienado e gerador de sofrimento no mundo capitalista (Drummond), mas de poesia que visa à modificação das condições que denuncia. Aqui se soma à identificação da poesia sobre o trabalho em cada fase do Modernismo e à relação dessa poesia com seu tempo histórico mais um dos objetivos propostos para esta tese: o trajeto do crescente engajamento social do poeta através de sua atitude na construção poética. Observe-se que nos anos vinte, na poesia de Mário de Andrade, foi possível detectar não só poesia sobre o trabalho, mas uma forma de o poeta revelar o trabalho e de perceber o trabalhador como partícipes da existência social. A consciência poética de Mário de Andrade estava mais voltada para a percepção de quem era e de como era o homem brasileiro. Ao buscar isso, encontrou as condições desse tupi

ambíguo e multifacetado, e dentre as facetas detectadas encontra-se a face de um homem que trabalha. O engajamento da poesia marioandradina é o de estar na vida, o que em Drummond não é suficiente, pois a vida angustia profundamente pelo modo como é vivida e pela realidade opressora que se edificou. Drummond procura comunicação com o mundo. Já é o poeta que não se contenta em ver a vida, em lhe perceber as condições, quer agir, mas se vê deslocado, distante da realidade e quase incomunicável. Então Drummond encontra o modo de aproximação ao entender que a poesia é um mundo de palavras. Sendo as palavras o elemento comum entre a realidade pragmática e a poesia, o poeta aposta nelas e na elaboração de um trabalho com elas, como sua forma de se aproximar dos homens. Daí sua poesia oscilar entre denunciar o mundo e centrar-se no universo das palavras. Um e outro modo não se negam, mas se complementam, pois a palavra é o instrumento consciente do poeta para se aproximar do mundo, o que dá a Drummond uma atitude mais explícita e profunda de engajamento que a revelada por Mário de Andrade. Entretanto, não é ainda em Drummond que se encontra o ápice dessa trajetória que finalmente se revela revolucionária. A revolução proposta se faz, em Haroldo de Campos, pela experiência de linguagem. A palavra se atomiza em tempos de bomba atômica e o poema se constrói como um artefato, um objeto visual, uma coisa e assim se insere no mundo. A palavra é a própria mudança no mundo. A revolução de Chamie se realiza na linguagem lúcida e na práxis que propõe. Seu poema se faz de um campo semântico específico e coloca as palavras em mútua articulação, permitindo comutações nas posições assumidas por elas e nos espaços que ocupam, a fim de que o leitor, ao consumi-lo, possa rearranjá-lo mentalmente e, interferindo nele, dele participar. Aqui o poeta não só quer chegar ao leitor, mas também quer trazê-lo ao poema. A palavra é a mudança que deve mudar o homem. Cassiano Ricardo se faz revolucionário pela revelação da falsa aparência do mundo de consumo que se construiu, com o homem preso às circunstâncias do sistema de produção. O poeta escancara o capitalismo ocidental e suas artimanhas de ilusão de felicidade que cria através da publicidade, e para isso utiliza técnica similar à de Chamie. A revolução proposta pela poesia de Vinícius de Moraes está diretamente relacionada à proposta comunista pela conquista da consciência do trabalhador de sua condição. Somente sabendo quem se é, torna-se possível a mudança. Vinícius instiga à descoberta dos valores e da importância do trabalho e do trabalhador na realidade capitalista, pois é através da compreensão de sua real condição que o trabalhador muda sua atitude em relação a seu trabalho. A aquisição dessa consciência significa alcançar a dimensão da poesia. Poesia, portanto, é sinônimo de consciência e é através dela que nasce a atitude revolucionária. Em seu conjunto, os quatro

últimos poetas estão questionando a vida, propondo a reflexão sobre ela e, com isso, pedindo atitude do leitor.

A constante e intensificada presença do motivo do trabalho na criação poética modernista brasileira põe o operário em gradativa evidência no interesse dos poetas desse tempo, o que prova tanto a evolução do motivo do trabalho nessa poesia, quanto o gradual engajamento social do poeta, que primeiro revela o trabalho, depois o denuncia e finalmente quer interferir em sua história. Num tempo de lutas e conquistas dos trabalhadores, quando alcançam verdadeira visibilidade social e chegam a almejar de fato o poder, os poetas e a poesia se correspondem através de uma produção poética envolvida plenamente no seu tempo e também se propondo revolucionária. Isso prova a inserção da poesia na vida como um dos modos de recriá-la no plano estético e de questioná-la sócio-historicamente.

Enfim, a hipótese inicial desta pesquisa (objetivo central que se perseguiu durante toda a investigação): a construção da trajetória do motivo do trabalho na poesia modernista brasileira, acompanhando o percurso da história da conscientização e organização dos trabalhadores brasileiros – que se constitui num aprendizado e possivelmente numa contribuição para os estudos literários – é verdadeira. O caminhar do motivo poético do trabalho na história da poesia modernista brasileira se assemelha, portanto, ao caminho realizado – na importância que assume e na consciência que adquire – pelo próprio trabalhador na história nacional.

Agora – depois da leitura e análise do *corpus* representativo da poesia modernista brasileira – é certo afirmar que a poesia reinventa a vida a partir da realidade histórica e pessoal, e também nela interfere, quer pela linguagem que se mostra integrada ao contexto histórico do poema e da experiência humana, quer pela atitude dos poetas de revelação, denúncia e interferência no mundo por meio da arte.

De resto, o que se constata é um outro processo histórico que relaciona os passos da história e da literatura nacional com os da conscientização do operário sobre sua realidade no Brasil e os da produção poética motivada pelo trabalho. Estado, homem e poeta, respectivamente, mudam seu modo de ver o trabalho, o mundo e a arte, e assim se realiza a trajetória da poesia motivada pelo trabalho no Modernismo brasileiro, entre 1922 e 1964, confirmando o viés poético do engajamento.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### a) Obras dos Poetas Analisados neste Estudo

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo: a noite dissolve os homens*. 3ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

\_\_\_\_\_. *Alguma poesia*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

\_\_\_\_\_. *Reunião*. 10ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

\_\_\_\_\_. *Brejo das almas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, s/d.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas: edição crítica de Diléa Zanotto Manfio*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

\_\_\_\_\_. "Prefácio Interessantíssimo". In: *Poesias completas: edição crítica de Diléa Zanotto Manfio*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

\_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da manhã e outros poemas (Antologia poética)*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. *Os melhores poemas de Haroldo de Campos*. Seleção de Inês Oseki Dépré. São Paulo: Global, 1997.

CHAMIE, Mário. *Objeto selvagem*. São Paulo: Quíron, 1977.

LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Vol 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MORAES, Marcus Vinícius de Melo. *Poesia completa e prosa*. (org.) Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

\_\_\_\_\_. *Antologia poética*. 25. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

RICARDO, Cassiano. *Jeremias sem chorar*. 3. ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

## b) Obras de Apoio Teórico em Literatura

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. *Coração partido – Uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ARISTÓTELES. “Poética”. In: *A poética clássica*. Aristóteles, Horácio, Longino. Trad. Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Trad.: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CAMILO, Vagner. *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

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

CHAMIE, Mário. Poema-Práxis (manifesto didático). IN: \_\_\_\_\_. *Instauração Práxis*. São Paulo. Edições Quiron, 1974.

\_\_\_\_\_. “Instauração Práxis: Vanguarda Nova”. IN: *Tempo Brasileiro 26-27*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, jan.-Março 1971.

CHIARA, Ana Cristina. “Murilo e Cecília: Estilo e Modernidade”. In: YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara L. (Orgs.) *Murilo, Cecília e Drummond: 100 anos com Deus na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Loyola, 2004.

CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond: a magia lúcida*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2002.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol. 5. 6. ed. São Paulo: Global, 2001.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DENIS, Benoit. *Literatura e Engajamento: de Pascal a Sartre*. Trad. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru: EDUSP, 2002.

DUFAU, Micheline; D’ALELIO, Ellen. *Découverte du poème: Introduction `l’explication de textes*. New York: Harcourt, Brace & World, 1967.

ELLIOT, T. S. *A essência da poesia*. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. do texto: Marise M. Curioni; Trad. das poesias: Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

\_\_\_\_\_. *Cultura posta em questão & Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. 5. impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

HOLLANDA, Chico Buarque de. "Construção" In: *Literatura comentada* (org.) Adélia Bezerra de Meneses Bolle. São Paulo: Abril, 1980.

HORÁCIO. "Epístola aos Pisões". In: *A poética clássica*. Aristóteles, Horácio, Longino. Trad. Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HÜHNE, Leda Miranda. *A estética aberta de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2002.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Trad. Albin E. Beau, Martia da Conceição Puga, João F. Barrento. 2.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária* (Introdução à ciência da literatura). Vol. 1. 4 ed. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Amado, 1967.

\_\_\_\_\_. *Fundamentos da interpretação e da análise literária*. Vol. 1. Coimbra: Armênio Amado, 1948.

KNOLL, Victor. *Paciente arlequinada: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade*. São Paulo: Hucitec, 1983.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LICHTHEIM, George. *As idéias de Lukács*. Trad. Jamir Martins. São Paulo: Cultrix, 1973.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond e Cabral*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LYRA, Pedro. *Utiludismo: a socialidade da arte*. 2. ed. Fortaleza: Edições UFC, 1982.

LOPES, Anchyses Jobim. *Ética e poesia: imagem, metamorfose tempo trágico*. Rio de Janeiro: Sette Letras: 1995.

MARIA, Luzia de. *Drummond: um olhar amoroso*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

MARRACH, Sonia Alem. *A arte do encontro de Vinícius de Moraes: poemas e canções de uma época de mudanças, 1932-1980*. São Paulo: Escuta, 2000.

MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira: o Modernismo (1916-1945)*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1967.

MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida Severina e outros poemas em voz alta*. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MENDONÇA, Antônio Sérgio Lima & SÁ, Álvaro de. *Poesia de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Antares, 1983.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Trad. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MORICONI, Ítalo. *A poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

OLIVEIRA, Vera Lúcia. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo: UNESP; Blumenau: FURB, 2002.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e os outros eus: seleção poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PIGNATARI, Décio. *Comunicação poética*. 3. ed. São Paulo: Moraes, 1981.

PLATÃO. *La République*. Livre X. Trad. Émile Chambry. Paris: Les Belles Lettres, 1948.

POUND, Ezra. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. 2.ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Forense, 1972.

SANT'ANNA. Affonso Romano de. *Drummond: o "gauche" no tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

SAPIECINSKI, Marlise. "Sujeito e modernidade na poética de Carlos Drummond de Andrade". In: *O Eixo e a Roda: revista de literatura brasileira*. Vol. 8. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* 3. ed. Trad.: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1999.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e desordem: escritos sobre poesia & alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SHORT, Robert. "Dada e Surrealismo". In: BRADBURY, M e MC FARLANE, J. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 201.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972, p. 71.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. *O gigolô das palavras*. Porto Alegre: L&PM, 1982.

VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara L.(Orgs.) *Murilo, Cecília e Drummond: 100 anos com Deus na poesia brasileira*. São Paulo: Loyola, 2004.

### **c) Outras Obras de Apoio Teórico (Trabalho, História, Filosofia, Sociologia)**

AGUIAR, Flávio. (Org.) *Com palmas medida: terra, trabalho e conflito na literatura brasileira*. São Paulo: Boitempo, 1999.

ALBORNOZ, S. *O que é o trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

ANTUNES, R. *Os sentidos do trabalho: ensaios sobre a afirmação e a negação do trabalho*. 6 ed. São Paulo: Boitempo, 2003.

AQUINO, Rubim [et al.]. *Sociedade brasileira: uma história através dos movimentos sociais: da crise do escravismo ao apogeu do neoliberalismo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

BÍBLIA. *Gênesis, 3, 17 – 19*. Versão dos Monges de Maredsous. Trad. Centro Bíblico Católico. 22 ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1976.

CAMARGO, Aspásia de Alcântara. A Questão Agrária: crise de poder e reforma de base, IN: FAUSTO, Boris (dir.). *História geral da civilização brasileira, tomo III, O Brasil Republicano, 3 vol., Sociedade e Política (1930-1964)*. São Paulo: Difel, 1981.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena*. São Paulo: Papyrus, 1998.

CARMO, Paulo Sérgio do. *A ideologia do trabalho*. São Paulo: Moderna, 1992.

\_\_\_\_\_. *História e ética do trabalho no Brasil*. São Paulo: Moderna, 1998.

CARONE, Edgar. *A república nova (1930-1937)*. São Paulo: DIFEL, 1974.

CHALHOUB, S. Vadios e barões no ocaso do Império: o debate sobre a repressão da ociosidade na Câmara dos Deputados em 1888. *Estudos Ibero-Americanos*, n. 9, v. 1/2, p. 53-67, jul./dez. 1983.

CRESTANI, C. R. *Os discursos oficiais do cefet sobre o trabalho: uma análise dialógica*. Curitiba PR: PPGTE/CEFET, 2001.

COSTA, F. B. da. *Garis – um estudo de psicologia sobre invisibilidade pública*. São Paulo: USP, 2002.

CUNHA, Newton. *A felicidade imaginada: a negação do trabalho e do lazer*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DECCA, Edgar Salvadori de. *O silêncio dos vencidos*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DIAS, Luzimar Nogueira. *Massacre em Ecoporonga*. Vitória: Cooperativa dos jornalistas do Espírito Santo, s/d.

ENGELS, F. *O papel do trabalho na transformação do macaco em homem*. São Paulo: Global, 1986.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

FRANCO, M.; ARINOS, A.; QUADROS, J. *História do povo brasileiro: o Brasil contemporâneo, crises e rumos*. vol. VI. São Paulo: J. Quadros Editores Culturais S.A., 1968.

FOUCAULT, M. *História da loucura na idade clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GIANNOTTI, J. A. *Trabalho e reflexão: ensaios para uma dialética da sociabilidade*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GIANNOTTI, Vito. *A liberdade sindical no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GOMES, A. de C. *a invenção do trabalhismo*. São Paulo: Vértice; Rio de Janeiro: IUPERJ, 1988.

GOMES, Iria Zanoni. 1957: *a revolta dos posseiros*. 3. ed. Curitiba: Criar, 2005.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. "A fenomenologia do espírito". In: *Os pensadores*. Trad. Henrique Lima Vaz. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

HABERMAS, Juergen. *A crise de legitimação no capitalismo tardio*. Trad. Vamireh Chacon. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. 4 ed. Brasília: UnB, 1963.

KARVAT, E. C. *A sociedade do trabalho: discursos e práticas de controle sobre a mendicância e a vadiagem em Curitiba, 1890-1933*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998.

- KOVAL, Boris. *História do proletariado brasileiro: 1857 a 1967*. Trad. Clarice Lima Avierina. São Paulo: Alfa-Omega, 1982.
- LAFARGUE, P. *O direito à preguiça*. Trad.: Otto Lamy de Correa. São Paulo: Claridade, 2003.
- LUCA, Tânia Regina de. *Indústria e trabalho na história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001.
- MANTOUX, P. *A revolução industrial no século XVIII*. São Paulo: Unesp/Hucitec, s.d.
- MARCUSE, H. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- MARX, K. *O capital: crítica da economia política*. Livro I, Vol. I. Trad. Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MELLO NETO, Candido de. *O Anarquismo Experimental da Colônia Cecília*. Ponta Grossa: Editora da UEPG, 1998.
- MORAIS, F. *Chatô: o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MUNAKATA, Kazumi. *A legislação trabalhista no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. 5. ed. Trad. Joaquim José de Faria. São Paulo: Centauro, 2004.
- RAGO, Luzia Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- RESENDE, Antonio Paulo. *História do movimento operário no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- REVISTA DA BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE nº 57. *O trabalho na metrópole*. São Paulo: Secretaria da Cultura, 1999.
- SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. Vergílio Ferreira. 3. ed. Lisboa: Presença, 1970.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Contribuição à história do PCB*. São Paulo: Global, 1984.
- TRINDADE, Héglio. *Integralismo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.
- VILAÇA, Adilson. *Cotaxé*. Vitória: SEJUC-SPDC-ISJN, 1997.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- WEIL, Simone. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Trad. Therezinha G. G. Langlada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.