

ÀS VEZES ME SINTO CALHORDA MAS REAJO: O QUESTIONAMENTO SOCIAL NA POESIA DE VINÍCIUS DE MORAES

*SOMETIMES I FEEL A BASTARD BUT REACT: SOCIAL
QUESTIONING IN VINÍCIUS DE MORAES' POETRY*

Marcelo Ferraz Paula¹

RESUMO: Neste trabalho propomos uma leitura da vertente socialmente participante da poesia de Vinícius de Moraes. Questões como a culpa de classe, o papel do intelectual/artista numa sociedade injusta, o desejo de solidariedade para com os mais humildes, a reflexão sobre os dilemas históricos, em especial as catástrofes ligadas à segunda guerra mundial, são fundamentais para a compreensão de sua trajetória artística e intelectual e, muitas vezes, parecem eclipsados pela célebre imagem do escritor boêmio, descompromissado. Para empreender este estudo, desenvolvemos uma leitura de dois poemas do autor em que a matéria social comparece de formas bastante distintas e reveladoras: “Mensagem a Rubem Braga” e “O operário em construção”.

Palavras-chave: Vinícius de Moraes. Poesia Brasileira. Operário em construção. Engajamento.

ABSTRACT: In this work we analyzed the engagement in the poetry by Vinicius de Moraes. The class guilt, the function of the intellectual/artist in an unfair society, the desire of solidarity with the poors, the reflection about the historical dilemmas, especially the disasters connected with World War II, are fundamental for understanding his artistic and intellectual trajectory and often seem eclipsed by the famous image of the bohemian writer. In this study, we developed a reading of two poems by the author: “Mensagem a Rubem Braga” and “O operário em construção”.

Keywords: Vinícius de Moraes. Brazilian poetry. Operário em construção. Engagement.

¹ Professor Adjunto da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG), marcelo2867@gmail.com

INTRODUÇÃO

Há na poesia brasileira, desde o romantismo pelo menos, uma tendência dos poetas se apresentarem, publicamente e literariamente, com foco num temperamento ancorado na modéstia. Parte considerável dos poetas que alcançaram os níveis mais elevados de expressão e produziram obras de extrema relevância estética, se apresentam por um viés envergonhado, insatisfeito, às vezes autodepreciativo. Ilustro com dois dos casos mais antológicos: Manuel Bandeira e sua conhecida insistência na imagem do “poeta menor” e Carlos Drummond de Andrade, que se definiu como um poeta “não dos maiores porém dos mais expostos à galhofa”. Diante dessa situação, cabe perguntar onde termina a humildade e começa a ironia nessas declarações. Em que medida comentários pessoais desse tipo revelam algo mais profundo sobre a nossa tendência a produzir grandes, gigantescos, “poetas menores”? Como essa estratégia pode ser lida como resposta crítica à tradição bacharelesca e esnobe da nossa classe intelectual? Tais questões ultrapassam o debate aqui proposto. Parece-me relevante, entretanto, iniciar essa reflexão lembrando que Vinícius de Moraes, o “poetinha”, faz parte desse grupo, mas com uma particularidade nada desprezível: talvez seja o caso em que, frequentemente lido literalmente, o epíteto mais afeta a recepção crítica da obra.

É muito conhecida, por exemplo, a afirmação de João Cabral de Melo Neto – um poeta às margens dessa “modéstia performática” – que em mais de uma entrevista disse que Vinícius, seu amigo próximo, “seria o maior poeta brasileiro, se levasse a poesia a sério” (*apud* CASTELLO, 1994, p. 223). Como ocorre em inúmeros comentários críticos de João Cabral, a sentença talvez revele mais a respeito da sua própria concepção de poesia e do seu processo criativo, do que sobre a obra comentada, no caso a de Vinícius. Por outro lado, a faceta do poeta que ela implicitamente condena (boemia, envolvimento com a música popular, espontaneísmo, certo “desleixo” e irregularidade em sua poesia) ressoam profundamente na fortuna crítica do poeta carioca, seja afirmando, negando ou articulando estes traços. Vinícius é, sem dúvida, um dos poetas mais lidos e queridos pelos leitores brasileiros, em parte pelo folclore criado em torno da sua figura, em parte pelo impulso que a música popular gerou na divulgação de sua poesia e, enfim, em parte, óbvio, pelos méritos de sua produção poética. Mas continua sem uma fortuna crítica sólida que dê conta das suas particularidades e multiplicidades. Exemplo cujo paralelo mais forte talvez se dê com a obra romanesca de Jorge Amado, sobretudo se levada em conta a recente comemoração dos respectivos centenários, em que grandes editoras, com robustas campanhas de marketing, patrocinaram a realização de eventos em universidades, talvez na expectativa, a meu ver ainda sem frutos significativos, de ampliar os estudos sobre os autores e, conseqüentemente, trazê-los mais para o centro do cânone literário brasileiro, onde eles ocupam posições estáveis, mas controversas.

É importante resgatar esse cenário para compreendermos porque várias linhas de força da poesia de Vinícius, embora reconhecidas pela fortuna crítica do autor, per-

manecem praticamente inexploradas. Se encontramos ótimos textos de introdução a sua obra, que ora discutem as diferenças entre as suas “fases” ora tentam buscar uma secreta unidade que as una; se temos material relativamente farto sobre a sua lírica amorosa, e as tensões entre corpo, desejo e transcendência, entre esquecimento e lembrança; se há, enfim, estudos interessantes sobre sua apropriação inovadora das formas fixas, são, por outro lado, muitos os aspectos que permanecem à sombra de um exame crítico mais detido.

No caso da poesia de temática mais diretamente social, assunto deste artigo, vale notar que nenhum grande leitor do poeta é indiferente a ela: nas apresentações sumárias que costumam abrir uma abordagem literária panorâmica, ela comparece em quase todas as, por assim dizer, “cartografias temáticas” de Vinícius, mas quase sempre nas últimas posições da enumeração que lista os seus assuntos fundamentais. É o caso dos trabalhos de Alfredo Bosi (2006), Antonio Candido (2006), Manuel Bandeira (2009) e Antonio Cícero e Eucanaã Ferraz, na apresentação da *Nova Antologia Poética* (MORAES, 2003).

Porém, como carecemos de material que verticalize o exame dessa faceta participante, convém colocar alguns problemas que merecem estudo mais pormenorizado, reconhecendo que nem todos poderão ser devidamente examinados neste estudo, dadas as delimitações do artigo. Primeiro: em que medida a poesia de Vinícius de Moraes oferece uma leitura crítica da realidade brasileira, resultando em contribuição para a percepção de nossas mazelas e compreensão sensível do nosso processo formativo, das nossas contradições e perspectivas históricas? Segundo: como a temática social se liga a outros temas presentes na poesia de Vinícius e como a vertente participante de sua obra relaciona-se com as buscas formais que orientam a sua trajetória? Terceiro: como a obra do poeta é trespassada pelo debate estético-político do seu tempo e como dialoga com as tendências mais engajadas da arte brasileira ao longo do século XX, seja no contexto do Estado Novo varguista e da segunda guerra mundial, seja na efervescência política do início dos anos 1960 e, depois, durante a vigência da ditadura civil-militar no Brasil?

Há, no caso de Vinícius, uma dificuldade extra para a análise que é a de, ao que me parece, não haver uma sistematização da temática social no interior da sua obra. Se é verdade que ela parece mais forte a partir do testemunho da segunda guerra mundial e sua ampla preocupação com as catástrofes do período (vide poemas como “Rosa de Hiroshima”, “A bomba atômica”, “Balada dos mortos dos campos de concentração”), até o final de sua trajetória estão dispersos (e com perspectivas díspares) os poemas que abordam a simpatia pelos mais humildes, o papel do negro na sociedade brasileira, o canto de revolta e o papel do intelectual numa nação periférica.

Tomarei como ponto de partida o entendimento de que as relações entre lírica e sociedade, tal como propostas em célebre ensaio de Adorno, não podem ser “abusivamente tomadas como objetos de demonstração de teses sociológicas, mas sim quando sua referência ao social revela nelas próprias algo de essencial, algo do fundamento

da sua qualidade” (ADORNO, 2003, p. 66). Hoje sabemos bem que a resistência política na arte tem muitas faces e um poema intimista, nostálgico ou contemplativo pode expressar a mesma inquietude política de uma obra abertamente engajada. Isso não significa, porém, como às vezes o relativismo deseja supor, que as obras em que predomina o *ephos* revolucionário, isto é, a obra que não oculta, mascara ou dissimula suas pretensões políticas e indica um caminho de transformação com o qual pretende contribuir, convertendo-se abertamente em instrumento de luta social, são menos capazes de expressar a revolta individual ou de alcançar significativa qualidade estética.

Se quisermos entender como se desenvolvem os contornos sociais da obra de Vinícius, é imprescindível levar em conta a dialética entre as duas vertentes: a revolta íntima, centrada na voz hesitante do sujeito poético, individual, cercado pela culpa de classe e demonstrando um difuso desejo de imersão na “praça de convites”. Esta vertente, para utilizar uma noção benjaminiana, sem, contudo, aderir completamente ao juízo valorativo que ela encerra, assume o compromisso vasto e heterogêneo de “politizar o estético”. Em outros momentos, o canto de revolta, a concessão solidária ao ímpeto participante, estaria voltada para o grito engajado que “esteticiza o político” (BENJAMIN, 1996). Em ambos os casos, estamos diante da construção de formas de resistência ativadas pelo discurso lírico (BOSI, 2012, p. 213), capazes de abalar a cristalização de conceitos, questionar o *status quo*, estimulando novos meios para a compreensão da realidade, em convergência com ideais libertários. Elegendo poemas emblemáticos dessas duas tendências, é possível desdobrar alguns aspectos fundamentais da obra de Vinícius, esclarecendo a tensão com que a matéria político-social costuma ser mobilizada em sua obra poética.

“MENSAGEM A RUBEM BRAGA”: BOÊMIO SIM, CALHORDA NÃO

O poema “Mensagem a Rubem Braga” sugere em seu título a exploração literária de gêneros textuais informativos/pessoais, como a “mensagem”, literalmente, e o “bilhete” ou a “carta”, implicitamente. Sem romper com os traços formais destes gêneros, identificamos na tessitura poética do texto marcas também do gênero crônica, que, ao fim, me parece ser o predominante. Afastada do verso tradicional, a construção do poema resgata diferentes referências, criando um espaço discursivo eminentemente solidário, fluente. O escritor Rubem Braga é apresentado como destinatário da mensagem, mas é importante notar que o contato é indireto, isto é, o poema se dirige a uma outra pessoa, um terceiro agente que não o cronista. Esse mensageiro convocado é uma figura coletiva, genérica, como mostra o uso regular de verbos no plural ao se referir a esse interlocutor/mediador. A ele se pede, quase em tom de súplica, que encaminhe as notícias ao escritor carioca, o que deixa no ar, nas entrelinhas, a indicação de um diálogo truncado, difícil, talvez clandestino, reverberando a atmosfera autoritária da época. No entanto, a aspereza esperada de uma conversa cerceada, indireta,

sufocada, contrasta com o tom extremamente afável e singelo que embala o poema. Isso porque Rubem Braga era correspondente de guerra na Itália, conforme verbalizado ao longo do texto: “Oh, digam a ele, digam a ele, a meu amigo Rubem Braga Correspondente de guerra, 250 FEB, atualmente em algum lugar da Itália” (MORAES, 2009, p. 211).

O poema é elaborado em linguagem altamente informal, o que assinala a intimidade com o destinatário, e prosaica: a marcação do ritmo é feita principalmente pela repetição anafórica do termo “Digam”, que abre a maioria dos versos, reiterando através da ênfase a urgência da comunicação desejada. O sujeito lírico elenca diversos aspectos do cotidiano carioca e brasileiro, como se na mensagem estivesse embutida uma crônica da vida durante a guerra, na qual os pequenos acontecimentos diários mesclam-se com a realidade autoritária do país. O procedimento é interessante porque Rubem Braga, àquela altura, já estava alcançando o prestígio de ter elevado a crônica brasileira à inequívoca condição de gênero literário e um dos aspectos fundamentais nesse processo foi o modo como incorporou elementos líricos em sua cronística (SOUSA, 2012). Vinícius, homenageando o amigo, faz o percurso inverso: traz o prosaísmo terno da crônica para o poema lírico.

Outro aspecto formal importante, e mais sutil, é o movimento sintático dos versos, primando pelo uso constante de orações subordinadas adversativas. Ao todo, a conjunção “mas” é repetida 15 vezes; “porém” e “só que” aparecem duas vezes cada, “entretanto”, aparece uma. Em pelo menos outras cinco ocasiões a conjunção é elidida, mantendo, todavia, o efeito adversativo da frase. O predomínio dessa função sintática atende a um aspecto mais profundo da estrutura do poema, que se desenvolve pelo movimento pendular entre duas faces do sujeito lírico: uma voltada para a contemplação solar da vida, suas belezas, ainda que efêmeras, os prazeres (representados, em chave boemia, pelas mulheres, a bebida, a comida, as amizades e a poesia) e, de outro lado, uma feição noturna, voltada para a denúncia das injustiças, a miséria, o sofrimento humano. Tal ambivalência é construída verso a verso, mostrando um eu-lírico não exatamente dividido, pois propositalmente não há tensão entre as duas formas, mas antes oscilante, ora mencionando efusivamente as belezas estontantes do Rio de Janeiro, ora denunciando as atrocidades da vida social, mas sem assinalar qualquer tipo de contradição entre as duas visões. Vejamos como isso se manifesta numa passagem exemplar:

Mas digam-lhe. Digam-lhe que é Natal, que os sinos Estão batendo, e estamos no Cavalão: o Menino vai nascer Entre as lágrimas do tempo. Digam-lhe que os tempos estão duros Falta água, falta carne, falta às vezes o ar: há uma angústia Mas fora isso vai-se vivendo. Digam-lhe que é verão no Rio E apesar de hoje estar chovendo, amanhã certamente o céu se abrirá de azul Sobre as meninas de maiô. Digam-lhe que Cachoeiro continua no mapa E há meninas de maiô, altas e baixas, louras e morechas E mesmo negras, muito engraçadinhas. Digam-lhe, entretanto Que a falta de dignidade é considerável, e as perspectivas pobres Mas sempre há algumas, poucas. Tirante isso, vai tudo bem.
(MORAES, 2009, p. 210)

O trecho é emblemático. A primeira referência é ao natal: numa ótica cristã, revela a novidade, possibilidade de redenção, esperança. Mas logo a ideia de nascimento se articula à imagem do Menino Jesus que nasce entre as “lágrimas do tempo”, gerando uma primeira inversão de sentido. Em seguida se fala de carência: “os tempos estão duros”, falta não só água e alimento, símbolo evidente da miséria, mas também o ar, o que se refere à opressão política, ausência de liberdade, sufocamento, que completa a angústia. Aí, outra oração adversativa, como que para acalmar o interlocutor indireto e devolver o poema para o campo de algo que arrisco chamar de “conformismo crítico”: “Mas fora isso vai-se vivendo”. Então a voz poética se volta para a contemplação do verão carioca (cujo sentido retoma e fortalece a imagem do natal), com suas meninas de maiôs, embelezando a paisagem. Logo adiante, outra vez, uma nova guinada: “Digam-lhe, entretanto, que a falta de dignidade é considerável, e as perspectivas pobres”. Outra vez estamos no campo da inquietude, da crítica social enérgica. O desfecho da estrofe é, por fim, eloquente, por condensar várias oscilações em um mesmo verso: “Mas sempre há algumas, poucas. Tirante isso, vai tudo bem”.

Numa outra passagem, o movimento fica ainda mais nítido:

Digam-lhe que as mulheres continuam passando no alto de seus saltos, e a moda das saias curtas E das mangas japonesas dão-lhes um novo interesse: ficam muito provocantes. O diabo é de manhã, quando se sai para o trabalho, dá uma tristeza, a rotina: para a tarde melhora.
(MORAES, 2009, p. 210-211)

“Mensagem a Rubem Braga” é um dos poemas em que o temperamento festivo e boêmio mais comparece, emprestando ao sujeito lírico fortes traços da figura pública de Vinícius. Não obstante, é nítido o esforço em desfazer qualquer aproximação entre boêmia e despreocupação/indiferença social. Na leveza fluida do texto, tomando de empréstimo a suavidade prosaica da crônica, Vinícius deixa registrada uma espécie de perfil político-literário, estruturado na dinâmica pendular já mencionada. Quando a beleza da paisagem, o calor dos prazeres e a sedução da amizade e do desejo carnal ameaçam cegar o poeta, é preciso resistir à tentação hedonista e se voltar para os problemas reais do país, que mancham a vivência da alegria e deixam uma ferida pulsando na plenitude efusiva dos afetos. Em contrapartida, assim que o véu pesado da realidade arrisca empurrar o *eu* para o imobilismo da melancolia, tão logo as contradições e o desencanto com os problemas reais a sua volta pungem em dolorosa descoberta, é preciso novamente cortejar a face vívida da existência, não como escape, mas como revitalização da consciência crítica, a partir do consolo/impulso da constatação de que “há auroras apesar de tudo”. Assim, o poeta elabora uma imagem ambígua, na qual a consciência crítica não se ressentir do gozo, ao contrário, busca, de modo intermitente, não de todo livre de culpa e remorso, conjugar essas duas faces que salientam a ponte entre o artista e o cidadão:

Digam a meu amigo Rubem Braga Que às vezes me sinto calhorda mas reajo, tenho tido meus maus momentos Mas reajo. Digam-lhe que continuo aquele modesto lutador Porém batata. Que estou perfeitamente esclarecido.
(MORAES, 2009, p. 212)

O lutador se assume modesto e a condição burguesa do poeta não é negada. Por isso a necessidade de reação (engajamento) parte de uma cobrança pessoal desprovida de heroísmo ou demagogia, que se sabe limitada, hesitante, “batata”. No entanto, em meio a tantas idas e vindas, o advérbio “perfeitamente”, salientando uma convicção que o restante do poema não endossa sobre nenhum outro aspecto do sujeito lírico, põe em evidência a consciência política em sinal enfaticamente positivo. Quase a repetir, em meio à desigualdade opressiva de uma sociedade injusta, o elemento transgressor contido naquela tímida afirmação: “há auroras apesar de tudo”.

O POETA EM CONSTRUÇÃO

O outro poema que gostaria de comentar é “O operário em construção”. Sem dúvida mais conhecido que o anterior, seus versos ganharam notoriedade ao serem publicados na primeira edição da revista *Violão de Rua*, ligada aos CPCs da UNE, que foi o principal veículo de divulgação da autointitulada linha popular-revolucionária da poesia brasileira. Dentre os seus interesses, tal como constava nos manifestos e no anteprojeto, escrito por Carlos Estevam Martins (1962), estava a ênfase numa poesia de alcance amplo, criada a partir das matrizes de uma arte nacional-popular mesclada com uma adesão aclimatada dos princípios jdanovistas, o compromisso político-revolucionário, a confiança no poder didático da palavra poética em relação ao projeto de “conscientização das massas”, buscando uma arte subordinada à educação política desse público leitor amalgamado em certo ideal de “povo”.

As aporias e o relativo fracasso dessa vertente estão estampadas em quase todos os estudos que se debruçam a compreender os CPCs, inclusive havendo uma autocrítica muito severa por parte dos intelectuais que participaram do movimento, o que assinala, para usarmos as palavras de Roberto Schwarz, “uma unanimidade, com algo de exorcismo, que se formou em torno dos CPCs” (SCHWARZ, 1999, p. 219). De tal modo que para a crítica atual talvez seja mais interessante compreender as contribuições, ainda que pelo viés negativo, do projeto cepecista do que repisar as suas conhecidas contradições, o seu apelo populista e o seu anti-esteticismo ingênuo.

No caso de “O operário em construção”, é importante destacar dois aspectos. Primeiro, antes de ser divulgado nas páginas da *Violão de Rua*, em 1962, ele já havia sido publicado no livro *Novos Poemas II*, de 1959. Não se trata, pois, de um poema encomendado, como ocorreu com vários autores simpáticos à causa socialista e que contribuíram com a revista. O outro poema de Vinícius presente na revista, chamado “Os homens da terra”, é que é inédito, de qualidade bastante inferior e praticamente

esquecido. Lembremos também, na música popular, das parcerias com Carlos Lyra, que resultaram em canções importantes, como “Pau de arara”, e que também está ligada aos experimentos formais que Vinícius realizava em direção a uma arte “popular e engajada”, que não chegam a constituir uma “fase”, mas têm importância na trajetória do autor.

Em segundo lugar, embora incorporado às antologias do poeta e sendo frequentemente retomado em livros didáticos, o poema me parece em total sintonia com a proposta cepecista e com a estética cultivada na *Violão de Rua*, do qual é provavelmente o texto que mais êxito e longevidade alcançou. Quero dizer com isso que não me parece ser o caso – que seria bastante tranquilizador para a crítica pouco simpática à proposta cepecista – de dizer que a força do poema está justamente na transgressão dos ditames estético-políticos da matriz popular-revolucionária, superando os cacoetes impostos pela pressão pedagógica do movimento. Vale aqui resgatar uma comparação já desgastada, que em verdade é bastante cruel para os poemas da *Violão de Rua*, com *Morte e vida e Severina*, de João Cabral de Melo, livro anterior, de 1955, que paira títanicamente sobre os autores do CPC como sintoma do que essa poesia poderia ter sido, e não foi. O livro de Cabral sim parte da cultura popular, fecundando-a esteticamente, para expandir conscientemente os seus modelos poéticos. Não acredito ser esse o caso do poema de Vinícius, cujo mérito não desmente a forma cuidadosa e esteticamente eficaz com que desenvolve, com alta disciplina, os preceitos da poesia cepecista.

Decifrar essa força interna que faz com que o poema seja “exemplo feliz de poesia participante que mantém alta a tensão formal” (BOSI, 2006, p, 491) não é tarefa das mais simples, pois muito simples já é o próprio poema, com suas redondilhas maiores, as insistentes rimas em “ão”, a alegoria religiosa de cunho persuasivo, o operário-herói, sem nome, que toma consciência do processo de exploração da sua força de trabalho e passa a encontrar na poesia e na luta política o combustível para a sua plena humanização. Ademais, chama atenção a figura do patrão como antagonista absoluto, munido de poder corruptor e de força física para frear a humanização do protagonista e manter a ordem injusta vigente. Enfim, trata-se de uma nítida transposição de vários conceitos marxistas para a arte poética. Por exemplo, o de fetiche da mercadoria (“como um tijolo/ valia mais do que um pão”), de alienação (“Mas tudo desconhecia/ de sua grande missão”), consciência de classe (“o que o operário dizia/ outro operário escutava”), mais-valia (“Notou que sua marmita/ era o prato do patrão”), dentre outros.

Tendo em vista as limitações desse artigo, podemos nos concentrar em duas observações gerais, que certamente não esgotam as razões do poema se destacar na *Violão de Rua* em meio a outras obras de forma semelhante e temática idêntica, de poetas importantes do período, como Geir Campos, Ferreira Gullar, Affonso Romano de Sant’anna, José Paulo Paes e Moacyr Félix. Primeiro, é imprescindível destacar a habilidade de Vinícius na disposição dos versos. O equilíbrio na dosagem das rimas faz com que o predomínio absoluto dos versos terminados em “ão” gere uma cadência

regular, com ar de simplicidade e não de monotonia, bem ao gosto da poesia popular, porque apoiada em oportunas aliterações. O frescor dos versos atenuam a gravidade solene da matéria abordada, revelando um sólido e criativo domínio da versificação tradicional. Há ecos evidentes do cordel, dos autos católicos e de cantigas medievais, mas nenhuma filiação direta, reverencial, a algum gênero popular.

Além disso, a carga semântica das palavras acompanham e conduzem um movimento de descoberta (social e pessoal) do protagonista-operário. Que o diga a palavra-chave do poema: “construção”, que encerra 11 versos e, pelo enlace com as palavras com as quais rima, fica sonoramente latente ao longo de todo o poema. Nas primeiras estrofes o termo assinala o espaço social urbano e a esfera do trabalho braçal na construção civil. Ao longo do processo de descoberta do mundo social e da tomada de consciência, o “operário da construção” se torna, sugestivamente, “operário em construção”. Por meio do movimento reflexivo, ele percebe que está construindo algo mais do que a obra física onde trabalha, pois passa a se identificar com outros trabalhadores, em condições análogas e a reconhecer os produtos que ajudava a construir: “em cada coisa ele via/ misteriosamente havia/ a marca de sua mão”.

O trabalhador reconhece na organização da sociedade o resultado de seu suor, isto é, rompe com a alienação, mitigando a fragmentação e a especialização reificadora que explora a sua força de trabalho. Em decorrência disso, o “operário em construção” agora constrói a si mesmo, na medida em que se reconhece enquanto sujeito, capaz de “dizer não”. Terceiro sentido: a construção de si, descoberta. Ao final do poema, agora “operário construído”, a construção que resta, latente, é a de um mundo melhor, construção agora de ordem coletiva, que só pode ser engendrada com os “outros irmãos”, uma ordem social mais justa que rompa a dinâmica da exploração verificada nos estágios anteriores e que fica em aberto, sugerido ao fim do poema:

Uma esperança sincera
cresceu do seu coração
e dentro da tarde mansa
agigantou-se a razão
de um homem pobre e esquecido,
razão porém que fizera
em operário construído
o operário em construção.
(MORAES, 1962, p. 92)

Por fim, notamos uma preocupação do poema em não cair na simples mistificação da tomada de consciência do trabalhador. Muitos poemas da *Violão de Rua* terminam exatamente quando o oprimido reconhece a estrutura de dominação. É como se, ao romper o mecanismo da alienação, a redenção social viesse automaticamente, ou antes fosse ela mesma a redenção. Em “O operário em construção”, por sua vez, quando o protagonista diz “não”, isto é, reconhece a lógica da exploração de sua força de trabalho e passa a confrontá-la, é que as coisas começam. É aí que o sistema mostra

a sua força e, simbolizado na imagem do patrão, tenta intimidar, persuadir, corromper, eliminar o trabalhador consciente.

A passagem bíblica da tentação de Cristo, que é epígrafe do poema, certamente estabelece uma relação de oposição engajadamente parcial entre as figuras do trabalhador e do patrão. Porém não há triunfalismo ao final do poema, o que atenua, em parte, o embate entre o operário-messiânico e o patrão-demoníaco. Após ser tentado das mais distintas formas, do pacto corruptor à violência física, e tendo rejeitado as suas ofertas (“não podes dar-me o que já é meu”, um verso primoroso), o protagonista termina solitário, entre um “silêncio de torturas/ e gritos de maldição”. Há apenas uma esperança vaga presente nas vozes de outros operários, dos companheiros mortos, que reavivam o sentido da luta política, mas sem reverter um certo desamparo no qual a sensação de ser “um operário construído”, parece emergir como alento íntimo, mais do que como certeza de uma vitória coletiva.

É interessante comparar essa resolução formal utilizada no poema de Vinícius de Moraes para representar o conflito histórico do trabalhador com o desfecho dos romances de cordel de Ferreira Gullar. Em “João-boá-morte, cabra marcado para morrer”, após o protagonista passar pela mesma jornada de reconhecimento do mundo, vemos que ele termina direcionado a uma saída didática: a revolução tem nome e endereço, e ele termina se alistando nas ligas camponesas. Em “Quem matou Aparecida?”, outro cordel de Gullar, o realce hiperbólico nas desgraças da protagonista – favelada, empregada, grávida do patrão, acusada de roubo, demitida, presa, espancada, depois de ver o filho ser assassinado e, ao final, atear fogo ao corpo – chega a ser mais chocante, dada a construção exagerada, do que comovente. E ao fim do poema, a pergunta do título – quem matou Aparecida? – é não lançada, retoricamente, ao leitor, mas respondida e explicada panfletariamente pela voz lírica. A denúncia do desenvolvimento opressor do capitalismo é enfatizada e não deduzida através da força sugestiva do drama expresso poeticamente, como me parece ocorrer em “O operário em construção”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As duas modalidades de crítica social examinadas neste artigo certamente não esgotam as múltiplas abordagens que Vinícius de Moraes desenvolve do drama político ao longo de sua obra. Entretanto, elas representam dois caminhos importantes para pensarmos nas contribuições de sua poesia para a reflexão sobre os problemas da modernidade conservadora e periférica do Brasil, bem como o desvelamento das relações de exploração na ordem capitalista. O primeiro caminho, da crítica incidental, ambígua e desconfiada, que emerge em poemas sobre a amizade, os amores e a cultura brasileira, são certamente mais abundantes e heterogêneos. A segunda linha, do engajamento explícito, é menos numerosa, mas ocupa uma importante posição no repertório da poesia política no Brasil. Seus poemas sobre a segunda guerra mundial,

os campos de concentração, a bomba atômica, somados a sua atenta observação da realidade brasileira, tanto em seu cotidiano autoritário quanto nos grandes acontecimento da história recente do país, evidenciam a necessidade de discutir a produção de Vinícius enquanto parte integrante de uma atuação intelectual combativa, na qual a configuração da poesia assume posição consciente de desmascaramento das nossas mazelas e aponta horizontes para a superação crítica de nossos dilemas políticos.

Explorar essa trilha aberta em sua obra, examinando os seus resultados, é não apenas fazer justiça à complexidade de sua obra e de sua personalidade literária, como instiga a crítica a formular novas estratégias de articulação entre lírica e sociedade na trajetória da poesia brasileira recente.

REFERÊNCIAS

- ADORNO. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- _____. *O Ser e o Tempo da poesia*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.
- CANDIDO, Antonio. Vinícius. In: *O observador literário*. São Paulo: Ouro sobre azul, 2006.
- CASTELLO, José. *Vinícius de Moraes: o poeta da paixão*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1994.
- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- MARTINS, Carlos Estevam. “Anteprojeto do Centro Popular de Cultura”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.
- MORAES, Vinícius de. *Antologia poética*. São Paulo: Cia. Das Letras, _____.
- _____. *Nova antologia poética*. São Paulo: Cia. Da Letras, 2003.
- _____. “Operário em construção”. In: *Revista Violão de Rua: cadernos do povo brasileiro*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.
- SOUSA, Ana Maria de. *No doce das crônicas de Rubem Braga, o testemunho de um narrador de alguns fatos de 1964 a 1967, nas páginas da revista Manchete*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2012.