

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

LUCAS MEIRINHOS DA COSTA

**Entre o ofício e o lirismo:** mundo do trabalho, engajamento e crítica nas poéticas  
de Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque de Holanda

São Paulo  
2023

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA  
DISSERTAÇÃO/TESE**

**Termo de Anuência do (a) orientador (a)**

**Nome do (a) aluno (a): Lucas Meirinhos da Costa**

**Data da defesa: 23/06/2023**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Rosangela Sarteschi**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 13 de Agosto de 2023



LUCAS MEIRINHOS DA COSTA

**Entre o ofício e o lirismo:** mundo do trabalho, engajamento e crítica nas poéticas de Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque de Holanda

**Versão Corrigida**

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

Orientadora: Profa. Dra. Rosângela Sarteschi

São Paulo  
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C837e	<p>Costa, Lucas Meirinhos da</p> <p>Entre o ofício e o lirismo: mundo do trabalho, engajamento e crítica nas poéticas de Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque de Holanda / Lucas Meirinhos da Costa; orientadora Rosangela Sarteschi - São Paulo, 2023. 121 f.</p> <p>Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.</p> <p>1. Engajamento. 2. Trabalhador. 3. Poesia. 4. Música. 5. Intelectual. I. Sarteschi, Rosangela, orient. II. Título.</p>
-------	--

Nome: COSTA, Lucas Meirinhos da.

Título: **Entre o ofício e o lirismo:** mundo do trabalho, engajamento e crítica nas poéticas de Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque de Holanda

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

*Aos meus refúgios: Rafaela e  
Francisco*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela possibilidade de dar sequência à minha formação com a pesquisa realizada para esta dissertação.

À Dra. Rosangela Sarteschi que me aceitou como seu orientando há quase uma década na Iniciação Científica e colaborou decisivamente para conclusão de mais uma etapa.

Aos meus colegas da Universidade e dos espaços de trabalho – sobretudo na Escola Viva – pelas discussões, leituras e partilhas memoráveis. A eles, meu sincero e infinito respeito.

Um agradecimento especial a leitoras importantes desse trabalho: Maria Paula de Jesus, Nara Lesvicius e Haydê Costa. Sem as suas contribuições não chegaria até aqui.

Ao Ícaro Tafarelo, meu terapeuta e bom ouvinte, por tudo que falamos e discutimos – sobretudo sobre este processo.

Aos meus familiares – em especial meus pais, Cristina e Márcio – e amigos, pelo apoio e paciência.

Por fim, agradeço e saúdo à minha esposa, Rafaela Vieira, e ao meu filho, Francisco Costa, por iluminarem e aquecerem meus dias quando tudo pareceria estar nublado e tenebroso.

## RESUMO

Costa, Lucas Meirinhos da. **Entre o ofício e o lirismo**: mundo do trabalho, engajamento e crítica nas poéticas de Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque de Holanda. 2023. 121 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2023.

O presente trabalho tem por objetivo discutir qual o papel autores engajados, como Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque de Holanda, podem desempenhar no retrato crítico da realidade. Sobretudo nas produções desses autores que têm como foco o desvelamento das realidades das classes trabalhadores em momentos de Estado de Exceção, no caso do poeta mineiro o Estado Novo de Getúlio Vargas (1937-1945) e no que tange a produção do compositor carioca a Ditadura Militar (1964-1985). Caberá também à presente pesquisa discutir a importância dessas figuras do campo artístico enquanto intelectuais que apresentam e representam o nosso país.

**Palavras-chave:** Engajamento. Trabalhador. Poesia. Música. Intelectual.

## ABSTRACT

Costa, Lucas Meirinhos da. **Between labor and lyricism:** world of work, engagement and criticism in the poetics of Carlos Drummond de Andrade and Chico Buarque de Holanda. 2023. 121 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2023.

This study aims to discuss what role committed authors, such as Carlos Drummond de Andrade and Chico Buarque de Holanda, can make in the critical portrayal of reality. Especially in the productions of these authors who focus on unveiling the realities of the working classes in moments of State of Exception, in the case of the poet from Minas Gerais the Estado Novo of Getúlio Vargas (1937-1945) and in what concerns the production of the composer from Rio de Janeiro the Dictatorship Military (1964-1985). It will also be up to this research to discuss the importance of these figures from the artistic field as intellectuals who present and represent our country.

**Keywords:** Engagement. Worker. Poetry. Music. Intellectual.

## Sumário

Considerações iniciais	9
1. Poemas - o ponto de partida	16
1.1 José	16
1.2 Pedro Pedreiro	20
1.3 Aspectos formais - O eu-lírico enquanto narrador	24
1.3.1 Os gêneros literários na tradição: características e transgressões	25
1.4 Aspectos sociais	30
1.4.1 Compromisso artístico e a função social da arte	31
1.4.2 O artista e intelectual no Brasil	36
2. Entre a representação e a ação: as poéticas e seus modos de trabalho	46
2.1 O <i>Gauche</i> em seu tempo: Drummond e o (seu) mundo	47
2.1.1 A “poética” da sociedade na obra de Carlos Drummond de Andrade	47
2.1.2 O poeta, o eu-lírico e o mundo	50
2.1.3 As projeções e possibilidades do trabalhador	56
2.2 Uma outra forma de ver: a aproximação lírica em Chico Buarque	65
2.2.1 O cancionero popular e a crítica	66
2.2.2 A realidade mecânica na poética buarqueana	72
3. O lugar da poética na sociedade	80
3.1. Entre pontos de vista: o poeta e o trabalhador	81
3.2. A poética e a representação: eu-lírico onisciente seletivo	91
3.3. Rupturas e representações	101
3.4. A função social do artista: dando foco às tensões	103
Considerações finais	113
Referências	118

## Considerações iniciais

*[...] Tal um lâmina,  
o povo, meu poema, te  
atravessa.*

**Carlos Drummond de Andrade**<sup>1</sup>

*Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir  
Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir  
E pelo grito demente que nos ajuda a fugir  
Deus lhe pague*

**Chico Buarque de Holanda**<sup>2</sup>

A Literatura tem como um de seus objetivos a *mimese* do mundo, possuindo uma capacidade ampla de fazer representações que podem enriquecer nossa compreensão de aspectos da realidade. Tais objetos artísticos tornam-se ainda mais pungentes e significativas quando falamos das produções de artistas sensíveis àquilo que os cerca. Isso ocorre justamente porque a arte literária tem como matéria-prima as experiências vivenciadas ou percebidas por um autor que estabelece, por meio do texto literário, um eixo dialógico que o liga a outro polo fundamental: o leitor.

Logo, o texto literário é capaz de transliterar a realidade de uma forma única, já que consegue unir a partir de sua matéria-prima, a um só tempo, o que é inteligível e apreendido no campo da razão ao que estaria no campo da percepção emocional. Dessa forma, podemos “sentir” e, ao mesmo tempo, “ver” o que está disposto nas páginas de um livro.

Entretanto, ao tomarmos contato com as diversas formas literárias existentes, podemos perceber que cada gênero literário elabora essa potencialidade de forma mais ou menos particular, com características mais comuns e esperadas para cada tipo de produção. A partir do momento em que as fronteiras entre os gêneros literários – notadamente Lírico, Épico e Dramático – tornam-se mais difusas, elementos ou traços marcantes tidos como tradicionais de um determinado gênero

---

<sup>1</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Consideração do poema”. In: **Nova Reunião**: 19 livros de poesia. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1983, Vol. 1, p. 110.

<sup>2</sup> BUARQUE, Chico. “Deus lhe pague”. In: **Construção**. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1971. 1 Disco sonoro, faixa 1.

podem ser vistos em obras de outros, algo que acaba por alterar sensivelmente também a forma como as entendemos e interpretamos.

Levando em consideração a capacidade de representação única que pode ser observada no objeto literário, este trabalho tem como foco a observação da produção poética de dois autores que buscaram representar em várias de suas obras a forma como as estruturas do mundo do trabalho transformam-se em nosso país e como os trabalhadores adequam-se a essa nova organização social. Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque de Holanda são considerados grandes expoentes artísticos que conseguiram, cada qual a seu tempo e de seu modo, representar o tecido social em processo de esgarçamento e as mazelas que permeiam a vida da classe trabalhadora em momentos distintos.

No caso desta pesquisa, as análises empreendidas sobre o *corpus* selecionados procederam sob o ponto de vista comparativo, buscando equacionar as obras e postulados de cada um dos autores, tendo como parâmetros dois aspectos: i) *formais*, visando a compreender como a forma poética torna-se permeável e recorre a traços entendidos como tradicionais de outros gêneros literários, por exemplo, o distanciamento narrativo e a utilização da 3ª pessoa, que são traços tradicionalmente associados à Épica; e ii) *sociais*, podendo percebê-los a partir da análise dos textos em diálogo com os elementos de contexto histórico e social que podemos vislumbrar nos textos analisados.

No que tange à análise dos aspectos formais observados nos poemas, devemos levar em conta que a Poesia, nomenclatura que hoje aplicamos ao gênero Lírico, mas que foi utilizada desde as primeiras sistematizações produzidas na Antiguidade Clássica até meados do século XIX para referir-se a todas as manifestações literárias, é “impura” desde sua gênese, como afirma o pensador Friedrich Hegel. Segundo o filósofo alemão – no volume em que trata do tema em sua *Estética* (1980) – que a impureza primária da Poesia advém dos diálogos e recorrentes associações que ela estabelece, de forma natural, com outras artes que podem auxiliá-la, em especial a pintura<sup>3</sup>, quando sugere imagens ou constrói espacialidades, ou a música, quando abusa de elementos sonoros que lhe dão corpo.

---

<sup>3</sup> A principal arte representativa utilizada nos séculos XVIII e XIX, período no qual Hegel escreveu suas obras.

Desse modo, os contatos que a Poesia estabelece com outras artes são apenas exemplos externos do que ela faz dentro de si, quando pensamos na divisão estabelecida entre os gêneros. Hegel (1980) propõe que, mesmo que os gêneros artísticos não sejam puros e dialoguem entre si, ainda sim seria possível delimitar, de forma ampla e relativamente abrangente, quais as características de cada um deles em função da forma e do conteúdo que apresentam. Tal noção de fluidez entre os gêneros foi retomada, no início do XX, por dois críticos, Peter Szondi (2001) e Anatol Rosenfeld (2000), que retomam e aprofundam esses conceitos trabalhados por Hegel, procurando refletir sobre como esses contornos dados idealmente aos gêneros vão se borrando e perdendo-se cada vez mais.

Esses procedimentos de diluição das fronteiras que existem entre a Lírica e suas irmãs, a Épica e a Dramática, intensificam-se ao longo do século XX, tornando-se cada vez mais frequente encontrar traços narrativos ou dramáticos nos textos poéticos, como pode ser visto nas produções dos autores aqui estudados, em especial quando promovem a representação das classes trabalhadoras.

Podemos ver isso em poemas como “José” ou “Morte do Leiteiro”, de Carlos Drummond de Andrade, ou mesmo em canções como “Pedro Pedreiro” e “Construção”, de Chico Buarque de Holanda. Além do fato de todos os textos citados tematizarem, de forma direta ou indireta, a vida do trabalhador, esses textos compartilham uma outra característica específica: o eu-lírico comporta-se de modo peculiar dentro do que seria o tradicional ou prototípico do gênero Lírico.

A voz lírica, que tipicamente ocupa-se da 1ª pessoa, passa a colocar-se como voz que descreve as cenas, os acontecimentos ou as emoções expressas no poema de forma distanciada, comportando-se quase como um narrador em 3ª pessoa, instância textual comum ao que seria visto numa narrativa. Tendo em vista tais alterações promovidas pelos autores, podemos entrever uma demonstração, a partir de questões técnicas e formais de suas composições, não apenas da suas percepções do funcionamento das estruturas sociais daquele determinado momento histórico em que estavam inseridos, mas também do distanciamento que adotam para apresentar realidades e experiências que não são necessariamente associadas às suas próprias ou à de suas classes. Essa opção estética é muito significativa em relação à forma como esses autores – artistas engajados e comprometidos com visão sócio-política nos momentos nos quais estavam produzindo suas obras – veem-se frente às figuras que eles estão representando.

E, dessa forma, desembocamos noutro aspecto tematizado neste trabalho: a busca de elementos que nos permitam compreender de outro modo as relações socioeconômicas existentes na sociedade brasileira a partir das representações feitas pelos autores daquilo que percebiam no momento da produção de suas obras. Tal representação do universo do trabalho só acontece em função do compromisso e engajamento sociais que os autores assumem como parte de seu fazer artístico.

Assim sendo, a perspectiva que foi adotada neste trabalho é de que a representação social feita por meio de objetos artísticos pode ir além da pura fruição descompromissada e revelar elementos que não são apreendidos por outras formas de estudo e compreensão da realidade inteligível, como a história ou a sociologia, por exemplo. Pretende-se entender, a partir da observação das obras de autores que não fazem, necessariamente, parte da camada social a qual estão focalizando, quais alterações e ajustes da forma textual foram feitos em tal processo, bem como quais as possíveis características textuais que eles compartilham.

No primeiro capítulo, que trata das perspectivas teóricas que nortearam o trabalho, apresentamos mais detalhadamente a divisão explicitada anteriormente entre aspectos formais e sociais percebidos na leitura das obras que compõem o *corpus*, recuperando elementos teóricos que fornecem subsídios às leituras feitas ao longo da pesquisa. Para não deixar tais apontamentos etéreos e distantes do objeto focalizado, utilizamos os textos “José” e “Pedro Pedreiro”, de Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque de Holanda, respectivamente, como modelos analíticos. Esses dois poemas têm entre si, segundo percebemos, características dialógicas extremamente interessantes e podem ser entendidos, dentro da economia da poética desses autores, como textos bem resolvidos no que toca à representação que fazem de figuras que não estão coladas à sua realidade imediata.

Assim sendo, podemos depreender que a percepção do engajamento desses dois autores culmina numa análise mais ampla do papel social que desempenham. A leitura que poderia ser feita é que, ao decidirem realizar uma representação compromissada da realidade que percebem ao seu redor, Drummond e Chico Buarque vão além do papel de produtores de arte dentro de uma determinada economia cultural em que estão inseridos, podendo ser entendidos também como intelectuais e intérpretes de nosso país, engajados com o desvelamento do jogo social de dominação e opressão sobre os trabalhadores que argutamente reconhecem e representam em suas obras. A fim de entender como essa

interpretação da realidade ocorre nas produções dos dois poetas, utilizaremos também os postulados de Theodor Adorno (2003) e Walter Benjamin (1996) quando abordam a função do poeta engajado dentro da sociedade e a arte enquanto representação do mundo. Além de Antonio Candido (2017) e Roberto Schwarz (1981) no tocante à utilização de elementos da literatura na interpretação da sociedade e vice-versa.

Seguindo a forma como esses modelos foram analisados no primeiro capítulo, no segundo, ela é ampliada, sistematicamente, tendo aspectos formais e temáticos como polos de associação entre as obras desses dois autores, retomando – dentro do que é proposto nas análises empreendidas – a fortuna crítica existente acerca de cada um deles. Levando em consideração justamente os recortes temporais definidos, o *corpus* selecionado teve como foco textos que apresentam ou tematizam a realidade da classe trabalhadora, mesmo que não se constitua na protagonista do poema ou canção em questão.

Levando em consideração a representação do universo do trabalho promovida pelos dois autores, o foco da pesquisa foi observar de que maneira as obras de Carlos Drummond de Andrade e de Chico Buarque de Holanda, em períodos de estado de exceção, no caso do poeta mineiro, durante a ditadura getulista do Estado Novo (1937-1945) e, no caso do escritor e compositor carioca, a Ditadura Militar (1964-1985), conseguiram perceber e representar a vida do trabalhador dentro do universo ao qual pertence, assim como as possíveis formas de resistências que podemos imputar a essas personagens sociais. Mas, para representar essas figuras tão caras e que têm tanto destaque em suas obras, é perceptível que a representação dos trabalhadores é feita de forma distinta e única dentro da economia da poética de cada um dos autores, escapando do que poderia ser visto no trato de outras figuras ou mesmo do tratamento que dão a outros temas.

Como já mencionado, no caso de Carlos Drummond de Andrade, o foco recaiu sobre os poemas publicados durante o Estado Novo (1937-1945), especificamente as obras *Sentimento do Mundo* (1940), *José* (1942) e *A Rosa do Povo* (1945), em que se percebe o sujeito engolido pela rotina pautada pela realidade do trabalho. Nos poemas que compõem essas obras, o eu-poético dá espaço a projeções do universo da lógica capitalista, demonstrando como essa perspectiva influencia decisivamente a forma como os sujeitos relacionam-se com o mundo que os rodeia.

Dentro desse recorte foram analisados os seguintes poemas: “Confidência de Itabirano”, “O Operário no Mar”, “Privilégio do Mar”, “Mãos dadas” e “Elegia 1938”, de *Sentimento do Mundo* (1940); o poema homônimo, “José”, do livro *José* (1942); e “A Flor e a Náusea”, “O Elefante” e “Morte do leiteiro”, da obra *A Rosa do Povo* (1945) que encerra o nosso recorte do ponto de vista histórico.

No caso do recorte feito a partir da produção de Chico Buarque de Holanda, o foco recai sobre a produção que compreende a Ditadura Militar (1964-1985), observando também como ele apresenta o mundo do trabalho e seu impacto sobre todos os que estão inseridos nessa lógica. A análise evidenciou apenas as composições gravadas em discos solo lançados nesse período. Dessa forma, o recorte compreendido na pesquisa abrange canções escolhidas dos seguintes discos: *Chico Buarque de Hollanda Vol. 1* (1966), *Chico Buarque de Hollanda Vol. 2* (1967), *Chico Buarque de Hollanda Vol. 3* (1968), *Chico Buarque de Hollanda Vol. 4* (1970), *Construção* (1971), *Meus Caros Amigos* (1976), *Chico Buarque* (1978), *Ópera do Malandro* (1979), *Vida* (1980), *Almanaque* (1981) e *Chico Buarque* (1984), tendo sido assim excluídas coletâneas e gravações ao vivo do autor ao longo do período.

A fim de seguir a ordem cronológica de composição das canções nas análises empreendidas ao longo da pesquisa, bem como para definir uma fonte única e confiável para estabelecimento do *corpus*, utilizamos como guia o que foi apresentado no livro *Chico Buarque, letra e música 1* (1994), organizado pelo próprio compositor, separando as composições pelos seguintes blocos temporais: i) 1964-1968; ii) 1969-1975; iii) 1976-1989 (obedecendo ao limite da pesquisa, parando nas canções que foram compostas e lançadas até 1985). Dentro desses parâmetros, as canções que foram analisadas – aqui dispostas em ordem cronológica em função da data de lançamento – foram: “Pedro, Pedreiro”, “Construção”, “Cotidiano”, “Deus lhe pague” e “Vai trabalhar vagabundo”, “Pivete”, “Cálice”, “Geni e o Zepelim” e “O meu guri”.

Por fim, no terceiro capítulo da dissertação, a partir das discussões realizadas ao longo da pesquisa, tivemos como grande objetivo entender de que modo os diálogos que podem ser estabelecidos entre as produções de Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque de Holanda — duas figuras reconhecidas pela fortuna crítica como referências na cultura brasileira do século XX — podem ser extremamente profícuos, em especial no que toca à compreensão de como a classe

trabalhadora foi vista e tematizada em diferentes momentos históricos. Tais conexões e inflexões terminam por nos ajudar a entender quais as permanências e rupturas que podem ser vistas entre esses momentos de regime de exceção e as representações artísticas que são feitas, sobretudo, tendo em vista que, infelizmente, esses momentos não são raros na história de nosso país. Além disso, a análise contrastiva entre as duas obras também pode nos ajudar na compreensão das ferramentas utilizadas por esses dois autores no momento que elaboram artisticamente suas representações do mundo nos quais estão inseridos.

## 1. Poemas - o ponto de partida

*E agora, José?  
A festa acabou,  
a luz apagou,  
o povo sumiu,  
a noite esfriou,  
e agora, José?*

**Carlos Drummond de Andrade<sup>4</sup>**

*Pedro pedreiro penseiro esperando o trem  
Manhã parece, carece de esperar também  
Para o bem de quem tem bem  
De quem não tem vintém*

**Chico Buarque de Holanda<sup>5</sup>**

Este capítulo parte da aplicação dos conceitos teóricos em dois textos escolhidos dentro do *corpus* delimitado dos autores estudados na presente pesquisa: “José”, de Carlos Drummond de Andrade, e “Pedro Pedreiro”, de Chico Buarque de Holanda. O caminho, portanto, será construído a partir das observações sobre os textos literários que nos levarão, conforme nos aprofundamos, aos aspectos teóricos que lhes servirão de base.

Nesses poemas, os autores promovem representações artísticas de figuras que compõem a classe trabalhadora, apresentando seus dilemas e angústias. É importante ter em mente, antes de avançar na leitura, que essas representações possuem características únicas e marcantes que as diferem de outros textos presentes na economia de suas poéticas, como o distanciamento narrativo, de caráter quase épico que existe entre os eu-líricos e os “protagonistas” de cada poema, bem como estar alerta às sugestões metafóricas que os compositores apresentam. Todos os aspectos ressaltados serão discutidos em seu devido tempo ao longo deste capítulo.

### 1.1 José

Começemos pelo poema “José”, texto do poeta mineiro. Nesse poema publicado no livro homônimo, em 1942, Drummond explora ao máximo a realidade

<sup>4</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “José”. In: **Nova Reunião**: 19 livros de poesia. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1983, Vol. 1, p. 101

<sup>5</sup> BUARQUE, Chico. “Pedro Pedreiro”. In: **Chico Buarque de Holanda**. São Paulo: RGE/RCA, 1966. 1 Disco sonoro, faixa 6.

de uma figura que podemos associar a uma representação que está entre o genérico e o particularizado do trabalhador<sup>6</sup> e sua existência reificada.

Existe uma tensão colocada, a começar pelo título, entre a evidente particularidade da figura retratada e o seu caráter igualmente universalizante que se dá em função do nome – *José*. Embora seja um substantivo próprio, ele é um dos nomes mais comuns em nossa língua. Destarte, contemplamos uma existência que é, a um só tempo, particular e genérica, única e universal.

Essa leitura pode ser ampliada pelas inúmeras caracterizações que são feitas dessa figura que parecem ser, em alguns momentos, contraditórias, e em outros, complementares. Isso acontece em grande medida como resultado da fragmentação dos elementos que envolvem essa personagem a quem somos apresentados. Tal procedimento de fragmentação é perceptível desde a primeira estrofe do poema:

E agora, José?  
 A festa acabou,  
 a luz apagou,  
 o povo sumiu,  
 a noite esfriou,  
 e agora, José?  
 e agora, você?  
 você que é sem nome,  
 que zomba dos outros,  
 você que faz versos,  
 que ama, protesta?  
 e agora, José?  
 (ANDRADE, 1983, p. 101, vv. 1-12)

Os elementos que compõem a primeira parte desta estrofe (vv.1-6), idealmente formariam um quadro único, a possível representação condensada de um momento, mas podem também representar algo que acontece gradativamente.

A “festa”, a “luz”, o “povo” e a “noite” são acompanhados de verbos no pretérito perfeito indicando o encerramento ou finalização de cada um dos substantivos que ganham valor simbólico potente, como uma segunda camada de significação ao levar todo o poema em consideração. A “festa” que se encerra pode ser lida como momento de alegria sem preocupações; a “luz”, como a esperança; o “povo”, nesse caso, ganhando dupla conotação: i) sendo lido como amigos e familiares que não

---

<sup>6</sup> O poema não anuncia de forma clara e direta que a personagem José é um trabalhador. Entretanto, a análise feita é de que José guarda características que seriam comuns às classes trabalhadoras retratadas por Drummond em outros textos, sobretudo no que tange as agruras e tensões com a realidade que o cerca. Sendo assim, assumimos, para fins analíticos, que José pode ser lido como parte da classe trabalhadora.

estão mais presentes; e ii) enquanto representação das classes populares; e a “noite”, além da alusão ao frio cada vez mais intenso à medida que está próximo o momento do amanhecer, ela evoca a comum ausência de pessoas com as quais seja possível estabelecer contato direto (seja físico, seja intelectual).

Entretanto, também devemos levar em consideração que a “noite” pode funcionar, dentro da poética de Drummond, justamente como um elemento de dissolução que tem como grande função aproximar as figuras, tal como propõe John Gledson, no livro *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade* (1981). O crítico aponta que Drummond, nos livros que escreveu nos anos 1940, utiliza elementos que têm como característica a tendência à totalização e absorção do que o rodeia, como o “mar” e a própria “noite”, utilizando-os para apontar um caminho duplo: i) de caráter positivo, na possibilidade de reconciliação, já que o mar, assim como a noite, dissolve as figuras, unindo-as num todo indivisível (a imensidão que tende ao “infinito” presente nesses dois elementos poéticos); ii) que possui também, por outro lado, uma faceta negativa, pois impossibilita o completo entendimento da realidade à qual as personagens apresentadas estão submetidos, ressaltando nos problemas gerados pela incompreensão humana do que não é claro aos seus olhos (GLEDSON, 1981, p. 122).

Mesmo que haja uma possibilidade dupla de leitura para esses elementos totalizadores na poética de Drummond, neste momento, isso não é necessariamente válido ou mesmo aplicável a todos os poemas e imagens que podem ser relacionadas a esse movimento. Tanto que nesse poema, acreditamos que a “noite” não deve ser lida em chave positiva. O afastamento e incompreensão que esse elemento sugere vão, justamente, ao encontro do que acontecia no país naquele momento; a *noite* pode significar o ponto auge das pressões político-sociais externas (levando em conta que à época da publicação deste livro, o Brasil encontrava-se em meio ao Estado Novo, a ditadura que marca a 1ª era Vargas).

E a possível resistência frente à “noite” parece ser inclusive tematizada na sequência da estrofe, apresentada como algo quase inútil, sem função, uma resistência que não encontra reverberação. O eu-lírico inclusive deixa de se dirigir diretamente a José, como faz no restante do poema, e passa a dirigir-se a uma segunda pessoa (você), também multifacetada como é o protagonista do poema, mas que tem outras atribuições que parecem ser ironizadas pela voz poética.

Essa ironia parece começar pelo jogo com a identidade dessa figura. José, designação de homem comum, homem qualquer, é tudo e não é nada, não possui um sobrenome que lhe dá ou assegura uma posição de poder social – “você que é sem nome”. Nesse momento, o eu-lírico parece estar colocando o leitor frente a uma dupla possibilidade de leitura: i) ele segue falando, agora diretamente, com José, usando uma forma que se aproxima do discurso direto; ou ii) passa a dialogar diretamente com seus leitores, de forma direta, acusando-nos em função da paralisia que parece acometer, não apenas a José, mas também a nós e mesmo ao eu-lírico num processo de espelhamento.

Essa indefinição que parece se constituir a partir do uso do pronome “você” é adensada na sequência do poema, e que encontra nos versos seguintes (vv. 9-11) um paradoxo: mesmo sem identidade e sem aparente subjetividade, esse interlocutor do eu-lírico vai subjugando, “zombando” dos outros, mas que também parece ser capaz de “fazer versos”, de “amar”, “protestar”. Dessa forma, o “você” a quem o eu-lírico se dirige torna-se ainda mais plural, fragmentado e diverso. Essa diversidade pode, inclusive, ser um reflexo da poética drummondiana que se sustenta, desde o início de sua produção, como plural e de difícil definição<sup>7</sup>.

A estrofe seguinte parece devolver o foco do poema ao seu “protagonista”, José, figura representada como quem não parece ter saída. Ela vive, existe e resiste:

a noite esfriou,  
o dia não veio,  
o bonde não veio,  
o riso não veio,  
não veio a utopia  
e tudo acabou  
e tudo fugiu  
e tudo mofou,  
e agora, José?

(ANDRADE, 1983, p. 102, vv. 19-27)

A “noite”, essa escuridão totalizante, passa a dominar todos os espaços, não havendo nada que possa romper com ela, retomando as ausências da primeira estrofe a partir de elementos que ecoem suas significações. “A noite esfriou”, mas “o

---

<sup>7</sup> Essa indefinição parece estar presente na poética de Drummond desde a publicação de seu primeiro livro, *Alguma poesia* (1930), sendo tematizada no poema que abre o livro (“Poema de sete faces”), onde encontramos um eu-lírico que pauta sua identidade na pluralidade e na multiplicidade, mas que, ao mesmo tempo, parece não querer se entregar, se deixar ver ao leitor, apostando na ironia e no desvio de foco. Ao mesmo tempo que se abre, se fecha, jogando seus sentimentos a um espaço da “comoção” fugaz do álcool naquele poema, ou do simples desvio em outros textos.

dia não veio”. Ele vive da expectativa que não se concretiza, vai mantendo-se e repetindo seus gestos quase maquinais. O futuro que se desenha é indefinido, sem possibilidade de projeção nem de mudança para os trabalhadores – “não veio a utopia”.

Tudo no poema parece encaminhar uma existência repleta de negativas: são 7 repetições da palavra “sem”, 10 da palavra “não”, além de outros termos que indicariam tanto a precariedade material, quanto imaterial. Não há para onde fugir, mas também não há pelo que esperar. Ele está dissolvido entre os demais elementos apresentados, inclusive entre as negativas que caracterizam a sua vida.

É na sexta estrofe que encontramos o ápice das impossibilidades que marcam a vida dessa personagem apresentada pelo eu-lírico. Além de ser a única seção do poema que não é encerrada com uma interrogação, ela é a mais contundente, encerrando-se com um sinal de exclamação. Assim, temos um desfilar de possibilidades que o eu-lírico sugere que são marcadas pelas repetições da conjunção “se” (6 vezes). Isso se soma à utilização dos verbos no pretérito imperfeito do subjuntivo, numa espécie de gradação do mais intenso e cheio de vida ao menos intenso e próximo da morte – gritasse, gemesse, tocasse, dormisse, cansasse e morresse –, reiterando a ideia de que as ações não se concretizaram por alguma razão, além da assonância em [s] que marca boa parte dos versos da estrofe (vv. 45-51), que ecoa quase como um sibilo ou pedido de silêncio.

Por fim, a sexta estrofe se encerra com duas constatações sobre José – “Mas você não morre,/ você é duro, José!” (ANDRADE, 1983, p. 102, vv. 52-3) –, declarações sobre a aparente resistência física dessa personagem que parece ser ainda mais explorada na estrofe a seguir. No último trecho do poema, o eu-lírico apresenta-a como “bicho-do-mato”, sozinha, sem esperança, sem meio de fugir, caminhando, mas resta a questão: “você marcha, José!/ José, para onde?” (ANDRADE, 1983, p. 103, vv. 61-2). A personagem segue, despossuída de tudo, tendo apenas o seu corpo para seguir em frente, porque isso lhe é natural, é o que lhe resta. Entretanto, a continuidade não é fruto de uma consciência plena de sua situação. É uma continuação alienada e dentro do que lhe parece ser o possível.

## **1.2 Pedro Pedreiro**

Se no texto de Drummond a personagem parece possuir certa consciência do que se passa ao seu redor e, em função disso, parece estar paralisada, tanto física quanto psicologicamente, temos uma situação diferente sendo apresentada na canção “Pedro Pedreiro”, de Chico Buarque.<sup>8</sup> Nela encontramos uma figura que é despossuída de bens materiais, mas que também parece não ter plena consciência do que se passa ao seu redor.

É importante salientar que quando fazemos uma análise de uma canção, devemos levar em consideração a sua dupla natureza. Podemos analisá-la segundo dois parâmetros básicos: os poéticos (“letra”) e os musicais (“música”). Estes parâmetros podem ser separados para efeitos analítico e comunicativo, mas não podemos esquecer de pensá-los como um conjunto (NAPOLITANO, 2005, p. 95). No nosso caso, como iremos trabalhar com estes dois lados da canção, o ideal para esta análise será manter as nomenclaturas “canção” para a junção de letra e música, no caso a interpretação registrada nos fonogramas gravados pelo próprio compositor, e “poema” quando tratarmos de aspectos que dizem respeito apenas à letra.

Tendo isso posto, partiremos, portanto, da análise do poema e traremos de forma sistemática elementos da gravação referencial que corroboram e ampliam os sentidos depreendidos desse texto. Em “Pedro Pedreiro” somos apresentados a uma figura que está inserida na classe trabalhadora. Ao contrário de “José”, que podemos apenas supor sua origem social, aqui temos uma figura que tem como grande caracterização a sua profissão (“pedreiro”), o que já nos permite inferir que estamos falando de uma figura que está presa ao mundo material, ao mundo das possibilidades concretas.

Isso porque, diferente da personagem de Drummond, que, segundo o poema, está sempre solitária, Pedro tem um trabalho, uma família, uma justificativa para suas ações. O trabalhador apresentado pelo eu-lírico da canção parece saber o que pode esperar de seu futuro, conforme a própria composição aponta – o verbo

---

<sup>8</sup> A análise feita desta canção e das demais que são feitas ao longo deste trabalho baseou-se numa aproximação textual para fins comparativos/dialógicos com as obras de Carlos Drummond de Andrade. Sendo assim, a opção que fizemos foi de utilizar os mesmos parâmetros e teorias para o desenvolvimento das análises, desconsiderando alguns elementos que seriam específicos do trabalho com objetos artísticos de natureza musical, como uma canção. Cabe dizer que poderíamos ler “Pedro Pedreiro” como um Samba épico, aos moldes de uma canção-crônica, comum na música popular brasileira.

“esperar” que se repete 45 vezes ao longo do poema, sendo 7 em sua forma infinitiva ou conjugada no indicativo e as 38 vezes restantes no gerúndio.

Ao observarmos tais repetições do verbo “esperar” no poema de Chico Buarque, deparamo-nos com uma espécie de “espera infinita” na qual a personagem retratada está mergulhada e não temos, ao longo de toda a letra, uma perspectiva de mudança, de ação, de alguma transformação do sujeito em sua continuidade estática. Deste modo, podemos observar que a utilização do gerúndio na letra pode ser lida como uma grande marca dessa ação contínua, de um presente durativo, a inércia a qual o compositor nos apresenta.

Observando de forma mais detida o poema, vemos que, em diversos pontos, a voz poética pontua a espera de Pedro por coisas que seriam “certas”, que acontecem todos os dias na natureza, como o sol ou a morte; a espera de coisas que não seriam garantidas, como a sorte, a festa ou o aumento; e até mesmo quando ele, sujeito visto passivo, espera por mudanças nas quais ele próprio poderia promover em sua vida, como a volta para o norte que parece desejar. A espera também é ressaltada por elementos que seriam externos ao pedreiro, como a espera de sua esposa por um filho e a espera pelo trem.

Tendo em vista esses exemplos, vemos como o compositor parece exagerar nos elementos semânticos de modo que podemos associar a “espera” como reforço da aparente passividade do trabalhador, mas que, na verdade, é resultante das opressões às quais ele está submetido. A “espera” está sendo constantemente associada à passividade imposta a essa figura; Pedro sabe que espera, mas não tem margem para realizar qualquer ação. Na lógica do trabalho no mundo capitalista, foco da crítica buarqueana, restaria ao trabalhador apenas sonhar com o que estaria por vir, no que de bom poderia acontecer, mas, imerso na opressão sufocante, não pode fazer nada em relação a tal contingência, a sua capacidade de resistência estaria, assim, sequestrada.

A escolha da caracterização de Pedro enquanto “pedreiro” e “penseiro”, desde o início da canção, é também muito significativa. O compositor constrói uma palavra unindo o verbo “pensar” ao sufixo “-eiro”, que entre as várias acepções possíveis, pode denotar ofício, profissão. Desta forma, “penseiro” significaria algo como alguém que pensa, similar a um ofício, uma necessidade. Mas, ao longo do poema, associado à espera constante, esse adjetivo passa a ter um significado reforçado, pois seus pensamentos não configuram no fim uma ação; Pedro pensa muito ao

longo da canção, mas seu “pensar” não resulta – nem poderia resultar nesse contexto – em ação alguma.

O ápice da inação da personagem é retratada no momento em que a canção parece chegar no seu clímax, poético e musical:

Pedro não sabe, mas talvez no fundo  
 Espere alguma coisa mais linda que o mundo  
 Maior do que o mar  
 Mas pra que sonhar  
 Se dá o desespero de esperar demais  
 Pedro pedreiro quer voltar atrás  
 Quer ser pedreiro pobre e nada mais  
 Sem ficar esperando, esperando, esperando  
 (BUARQUE, 1966, faixa 6, vv. 35-42):

A canção que cresce nesse instante, rompe com as repetições que estavam acontecendo e dá esperança de que haveria uma mudança. Mas essa expectativa se desfaz quase que instantaneamente, tanto no nível textual, quanto no musical.

Começando pela letra da composição, nesse trecho parece haver a sugestão de uma utopia, conforme aponta Adélia Bezerra de Meneses, na análise que faz dessa canção no livro *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque* (1982). Em seu texto, a autora afirma que “Pedro Pedreiro” parece “quase resvalar na utopia”, mas que “quando a esperança parecia abrir-se num diapasão à altura daquilo que é exigido pelo ser humano, sobrevém a crise” e Pedro parece obrigado a abdicar dessa possibilidade (MENESES, 1982, p. 121).

Nesse momento podemos compreender, de fato, que a espera de Pedro é oposta ao sonho sugerido no poema. Isso porque até mesmo sonhar implicaria numa ação e a aparente renúncia da personagem a ela deve-se à angústia e às agruras que tal opção causaria.

Numa primeira leitura, a “espera” de Pedro poderia ser lida como uma espera pelo trem da história passar, ou mesmo do “dia-que-virá” (tema apontado pela crítica<sup>9</sup> como recorrente entre os compositores deste movimento da MMPB). Seguindo nessa esteira, podemos observar esse sujeito aparentemente inativo, que anseia por mudanças, mas que não pode agir em funções das opressões por ele

---

<sup>9</sup> Além da já mencionada Adélia Bezerra de Meneses (1982), Walnice Nogueira Galvão, no texto “MMPB: uma análise ideológica” (1976), também aponta esse como um topos recorrente aos compositores que fazem parte deste movimento da canção de protesto no Brasil durante a ditadura militar (1964-1985).

sofridas, desejando apenas um momento em que seu futuro esteja desinterdito novamente.

Entretanto, quando partimos para uma segunda leitura, mais ligada à representação feita ao longo dessa música para a espera do trem, observa-se que a voz do intérprete (no nosso caso o próprio compositor) faz movimentos crescentes, como no caso dos versos do que poderíamos tomar como parte do refrão dessa canção, “esperando, esperando, esperando [...]” (VV. 7, 20 e 41), ou na última sequência da canção, “Que já vem, que já vem, que já vem etc...” (v. 58), entoada na gravação como uma onomatopeia do som do trem partindo.

Destarte, no caso da primeira sequência citada, “esperando [...]” (VV. 7, 20 e 41), teríamos um ponto de confluência entre as leituras, pois com essa crescente, da qual esperávamos que culminasse numa ação, temos também uma quebra de expectativa juntamente com a ruptura feita pelo compositor, tanto na interpretação como também na descrição de mais atitudes de espera vazias, como já analisado antes.

Isto posto, é interessante perceber que, no final da canção, quando Pedro parece abrir mão de tudo que estava esperando a fim de se libertar das angústias que estariam associadas à espera, ele passa a lidar então apenas com a realidade concreta, conforme vemos no trecho final:

Sem ficar esperando, esperando, esperando  
 Esperando o sol  
 Esperando o trem  
 Esperando o aumento para o mês que vem  
 Esperando um filho pra esperar também  
 Esperando a festa  
 Esperando a sorte  
 Esperando a morte  
 Esperando o norte  
 Esperando o dia de esperar ninguém  
 Esperando enfim nada mais além  
 Da esperança aflita, bendita, infinita  
 Do apito de um trem  
 Pedro pedreiro pedreiro esperando  
 Pedro pedreiro pedreiro esperando  
 Pedro pedreiro pedreiro esperando o trem  
 Que já vem, que já vem, que já vem etc...  
 (BUARQUE, 1966, faixa 6, vv. 42-58)

Pedro quer abrir mão de tudo, já não quer esperar mais nada, além do “apito do trem” que o levará. Neste trecho isso fica ainda mais claro com o abandono do

termo “pensar” como uma de suas caracterizações: agora ele é apenas “Pedro Pedreiro pedreiro”; a personagem chega ao final do poema querendo e sendo apenas sua função social, sua profissão. Deste modo, o eu-lírico mostra que Pedro está preso a sua realidade e não parece saber como e quando poderia escapar, ir além do que está posto.

### **1.3 Aspectos formais - O eu-lírico enquanto narrador**

Tanto em “José” quanto em “Pedro Pedreiro” é curioso observar que uma das principais características formais seria o local, o ponto de vista assumido por essas vozes poéticas em relação ao sujeito observado por elas. Esses eu-líricos, cada um a seu modo, acabam exercendo uma dupla função: eles são sujeitos poéticos e também “narradores” dentro da estrutura dos textos.

São sujeitos poéticos repletos de subjetividade, pois em momento algum se furtam de apresentar sua visão, seus sentimentos, tecer suas críticas às personagens que eles apresentam; mas, justamente por isso, por trabalharem com tanto afinco na representação do “outro”, passam a portar-se como narradores. Eles estão distanciados da ação, constatando, julgando e apontando questões que transcendem até mesmo esses personagens.

No poema de Drummond, a voz poética coloca-se como narradora quando relata o que acontece com a personagem “José”, mas também funciona como uma coadjuvante num diálogo/monólogo que estabelece com a protagonista, de quem não recebe respostas às diversas perguntas que faz. Já na canção de Chico Buarque, o eu-lírico retrata com grande profundidade a interioridade de uma figura que parece observar de forma distante e, ao mesmo tempo, muito próxima, como se portaria um narrador onisciente, sabendo o que espera, o que aflige e ao que renuncia Pedro em sua espera.

Ambos os textos, “José” e “Pedro Pedreiro”, foram escolhidos dentro do *corpus* da pesquisa para serem analisados no início deste trabalho, pois fornecem indícios importantíssimos de como as poéticas desses dois autores acabam lidando com algumas questões, tais como o distanciamento “épico” que poderia ser visto nos textos líricos que possuem esse caráter engajado, bem como as questões sociais que estão sendo mobilizadas pelos poetas nesse tipo de texto.

Para tanto, é necessário entender quais são as principais rupturas às características típicas do gênero lírico para compreender a fundo o significado da escolha dentro de textos que se utilizam desses recursos.

### **1.3.1 Os gêneros literários na tradição: características e transgressões**

Conforme apresentado nos comentários feitos sobre os poemas selecionados para a análise neste capítulo, é possível vislumbrar que, dentro da produção poética de Carlos Drummond de Andrade e de Chico Buarque de Holanda, o eu-lírico não se comporta de um modo prototípico, em especial em textos que apresentam figuras que não são seus pares no jogo social.

Esse distanciamento acaba sendo revelado de forma muito significativa a partir da própria construção formal de alguns de seus textos. Em “José” e em “Pedro Pedreiro”, por exemplo, haveria um distanciamento “narrativo”, de caráter épico. Esse procedimento pode ser observado de duas formas: em alguns poemas, temos o sujeito poético atuando como um narrador, que, por vezes, é apenas um observador muito respeitoso com os sentimentos dessas figuras; em outros casos, essa voz age como figura onisciente, que nos revela de forma clara aquilo que se passa na mente das personagens retratadas.

Mas, para avançar nesse viés interpretativo, devemos compreender bem de que forma os textos são classificados e como suas estruturas, que possuem particularidades, acabam por se fundir em alguns casos. Para isso, antes de seguir na direção das discussões que são feitas mais contemporaneamente sobre os gêneros textuais e suas fusões possíveis a partir dos postulados de Peter Szondi (2001) e Anatol Rosenfeld (2000), será fundamental recuperar o autor que lhes fornece as bases donde se originam suas definições sobre os gêneros literários, o filósofo alemão Friedrich Hegel, em especial o que apresenta sobre a poesia no volume VII da sua coleção sobre a *Estética* (1980).

Antes mesmo de discutir as tipicidades das grandes classificações literárias existentes no momento de sua escrita, Hegel afirma, a respeito da Poesia<sup>10</sup>, que a considera como termo médio entre as artes plásticas (arquitetura, escultura e

---

<sup>10</sup> Vista pelo autor, à época, como a última das artes românticas, entenderemos aqui, para o desenvolvimento desse texto, que “Poesia”, tal como Hegel (1980) postula, deve ser entendido como a Literatura Moderna. A utilização do termo “Poesia” por parte do filósofo alemão se dá em função da origem do termo que ele recupera da tradição clássica.

pintura) e a música. A Poesia é fruto de uma “síntese superior” entre os princípios de recepção imediata da alma “por si mesma” e “em si mesma”, fundamentalmente presentes na música, e da amplificação de suas representações, utilizando como base elementos do mundo objetivo, mantendo, a seu modo, quase toda a precisão das artes plásticas nessa representação, além de ser capaz de representar de forma mais completa que qualquer outra arte a totalidade de um acontecimento ou de uma ação (HEGEL, 1980, p. 10-11).

Graças a essas características fundamentais, a Poesia seria a única arte capaz de representar o “espírito para o espírito<sup>11</sup>” na proposta hegeliana, pois não recorre às formas visíveis de expressão. Desse modo, ela seria capaz de exprimir não só a interioridade subjetiva, mas também as particularidades da vida exterior de uma forma mais completa e abrangente que as demais artes. A poesia pode, portanto, versar tanto sobre o que está fora da percepção imediata do espírito que cria o objeto artístico, como fornece, de forma indissociável elementos de sua visão de mundo.

Ainda segundo Hegel, a poesia deve cumprir uma dupla missão: i) elaborar suas criações de modo a torná-las suscetíveis à comunicação verbal; e ii) servir-se desse elemento verbal e, a partir do tratamento artístico que lhe é dado, distinguir-se da expressão diária, prosaica (sem finalidade artística), seja pela escolha e disposição, seja pela sonoridade das palavras escolhidas (HEGEL, 1980, p. 24).

Por fim, o filósofo dispõe-se a analisar e discutir quais as características marcaram cada um dos três grandes gêneros poéticos tal como eram classificados até então: a poesia Épica, a Lírica e a Dramática.

Para o filósofo, a Épica é caracterizada por representar imagens, tanto humanas, quanto divinas e como elas lidam com obstáculos exteriores, numa apresentação mais livre. Nesse gênero literário, o rapsodo (ou narrador, contemporaneamente) deve “tanto pelo conteúdo como pela maneira como o apresenta” sugerir uma realidade fechada, independente dele enquanto sujeito, como “uma realidade estranha com a qual não se deve identificar”, buscando uma representação pautada pela objetividade e pelo distanciamento que são necessários ao gênero (HEGEL, 1980, p. 120).

---

<sup>11</sup> O conceito de Espírito utilizado por Hegel será entendido a partir da junção da subjetividade e do que seria a consciência individual, mas que tem clara e absoluta influência do mundo que a cerca e do pensamento da época.

Já a Lírica constitui-se como uma “oposição à épica”, tendo como grande conteúdo o mundo interior, a subjetividade da voz poética que abdica à ação para persistir na interioridade; nesse gênero o foco recairia idealmente na “intuição”, no sentimento, na contemplação interna; esta última, a interioridade, que anima a exposição que possui, “quase que necessariamente um caráter musical” (HEGEL, 1980, p.120-1).

Por fim, a Dramática seria pautada pela reunião das principais características dos gêneros anteriores, pois, enquanto trabalha com a representação mais distanciada de um fato, a fim de formar um certa “totalidade”, a representação é feita a partir da “manifestação dos acontecimentos da interioridade individual”; esse gênero trabalha unindo, portanto, a objetividade e completude na descrição das ações que existem na Épica à representação da interioridade e da subjetividade que pautam a produção Lírica (HEGEL, 1980, p. 121).

Já está colocado, desde os apontamentos de Hegel, que existem possibilidades de leitura dialética dos textos literários, estabelecendo uma relação fundamental entre forma e conteúdo do que é esperado para cada gênero. E é justamente a partir dessa unidade dicotômica existente na Literatura que Peter Szondi (2001) recupera as propostas hegelianas, a fim de compreender como os gêneros se estruturam historicamente e propor uma “atualização” de tais estruturas literárias na modernidade, conforme discutido na obra *Teoria do drama moderno [1880 - 1950]*. Essa revisão promovida por Szondi não anula o que foi proposto por Hegel, mas busca compreender os gêneros de uma forma menos pautada pela solidez e concretude apresentadas anteriormente.

Para o crítico húngaro, seria fundamental realizarmos uma revisão dos conceitos “lírica”, “épica” e “dramática” (gêneros literários propostos como categorias estanques e fechadas) substituindo-os por “lírico”, “épico” e “dramático” como traços possíveis dentro das produções literárias. Dessa forma, não haveria mais uma necessidade de identidade entre forma e conteúdo para entendermos um texto, mas que “a dialética de forma e conteúdo aparece agora como dialética entre o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo” (SZONDI, 2001, p. 25). Sendo assim, é possível compreender que as contrariedades que podem existir entre forma e conteúdo não seriam, em si, problemas estéticos, mas questões que devem ser equacionadas e analisadas dentro da proposta de cada artista. Szondi segue afirmando que “essa antinomia interna é a que permite problematizar historicamente

uma forma poética” (SZONDI, 2001, p. 25) e que poderia colaborar nas análises feitas nas formas literárias modernas <sup>12</sup>.

Seguindo na esteira das propostas de Szondi acerca da formatação dos gêneros na literatura moderna, Anatol Rosenfeld, no livro *O Teatro Épico* (2000), retoma a tipologia clássica dos gêneros, também dividindo as obras literárias em três grandes campos, baseados em seus traços mais relevantes: épicos, líricos e dramáticos.

Rosenfeld afirma que, para fins analíticos, podemos separar os gêneros, mesmo que esse procedimento seja artificial, retomando a ideia de que “não existe pureza de gêneros em sentido absoluto” (ROSENFELD, 2000, p. 16), levando em consideração que há sempre a mistura de traços deles.

Partindo, portanto, das percepções mais modernas dos gêneros literários e sua fluidez, poderíamos tentar enquadrar algumas composições tanto do poeta mineiro, como também do compositor carioca, como representações desse natural intercâmbio entre os gêneros. Exemplos dessa estratégia seriam os modos como os eu-líricos das já observadas “José” e “Pedro Pedreiro” comportam-se. Seguindo as proposições de Rosenfeld, poderíamos, então, observar, ao longo desses textos, certo distanciamento narrativo, traço típico da Épica:

[...] no caso da narração é difícil imaginar que o narrador não esteja narrando a estória a alguém. O narrador, muito mais do que se exprimir a si mesmo (o que naturalmente não é excluído) quer comunicar alguma coisa a outros que, provavelmente, estão sentados em torno dele e lhe pedem que lhes conte um “caso”. (ROSENFELD, 2000, p. 24)

Entretanto, também há, segundo postula o autor, a adoção de um ponto de vista pautado pela aproximação e representação de uma voz, marcas eminentes da lírica. A partir da constituição de uma voz poética particularizada, começa-se a desenvolver uma “narrativa”. É partindo da construção dessa narrativa, que o eu-lírico apresenta-nos, além do seu estado de espírito, os sentimentos ou sensações de outrem, tentando justificar, discutir, apresentar, mesmo que parcialmente, a forma

---

<sup>12</sup> Peter Szondi busca, conforme apresentado na obra *Teoria do drama moderno [1880 - 1950]* (2001) [Originalmente publicado em 1965], compreender de que forma os traços épicos e líricos estão presentes nas formas dramáticas modernas, buscando elementos nas obras de Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann que apontariam a crise vivida pelo gênero dramático na virada do século XIX para o XX, e de que forma alguns dramaturgos, como por exemplo Brecht, Pirandello e Wilder, conseguiram apontar saídas para tal crise.

de viver dessas figuras. Tudo o que ele, eu-lírico/narrador, apresenta parte de sua visão sobre os fatos ou sobre como ele os encara.

Tanto Chico quanto Drummond parecem solidarizar-se e aproximam seus eu-líricos de experiências que não são as suas, dando-lhes voz e representatividade. Quando apresentam o trabalhador e a forma como vive, nenhum dos autores projeta algo que vá além do espaço do sonho ou da idealização como figuração de liberdade para os sujeitos sociais sobre os quais falam, não assumindo um papel que não lhes cabe. Tal opção estética parece ter sido adotada justamente por um respeito que ambos possuem pelas classes trabalhadoras, evitando assim forçar leituras ou aproximações que parecem julgar excessivas. Além disso, as rupturas formais vistas nesses poemas servem como norte para as análises que aparecem na sequência da pesquisa, utilizando esses processos como referências, ou mesmo modelos, para o que foi feito na sequência.

Podemos vislumbrar tais processos de transgressão e distanciamento típicos dos gêneros de tendência Épica em outros textos de Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque. Na obra do poeta mineiro seriam vistos, por exemplo, em “Morro da Babilônia” e “Inocentes do Leblon”, textos nos quais o autor reforça esse processo de composição que se pauta na descrição de situações distantes; o eu-lírico refere-se ao que observa ao seu entorno, não se baseando em suas próprias experiências. Um procedimento que também escapa da tradição lírica seria o uso de um interlocutor retórico – como adotado no poema “José” – que foi utilizado também “Elegia 1938” ou “Procura da poesia”, em que o eu-lírico parece dirigir-se a um interlocutor que não é necessariamente o leitor do poema.

No caso das canções do cantor carioca, tais procedimentos de inovação formal são recorrentes quando da utilização de um distanciamento descritivo, no qual o foco varia entre a apresentação de personagens e situações – tal característica pode ser vista em “A banda”, “Gente humilde” e até mesmo músicas que possuem conotação amorosa como seriam os casos de “Trocado em miúdos” ou “Olhos nos olhos” – ou na apresentação de processos recorrentes e maquinais do universos do trabalho que tornam-se visíveis em músicas como “Cotidiano” e “Vai trabalhar vagabundo”.

#### **1.4 Aspectos sociais**

Tanto Carlos Drummond como Chico Buarque podem ser tidos como frutos de elites de nosso país. O poeta mineiro é oriundo das altas classes do estado, mesmo que sua família já estivesse vivenciando certa decadência quando nasceu; já o compositor carioca faz parte de uma importante cepa da elite intelectual nacional, filho de um dos mais importantes historiadores do século XX em nosso país. Portanto, temos certeza que ambos tiveram amplas oportunidades de acesso à cultura e à educação, entrando em contato, desde muito cedo, com figuras que compunham a nata artística e intelectual brasileira; estabeleceram, ainda, contato entre si a partir de meados da década de 1960, com demonstrações de admiração e de respeito mútuos, além das referências diretas e indiretas que existem nas obras dos dois autores<sup>13</sup>.

Entretanto, a origem social de um artista não é, de forma alguma, um traço determinante para seu engajamento ou para que sua produção artística desvele aspectos estruturais relevantes do contexto social em que está inserido. Como visto nos poemas que fornecem material analítico a este capítulo – “José” e “Pedro Pedreiro” –, tais textos de Carlos Drummond de Andrade e de Chico Buarque de Holanda dão visibilidade a aspectos sociais importantíssimos, como as interdições físicas, psicológicas e sociais que dão o contorno às personagens apresentadas. José parece estar, ao longo de todo o poema, isolado, sem futuro que se desenhe à sua frente, mas também sem uma possível solução de fato, mesmo que fosse a sua morte; já Pedro sente os anseios relacionados ao futuro de uma forma ainda mais opressiva, já que aparentemente sua ação seria ainda mais excruciante que a “espera” do simples correr da vida, submetido que está à lógica capitalista por meio do trabalho.

Mas esses poemas podem iluminar ainda mais sobre a forma como os seus compositores percebem o tecido social e qual a função social que pode ser desempenhada pela arte engajada na sociedade. Para aprofundar ainda mais essas observações, se faz necessário refletir qual a função da arte em nossa sociedade e

---

<sup>13</sup> Em passagens da compilação biográfica organizada por Geneton Moraes Neto, *Dossiê Drummond* (2007), que conta com relatos de amigos e entrevistas feitas com o poeta, é possível perceber a admiração que existia da parte de Drummond pelo jovem compositor que desponta em 1966 com “A Banda”, canção que inclusive foi tema de artigo publicado pelo poeta mineiro (“Notas sobre A Banda”) no jornal *Correio da Manhã*, em 14 de Outubro de 1966. O mesmo pode ser dito da parte de Chico Buarque, que estabelece referências diretas aos poemas drummondianos em algumas canções, como “Até o fim” e “Flor da Idade”, sem contar as menções em entrevistas a diversos veículos ao longo de sua carreira.

como o compromisso artístico com o engajamento pode colaborar de forma decisiva na compreensão da realidade que cerca esses autores. Esse trabalho é análogo, como ficará explícito na sequência, ao trabalho dos intelectuais, dos intérpretes de nosso país.

#### **1.4.1 Compromisso artístico e a função social da arte**

Ao escolher proceder com representações que escapam de suas experiências imediatas, tanto Drummond quanto Buarque acabam utilizando o gênero Lírico de uma forma que não é, num primeiro momento, a esperada – prototipicamente. Nos textos vistos até o presente momento, o eu-lírico parece abdicar de expor a sua subjetividade, sua interioridade conforme apresenta Hegel (1980), para apresentar o “outro”. Mesmo assim, parece tratar-se de uma figura oposta, mas, a um só tempo, complementar ao eu-lírico, como uma contraparte social, contraparte que não parece conseguir se referenciar nessas obras.

Então, qual a razão pela qual os autores desejam representá-las, se não parecem sentir-se confortáveis para assumir sua voz? Creio que uma possível resposta está apresentada dentro do próprio questionamento: eles optam por não assumirem e adotarem as vozes dessas figuras como suas, pois não são e não se sentem confortáveis com essa associação direta que poderia soar falsa, pretensiosa ou excessivamente inverossímil. Sua solidariedade e compreensão das mazelas as quais observam nas figuras retratadas mantêm-se como bússolas que os guiam nessas representações, que parecem distantes justamente pela honestidade intelectual que pode ser vista como uma das marcas de suas poéticas.

As questões suscitadas pela aproximação entre a representação social e seu espaço na Lírica foram recorrentes ao longo do século XX e nos fornecem pistas importantes sobre como essa interação pode se dar, conforme discutido por Adorno (2003) e Benjamin (1996), quando refletem sobre o papel do autor nessa representação social.

O filósofo alemão Theodor Adorno apresenta no texto “Palestra sobre lírica e sociedade” (2003) reflexões preciosas sobre como poderia estabelecer-se a relação entre a poesia de caráter lírico e o contexto que envolve sua produção. Para Adorno, a associação proposta no título de sua palestra pode parecer despropositada para alguns, mas esse estranhamento deveria ser superado, tendo em vista que toda

obra artística possui traços que revelam o momento histórico na qual seu autor está inserido. E, indo além, o autor afirma que essa seria uma característica associada diretamente à sua qualidade estética:

Obviamente, essa suspeita só pode ser enfrentada quando composições líricas não são abusivamente tomadas como objetos de demonstração de teses sociológicas, mas sim quando sua referência social revela nelas próprias algo de essencial, algo do fundamento de sua qualidade. A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. [...] o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciado desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo do algo particular, acorrente o outro, o universal humano. (ADORNO, 2003, p. 66)

Theodor Adorno afirma também que o sentido universal de uma obra é fruto da perspectiva particular que ela possui. É a partir da visão do poeta sobre fatos históricos e sociais que o cercam, mesmo que não sejam o que ele vive diretamente, o que pode ser visto como representativo de uma forma de comunicação que se estabelecem com o outro (leitor) de uma experiência/sentimento que seja plenamente inteligível sem que ele tenha que viver a experiência. Em suma, “a composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal” (ADORNO, 2003, p. 66). Esse postulado justamente vai ao encontro do que vimos em “José” e “Pedro Pedreiro”, poemas que revelam, a partir das experiências particulares dessas personagens, elementos entendidos como universais que podem dizer respeito ao mundo que os cerca. Se levamos em consideração que, além da leitura feita que discute o posicionamento político-social delas, as emoções retratadas conferem aos poemas ainda mais universalidade, porque tratam da própria experiência humana.

Seguindo na mesma ideia, o filósofo alemão postula que tudo o que é percebido como um traço que representa a sociedade na poesia lírica não deve ser precipitado para dentro dela, mas sim emergir a partir de rigorosas análises que levem em consideração também o social, num movimento dialético que se estabelece entre o produtor e o contexto que o cerca. Portanto, tudo aquilo que é apresentado dentro do poema, condensado numa linguagem que lhe é própria, é uma possibilidade de expressão poética; o gênero lírico não apresenta nenhum impeditivo formal ao trabalho com tais elementos sociais (ADORNO, 2003, p. 68).

No âmbito da composição poética, traços da relação entre o sujeito (representado pelo eu-lírico) e a sociedade aparecem, voluntária ou involuntariamente, sendo esse último considerado por Adorno a forma “ideal”. Seria o “ideal”, pois aproxima-se do natural da expressão poética, pautada pela expressão subjetiva do eu-lírico frente ao mundo objetivo, relação que se dá, em grande medida de forma antagônica:

Não apenas o sujeito lírico incorpora de modo decisivo o todo, quanto mais adequadamente se manifesta, mas antes a própria subjetividade poética deve sua existência ao privilégio: somente a pouquíssimos homens, devido às pressões da sobrevivência, foi dado apreender o universal no mergulho em si mesmos, ou foi permitido que se desenvolvessem como sujeitos autônomos, capazes de se expressar livremente (ADORNO, 2003, p. 76)

Esse movimento seria tido como o mais natural, não só à lírica, como também aos demais gêneros textuais. Entretanto, conforme apontado anteriormente, não há impeditivo algum à tematização do tecido social dentro de um poema, até mesmo sabendo que essas preocupações permeiam o sujeito poético que está se expressando através de determinado texto.

Ao observarmos o trabalho do eu-lírico em “José”, por exemplo, podemos perceber que o diálogo entre a voz poética e o protagonista do poema se dá, em grande medida, a partir da relação que é percebida no tecido social. As indagações sobre a festa, a luz, o povo e a noite, feitas pelo sujeito poético desde a primeira estrofe vão além de uma leitura imediata e direta desses elementos, conforme visto na análise que abre o capítulo. Tais constituintes textuais que são apresentados ao longo de todo o poema parecem sempre estar abertos a uma leitura metafórica que transcende ao imediatismo referencial destas palavras; as interdições e as impossibilidades, de caminhos e mesmo da escolha pela morte de José, permitem-nos leituras ampliadas justamente em função do diálogo que existe com o contexto histórico-social que cerca o poeta.

O poema fala de uma personagem que parece estar interdita possibilidades, vivenciando certa angústia. Isso é um dado universal do poema, os sentimentos são sempre universais; entretanto, as razões para o sentimento podem ser, e no geral são, particulares. A observação dos dados de realidade que existem no texto parecem residir entre essas duas camadas, entre o universal e o particular, entre o sentimento apresentado e as razões e motivos para ele.

O mesmo processo instala-se na canção “Pedro Pedreiro”. Pedro é a representação do trabalhador, uma figura particularizada e também universal. Essa identificação ocorre num processo análogo ao que acontece com José – tem um nome definido, mas que é um nome comum em nosso país e que não possui um sobrenome para identificá-lo e particularizá-lo. Mais do que não possuir um sobrenome, Pedro é caracterizado apenas por seu ofício. Os sentimentos descritos pelo eu-lírico também são particulares à primeira vista, mas transcendem ao nível universal. E, embora sejam expressões de certa subjetividade feitas de forma indireta – descrições e comentários feitos pelo eu-lírico “onisciente” existente na canção –, os sentimentos, reflexões e anseios da personagem ganham contornos universais e a crítica à conformação social pode emergir numa leitura detalhada.

Mesmo percebendo questões sociais latentes nos dois textos, em nenhum dos casos elas estão postas antes do que é próprio ao texto poético. Como apontado por Adorno, elas aparecem como preocupações dos poetas na economia de suas obras, mas que não afetam a sua produção artística e a qualidade de seus trabalhos. Muito pelo contrário, essa postura é parte decisiva na análise da qualidade estética dessas obras. Dessa forma, esses poetas “livres”, segundo a perspectiva adorniana, conseguiriam enxergar a essência das coisas que veem o mundo de uma forma única e que seria, ao mesmo tempo, particular e universal.

Outro aspecto relevante que é suscitado pelas análises feitas até então é a observação de como esses objetos artísticos podem ser entendidos como parte integrante da mobilização desses autores na mudança da realidade que eles propõem. Sobre essa questão, o crítico e filósofo Walter Benjamin, no texto “Experiência e pobreza” (1996), afirma que a arte pode auxiliar na promoção de mudanças efetivas no mundo no seu aspecto de “mobilização a serviço da luta ou do trabalho e, em todo caso, a serviço da transformação da realidade, e não da sua descrição” (BENJAMIN, 1996, p. 117).

Benjamin afirma ainda que é justamente no momento em que a humanidade vai avançando, sendo engolida pela máquina capitalista e pelos avanços tecnológicos, que a experiência humana vai tornando-se cada vez mais pobre e, portanto, menos passível de ser comunicável, tal como eram incomunicáveis os horrores da guerra, no caso da Europa, ou a exploração do trabalho levada, ao longo do século XX, a outros patamares, especialmente nos países subdesenvolvidos. Isso encaminharia a sociedade, segundo o que propõe o filósofo,

a um novo momento de barbárie, visto nesse caso de forma completamente nova e positiva, que “impelle [ao bárbaro] a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda” (BENJAMIN, 1996, p. 116). Seria assim que algo novo poderia surgir. O crítico afirma que essa “pobreza de experiência” conduzir-nos-ia, enfim, ao seguinte:

não se deve imaginar que os homens aspirem novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. [...] eles “devoram tudo, a “cultura” e os “homens”, e ficam saciados e exaustos. [...] Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia por falta de forças. (BENJAMIN, 1996, p. 118)

Seria dessa forma, alienada e anestésica, que as pessoas viveriam e apenas quando fossem chocadas pela arte poderiam compreender, mesmo que parcial e fragmentadamente, o que está acontecendo em suas vidas e ao seu redor. Tais processos foram evidenciados por Drummond e Buarque em alguns de seus textos, como os já mencionados, por exemplo, quando os sujeitos poéticos apresentam o universo do trabalho e das classes populares de uma forma única e que conseguem ir além das questões pragmáticas e diretas de suas vivências, alcançando um outro nível de subjetividade. Essas questões serão aprofundadas nos dois capítulos seguintes.

#### **1.4.2 O artista e intelectual no Brasil**

Algumas das questões antes apontadas devem ser lidas, no caso de nossa pesquisa, de uma forma particularizada quando as colocamos no quadro brasileiro. Embora as razões sejam diversas, as consequências da alienação apontadas por Benjamin são muito próximas às que aqui são vistas e vivenciadas. A experiência brasileira lida constantemente com a pobreza, que entretanto, não foi gerada por um ou mais conflitos pontuais, como foi o caso europeu na primeira metade do século XX, ao enfrentar duas guerras. A pobreza no Brasil se deve a uma configuração sistêmica e estrutural calcada em raízes históricas profundas, em que o processo de modernização das relações de trabalho apenas vem repor pontos de atraso,

mantendo as relações sociais praticamente estagnadas, conforme apresenta Roberto Schwarz (1987).

Schwarz tece algumas considerações sobre a interpretação da sociedade brasileira do século XX, no texto “Nacional por subtração” (1987). Nesse texto, o crítico reflete sobre como a formação da identidade nacional, forjada a partir de diversas tensões entre elementos e ideais externos e suas aplicações em nosso país desde a colônia até o século XX, impinge-nos uma falsa questão: onde reside o problema da nossa identidade? No final, depois de uma narrativa que nos coloca frente a essa questão do dito “transplante cultural”, Roberto Schwarz apresenta alguns inconvenientes dessa análise, dentre os quais considero os mais significativos para nossa discussão os seguintes:

[...] 3) Fica sugerido que as elites se poderiam conduzir de outro modo, sanando o problema, o que equivale a pedir que o beneficiário de uma situação acabe com ela. 4) Por sua lógica o argumento oculta o essencial, pois concentra a crítica na relação entre elite e modelo, quando o ponto decisivo está na segregação dos pobres, excluídos do universo da cultura contemporânea. 5) A solução implícita está na auto reforma da classe dominante, a qual deixaria de imitar; conforme vimos não é disso que se trata, mas do acesso dos trabalhadores aos termos da atualidade, para que os possam retomar segundo o seu interesse, o que - neste campo - vale como definição de democracia. (SCHWARZ, 1987, p. 47)

Essas questões são latentes numa interpretação das relações que se estabelecem entre as elites e as classes trabalhadoras; as tensões advindas dessas fricções do tecido social, como já explicitado, podem revelar-se de diversas formas.

Nos casos de Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque de Holanda, tais tensões aparecem na forma como escolhem proceder as representações das figuras presentes nas classes trabalhadoras. Como visto anteriormente ao abordarmos algumas das questões formais e das transgressões estéticas promovidas pelos autores nos poemas referenciais desse capítulo, a utilização de um “eu-lírico-narrador” parece revelar muito do posicionamento dos autores nos contextos de sua produção escolhidos neste *corpus*.

Os autores estudados integram – ou ao menos fizeram parte em algum momento de suas trajetórias – certa elite nacional. No entanto, contrariando parte das teses de Roberto Schwarz, eles parecem possuir um desejo genuíno de inclusão, no jogo democrático, dessas figuras marginalizadas e promovem esses

ideais, cada qual a seu modo e em seu tempo, levando-se em consideração o respeito que ambos parecem ter em relação à classe trabalhadora.

Esse distanciamento é evidenciado pela escolha – que não parece ter sido inconsciente – que fazem ao adotarem o distanciamento narrativo como um certo padrão para seus textos, mesmo que sejam inscritos e classificados dentro do gênero lírico. Seja em “José” seja em “Pedro Pedreiro”, ou até mesmo em outros textos – como seriam os casos de “O Operário no Mar” ou “Morte do Leiteiro”, de Carlos Drummond de Andrade, ou em “Deus lhe pague” e “Construção”, de Chico Buarque – os dois autores parecem adotar um certo distanciamento das figuras por eles representadas, evitando colocar-se como iguais nas experiências que marcam a classe trabalhadora. Entretanto, essa estratégia, de forma alguma, invalida e desconsidera a representação que fazem dessas figuras.

Deste modo, o movimento de escrita adotado por esses poetas – que guarda certo distanciamento das figuras representadas nesse processo de composição que leva em consideração o tecido social – é, em muitos aspectos, análogo ao processo de interpretação de nosso país desenvolvido por alguns intelectuais.

Seria a partir das construções promovidas pelos intelectuais que a identidade nacional parece se forjar; entretanto, esses intérpretes do Brasil buscam o subsídio para essa construção no que acontece na realidade da nação em questão. No texto “Estado, cultura popular e identidade nacional”, capítulo do livro *Cultura Brasileira e Identidade Nacional* (1994), o sociólogo Renato Ortiz apresenta a ideia de que a identidade nacional seria forjada por meio de construções conceituais que passam por um mediador, papel que atribui ao intelectual. O sociólogo afirma (1994, p. 139) que esses mediadores devem trabalhar com duas ordens distintas: a popular e a nacional, que também podem ser vistas como “o particular e o universal” ou “o singular e o global” e, a partir daí, atuar como intermediários entre o público e a realidade.

Podemos observar, segundo o que propõe Ortiz, que é possível haver um desdobramento em relação à noção de público: (i) o público que partilha as vivências sociais que o autor, intelectual e produtor cultural, mostra em sua obra e a sua realidade, na qual ele pode ou não estar inserido, a partir de uma perspectiva mais ampla; (ii) e o grande público (em esfera nacional), que não necessariamente vivencia aquela realidade ou outra análoga, mas que, a partir da arte, entra em contato com aquilo, sendo assim exposto aos problemas presentes para uma

parcela da população. E, ainda segundo Ortiz, os intelectuais exercem, nesse sentido, papel fundamental para forjar uma identidade nacional quando, a partir de um dado momento ou aspecto cultural, esse trabalho de reflexão promove um descolamento do particular, articulando esses dados com uma totalidade que os transcende, criando uma identidade que teria por base a cultura do nosso povo.

Encontramos na obra *Representações do intelectual* (2005), de Edward W. Said, pontos com os quais poderíamos ampliar essa ideia. Said (2005, p. 24) propõe que “todos os que trabalham em qualquer área relacionada com a produção ou divulgação de conhecimento são intelectuais”; a grande questão em torno do intelectual seria a sua vocação, como se pode observar no seguinte excerto:

A questão central para mim, penso, é o fato de o intelectual ser um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público [...] os intelectuais são indivíduos com vocação para a arte de representar, seja escrevendo, falando, ensinando ou aparecendo na televisão. (SAID, 2005, p. 25-7)

Segundo tal proposta, é fundamental entender que o intelectual não deve ser visto descolado de seu tempo histórico, muito menos de seu espaço de origem, conforme aponta o sociólogo palestino ao apresentar o conceito de “intelectual regional” (SAID, 2005, p. 38-9).

Edward Said afirma que os intelectuais deveriam assumir obrigatoriamente uma posição em defesa dos setores socialmente mais fragilizados e vulneráveis. Chico Buarque e Drummond certamente correspondem a tal postulado, pois, no caso brasileiro, assumindo que as figuras marginalizadas seriam os trabalhadores, negros e membros das classes populares que ocupam as franjas da sociedade nacional e que são apresentados recorrentemente em suas obras, em especial o *corpus* escolhido para análise,

Tal aspecto torna-se mais significativo quando o autor diz haver “num grande número de países de Terceiro Mundo, um antagonismo clamoroso entre os poderes estabelecidos do Estado nacional e suas populações desfavorecidas” (SAID, 2005, p. 48), o que guarda fortes associações com o contexto brasileiro. Essa proposta fica clara no excerto a seguir em que Said afirma:

Penso que a escolha mais importante com que se depara o intelectual é aliar-se à estabilidade dos vencedores e governantes ou - o caminho mais difícil - considerar essa estabilidade um estado de

emergência que ameaça os menos afortunados com o perigo da extinção completa e levar em conta a experiência da própria subordinação, bem como a memória de vozes e pessoas esquecidas. (SAID, 2005, p. 46)

Seria, portanto, papel do intelectual moderno proporcionar, a partir de suas reflexões, questionamentos e tensões que ponham em cheque as normas vigentes da sociedade na qual estaria inserido. Somente assim seu engajamento teria produtividade.

Tal preocupação com as “pessoas esquecidas”, conforme apontou Said, pode ser observada nas produções de Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque, quando utilizam, de forma produtiva e racional, seu espaço artístico-social privilegiado para promover a apresentação dessas personagens que são forçadas a viver às margens. Drummond, enquanto parte do Estado na qualidade de funcionário público, serviu-se de sua estabilidade no serviço sob um governo ditatorial e seguiu desenvolvendo sua poética de forma crítica e autônoma; Chico, graças ao sucesso fonográfico que alcançou praticamente desde a gênese de sua carreira, conseguiu atingir o grande público e disseminou representações de figuras por vezes invisibilizadas em nossa estrutura social.

Levando em consideração o que foi observado até aqui acerca da representação feita pelos artistas e seu engajamento, será importante refletir sobre o papel que os produtores culturais ocupam em nossa sociedade, especialmente quando levamos em consideração sua forma de ver o mundo. Ao retomar os escritos de Walter Benjamin, agora noutro texto em que discute a função do intelectual – “O autor enquanto produtor” (1996) –, podemos entender que uma das formas possíveis de compreender fenômenos culturais dar-se-ia a partir da observação atenta ao tratamento que os produtores artísticos dão às questões do tempo e espaço dentro de suas obras.

Benjamin propõe, portanto, que existiriam assim o “poeta progressista” – comprometido com a representação do mundo que o cerca de forma crítica, fazendo uma escolha que, segundo o filósofo, “se dá no campo da luta de classes” em que esses poetas colocar-se-iam ao lado do proletariado, tendo sua atividade orientada sempre pelo que seria útil às classes mais desfavorecidas, como uma tendência natural – e seu oposto, o “poeta burguês” – que escreve apenas tendo como fim a “diversão” (BENJAMIN, 1996, p. 120).

Essa tendência apontada pelo filósofo alemão como pertencente aos “poetas progressistas” poderia ser vista também como uma forma de engajamento que os autores desenvolveriam em função do que acontece na sociedade na qual estão inseridos, partindo da consciência do espaço que ocupam no jogo socioeconômico. Walter Benjamin ainda afirma que essa tendência pode estabelecer relações diretas com a qualidade da obra, dizendo que:

[...] a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando também for correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. Acrescento imediatamente que é essa tendência literária, e nenhuma outra, contida implícita ou explicitamente em toda tendência política correta, que determina a qualidade da obra. Portanto, a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua tendência literária. (BENJAMIN, 1996, p. 121)

Na sequência do texto, Benjamin (1996, p. 122) propõe que, para conseguirmos assimilar plenamente seu argumento, devemos promover uma revisão da proposta dialética materialista na análise das obras. O filósofo alemão assevera que “as relações sociais são condicionadas pelas relações de produção” e que, partindo disso, a crítica materialista desejava saber como a obra se vinculava às “questões sociais de produção da época”. Entretanto, Benjamin cogita que seria mais interessante para a análise das obras perguntar “como se vincula uma obra com as relações de produção da época?”. Só assim estaríamos aptos a alcançar a resposta sobre a posição ideológica do poeta: como uma obra literária se situa, qual a sua função dentro das relações de produção da época, tudo isso atentando ao conceito de tendência que poderia “consistir num progresso ou num retrocesso da técnica literária<sup>14</sup>” (BENJAMIN, 1996, p. 123). Seria, então, a partir do exame das questões apresentadas no campo formal e no temático que poderíamos compreender plenamente qual a intenção política e social que a obra possui.

Tais elementos apenas corroboram o que foi visto anteriormente a respeito dos postulados de Adorno sobre a qualidade estética de uma obra e como o engajamento do autor poderia ser visto como um elemento constitutivo – e não excludente – daquilo que entendemos como produto artístico. Não há,

---

<sup>14</sup> O conceito de “técnica literária” apresentado por Walter Benjamin tem como função, dentro desse texto, indicar uma solução para o que o crítico entende ser o “contraste infecundo entre forma e conteúdo”, além de auxiliar a entender a relação que é proposta entre tendência e qualidade (BENJAMIN, 1996, p. 122).

especificamente, nas obras dos poetas analisados no presente trabalho, traços formais ou estéticos que sejam prejudicados em função de sua condição de observadores comprometidos da sociedade e a representação que fazem da realidade que os cerca.

Na realidade, essa postura ocorreria pelo avesso: as questões formais que vêm sendo apontadas e discutidas neste trabalho são tão fundamentais para as leituras desses textos tanto quanto os elementos temáticos neles vistos, pois corroboram decisivamente para a ampliação dos sentidos que podem ser apreendidos em tais obras. “José” e “Pedro Pedreiro”, respectivamente de Carlos Drummond e Chico Buarque, poderiam ser lidos de forma distanciada e sem levar em conta os elementos sociais e históricos neles presentes. Entretanto, tais leituras não dão conta das complexas propostas críticas presentes na produção poética dos dois autores, ignorando traços que são fundamentais para a compreensão desses poemas. Outros textos que serão analisados no próximo capítulo têm significados ampliados graças a essa chave contextual fundamental para a análise de produções engajadas como as que são abordadas em nosso trabalho.

Ainda sobre o posicionamento dos intelectuais em nosso país, Antonio Candido, no texto “Radicalismos” (2017), aponta que existem algumas diferenças na postura dos considerados mais progressistas (seguindo as propostas de Benjamin), que poderiam ser classificados entre “radicais” e “revolucionários”. Tal proposta leva em consideração a postura de abandono ou apego às questões de classe:

Pode-se chamar de radicalismo, no Brasil, o conjunto de ideias e atitudes formando contrapeso ao movimento conservador que sempre predominou [...] Digo que o radicalismo forma contrapeso porque é um modo progressista de reagir ao estímulo dos problemas sociais prementes, em oposição ao modo conservador. (CANDIDO, 2017, p. 195)

O radicalismo seria formado na classe média e em setores esclarecidos das classes dominantes, mas não poderia ser considerado revolucionário, segundo Candido, uma vez que esses grupos não abrem completamente mão de seus privilégios, nem se identificam plenamente com os interesses da classe trabalhadora, segmento que parece ser, de fato, potencialmente revolucionário em nossa sociedade.

Sendo assim, o resultado possível do radicalismo seria a tendência à harmonização e à conciliação entre as classes, fugindo das soluções de origem

revolucionária, na qual a aposta feita é de que o radicalismo, embora não consiga gerar mudanças profundas na sociedade, pode contribuir bastante na busca de uma igualdade social maior, em especial nos países subdesenvolvidos, como é o caso brasileiro. O crítico afirma ainda que “o nível de consciência política do povo não corresponde à sua potencialidade revolucionária” (CANDIDO, 2017, p. 196-7), sendo o intelectual de corte radical um possível responsável pelo desenvolvimento da consciência das massas.

A partir dessas definições, que têm características diferentes entre si, torna-se tangível compreender como os intelectuais conseguem oferecer subsídios, a partir de sua observação, para a interpretação do nosso país. Se os pesquisadores e teóricos buscam interpretar o país a partir dos dados e documentos, os artistas representam-no a partir das suas sensibilidades, percepções, capacidade de apreensão e experiências.

Segundo essa ótica, tanto a literatura quanto a música podem servir como espaço de representação desses conflitos, expondo, a partir de momentos particulares, questões globais para a compreensão do Brasil. No texto “Crítica e Sociologia” (2014), Antonio Candido apresenta algumas questões que servem como norte para essa proposta dialética entre obra e sociedade:

[...] só a [obra] podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista, que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (CANDIDO, 2014, p. 13-4)

Tal forma de ler um texto literário pode colaborar nesse processo de interpretação da sociedade. Além de objeto estético, artístico, um texto tem o potencial de apresentar em sua economia interna questões fundamentais sobre a sociedade que outras formas de analisar o tecido social não têm, como seria o caso das perspectivas acadêmicas.

No caso das obras compostas por Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque de Holanda que foram e serão analisadas na presente pesquisa, suas poéticas lançam luz a figuras que viviam às margens da sociedade, sem conseguir

usufruir plenamente de seus direitos. Ao adotar um ponto de vista que incluía essas personagens, os autores escolheram deliberadamente inserir elementos da realidade em suas produções, transformando e resignificando o real dentro do processo artístico.

Como observamos, o intelectual não precisa, necessariamente, vivenciar uma experiência para refletir sobre ela, mas sua sensibilidade e compreensão argutas das dinâmicas sociais, fazem com que ele possa transformar o particular dessas situações em algo universal, conforme apresentado por Ortiz (1994) e Said (2005). Mais do que a experiência, o que pauta a intervenção possível no trabalho do intelectual são as escolhas que ele faz social e politicamente ao engajar-se na representação de questões que revelam o jogo desigual que existe entre as classes sociais no cenário em que está inserido.

Ao ler as obras de Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque de Holanda temos uma certeza: tanto o trem da história para Pedro, quanto a utopia que não chega no caso de José, tudo continua como é. O que aparentemente muda na verdade é o grau de consciência que temos dessas realidades.

Retomando o texto “Radicalismos”, de Antonio Candido, é possível compreendermos que Drummond e Chico são radicais em suas obras e percepções do mundo. Embora sejam progressistas e engajados com esse projeto de representação social, em momento algum somos apresentados a um projeto de nação ou propostas diretas de intervenção na sociedade, como seria esperado numa ação revolucionária (polo oposto ao radicalismo conforme apresenta Candido). Eles representam, a partir de seus textos, grandes questões e dilemas que assolam as classes trabalhadoras, mesmo que não estejam inseridos, necessariamente, nessa realidade. Eles representam situações e realidades particulares que ajudam a compreender o universal, a situação dos trabalhadores, desvelando, assim como nas interpretações mais acadêmicas e canônicas, os jogos de poder implicados em nosso país. As suas obras também servem como representações artísticas das experiências dos trabalhadores, revelando o que seria o seu dia-a-dia, cada um a sua forma.

Embora não sejam os trabalhadores prototípicos, Buarque e Drummond dão voz às questões relativas a esse universo que lhes são caras, representando a sociedade, forçando o choque de realidade, levando seu público a pensar sobre essa realidade em que vivemos de forma mais intensa. As observações e sugestões

de leitura do contexto histórico-social brasileiro, segundo o ponto de vista teórico ou crítico, apresentam-na parcialmente, já que são textos que buscam um distanciamento do objeto a fim de conseguir observar de forma global.

Interpretar, a partir do objeto artístico, pode ser tão ou até mesmo mais revelador, quanto um ensaio sobre o Brasil. Falar acerca da sociedade não tem o mesmo impacto que observá-la tão de perto. O particular revela-nos a totalidade de forma visceral. Ao unir esses elementos internos e externos, a arte revela rupturas e questões que são inerentes de nosso Brasil. A arte pode ser a face complementar dos ensaios críticos, dos estudos acadêmicos. Os aspectos teóricos apresentados em função das observações feitas até aqui serão, portanto, o ponto de partida, que terá continuidade nas análises dos poemas e canções, completando os elementos que são encontrados nessas obras.

No próximo capítulo, outros poemas e canções fornecerão outros indícios para compreendermos a representação que esses autores fazem da classe trabalhadora, suas questões e impressões. E todas essas questões, relativas à representação do outro e mesmo as possibilidades de ruptura com o *status quo*, tornam-se ainda mais intensas e latentes em momentos de exceção social, como podemos ver na sequência do trabalho.



## 2.1 O Gauche em seu tempo: Drummond e o (seu) mundo

É com a poesia apresentada nos livros publicados na década de 1940, nominalmente, *Sentimento do Mundo* (1940), *José* (1942) e *A Rosa do Povo* (1945), que a poética de Carlos Drummond de Andrade passa a dar vazão a uma poesia marcada pelo engajamento e pela busca da representação de questões sociais latentes. É também durante este período que Drummond esteve mais próximo do jogo político, ao mudar-se para o Rio de Janeiro em 1934, então capital federal, para trabalhar com Gustavo Capanema, Ministro da Educação do governo de Getúlio Vargas, entre 1930 e 1945.

Entretanto, antes de adentrar o terreno da poética drummondiana a fundo, é interessante tomarmos contato com alguns textos em prosa que foram escritos nesse período, recolhidos e publicados nos livros *Confissões de Minas* (1944) e *Passeios na Ilha* (1952), nos quais o poeta apresenta alguns elementos que fornecem subsídios para a leitura de seus poemas que têm como base o que o próprio poeta afirma ser “poesia social”.

### 2.1.1 A “poética” da sociedade na obra de Carlos Drummond de Andrade

“Doce é projetar, rude é cumprir”. É assim que Carlos Drummond de Andrade inicia o texto “Trabalhador e poesia” (1975), em que apresenta seu projeto de publicar uma antologia de poesia social brasileira, livro que nunca chegou a ser editado, como fica sugerido no início desse ensaio crítico sobre o tema. Drummond publica esse texto pela primeira vez na revista *Letras e Artes*, suplemento do jornal “A Manhã”, do Rio de Janeiro, em 11 de setembro de 1949. Depois, inclui o ensaio em *Passeios na Ilha*, livro de compilação de diversos textos em prosa, publicado em 1952.

Entender o contexto de publicação desse texto de teor crítico é de fundamental importância para compreender o espaço que ele ocupa na obra de Drummond e ajuda-nos a compreender de que forma o poeta mineiro compreende “a poesia social”, como ele mesmo pontua no seguinte trecho:

Mesmo sem o propósito de modificar a vida, o poeta se afirmará social buscando refleti-la nos aspectos que definam as relações de trabalho, as condições de existência individual e coletiva, os traços

característicos de cada profissão ou ofício, sob os artifícios habituais de estilização e romantização (ANDRADE, 1975, p. 55)

A poesia, desse modo, serviria como uma forma de representação de aspectos sociais relevantes, como são as relações de trabalho existentes em nosso país. E esses aspectos podem tornar-se assunto poético sem prejuízo artístico/estético algum, segundo apresenta Drummond, que, no entanto, faz a seguinte ressalva:

Dir-se-á que nem tudo isto é poetizáveis, objeção aliás que seria lícito ao adepto das formas sociais da poesia refutar com a alegação de que apoéticos não são nunca os assuntos, porém os poetas quando não sabem tratá-los (ANDRADE, 1975, p. 55)

Assim, Carlos Drummond de Andrade acredita que essa poesia social, como ele próprio afirmou, traz consigo alguns traços relevantes. Marcadamente o tratamento genérico, simbólico que é dado ao trabalhador e a tendência constante à abstração, afirmando que “a exaltação desse trabalhador indeterminado é tema característico da poesia do fim do século XIX”, num tipo de literatura calcada no “romantismo social de Victor Hugo” que ainda tinha grande importância nas letras brasileiras, mas que já estava tornando-se “amortecido” na Europa naquela altura (ANDRADE, 1975, p. 56)

No texto, Drummond afirma, também, que se faz necessário incluir nessa questão os poetas modernos que passam a dar preferência aos “temas brasileiros”, incluindo a vida do trabalhador, mas sem a antiga ênfase retórica que era marca do romantismo do final do século XIX (ANDRADE, 1975, p. 58). Sobre isso o autor ainda acrescenta o seguinte:

Pode-se dizer que foram os primeiros a ver o homem brasileiro na humildade de sua vida de todos os dias, e a procurar extrair desse cotidiano um sentido poético.[...] Assim se desenvolve, por iniciativa dos modernos, e independente de intenção política, a integração do trabalhador brasileiro – do trabalhador de verdade, e não o símbolo – na poesia nacional (ANDRADE, 1975, p. 59)

Os poetas modernistas escolhidos por Drummond para ilustrar sua tese são Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Ribeiro Couto, Cassiano Ricardo, Jorge de Lima, Cid Silveira e Vinícius de Moraes. Mas, conforme apresenta o crítico Vagner Camilo, no ensaio “Figurações do trabalho em Sentimento do Mundo” (2012), é no mínimo curioso que, seja por modéstia, seja por não se ver dessa forma, Drummond não inclua a si próprio nessa lista. O crítico aponta que é justamente o poeta mineiro

um dos poucos que conseguem avançar em formas de representação do trabalhador, desmascarando a ideologia do trabalho, sem recorrer aos excessos da literatura panfletária e populista da época (CAMILO, 2012, pp. 133-4).

Drummond aponta em “Poesia do tempo” (2011), texto publicado na primeira reunião de textos em prosa, *Confissões de Minas*<sup>17</sup>, qual seria o espaço para a poesia dentro da sociedade, atestando haver um desencontro, um “equivoco” entre poesia e poetas no que tange à acessibilidade do texto literário ao grande público:

A poesia não se “dá”, é hermética ou inumana, queixam-se por aí. Ora, eu creio que os poetas poderiam demonstrar o contrário ao público. De que maneira? Abandonando a ideia de que poesia é evasão. E aceitando alegremente a ideia de que poesia é participação” (ANDRADE, 2011, p. 182).

Drummond convida os demais poetas a participar efetivamente da sociedade na qual estão inseridos, tomar parte do que acontece no mundo, não isolar-se em torres de marfim que já desmoronaram pelo ridículo de acreditarem que é possível fugir da realidade na qual estão inseridos. Por fim, Drummond sugere que o necessário para a poesia reencontrar-se com o público é o poeta reencontrar-se com o mundo que o permeia:

Participação na vida, identificação com os ideais do tempo (e essas ideias existem sempre, mesmo sob as mais sórdidas aparências de decomposição), curiosidade e interesse pelos outros homens, apetite sempre renovado em face das coisas, desconfiança da própria e excessiva riqueza interior, eis aí algumas indicações que permitirão talvez ao poeta deixar de ser um bicho esquisito para voltar a ser, simplesmente, um homem. (ANDRADE, 2011, p. 182)

Para o poeta mineiro, a literatura, em especial a poesia, deve partir e estabelecer conexões com o real para fazer sentido no mundo. Tendo essa premissa como norteadora para a leitura dos poemas de Drummond, procederemos às análises, trilhando dois caminhos: i) selecionando e investigando algumas formas nas quais os poemas estabelecem relações com o contexto histórico-social no qual o poeta está inserido; ii) problematizando tensões e resoluções entre a *utopia projetada* e aquilo que se coloca como real.

---

<sup>17</sup> O texto “Poesia do tempo” foi publicado originalmente em 10 de agosto 1941, extraído do suplemento literário do jornal *A Manhã* e estava reunido com outros textos sob o título “Notas do Tempo” (cf. “Notas da Edição”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Confissões de Minas**. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 323.)

### 2.1.2 O poeta, o eu-lírico e o mundo

Como sabemos, Carlos Drummond de Andrade mudou-se, em 1934, para o Rio de Janeiro e passou a trabalhar como Chefe de Gabinete de Gustavo Capanema, Ministro da Educação, até 1945. É impossível afirmar, portanto, que o poeta conseguiria manter-se alheio às políticas públicas e ações planejadas pelo Ministério da Educação que, entre outros objetivos, visavam também a modificar a forma como o trabalho era visto no Brasil, tal como sugere Simon Schwartzman:

Explicar a presença incômoda de Drummond neste ministério por simples razões de amizade, ou dizer que sua atuação foi simplesmente burocrática e administrativa, é fazer pouco de sua inteligência e seus valores..." (SCHWARTZMAN, 1990, p. 2 apud BOMENY, 2001, p. 16)

Drummond, mais do que apenas um funcionário de Gustavo Capanema, ocuparia seu cargo na condição de "homem de confiança" do então ministro da Educação e Saúde Pública, tal como apontam Helena Bomeny (2001) e Sérgio Miceli (2001), quando observam a relação entre as figuras que compunham essa esfera governamental e os intelectuais que lá trabalhavam. Segundo Miceli, em *Intelectuais e classe dirigente no Brasil* (2001), esses "homens de confiança" eram figuras que ocupavam cargos advindos de indicações e empossados por portarias em função das relações prévias que mantinham com aquelas autoridades para as quais trabalhavam.

Entretanto, levando em consideração o cargo que ocupava e sua real importância no regime que vigorava, é interessante retomar a diferenciação estabelecida por Miceli entre os funcionários-escritores e os escritores-funcionários. Segundo o autor, os funcionários-escritores eram, quase sempre, "escritores apagados, cronistas da vida intelectual, ou então praticantes em gêneros da chamada subliteratura" (MICELI, 2001, p. 212), buscando retribuir os favores de quem os havia colocado no serviço público; já os escritores-funcionários estabelecem uma relação diferenciada com as figuras que são seus protetores no serviço público, pois se tornam, naquele espaço, "objetos de devoção da crítica militante nos aparelhos de celebração que circulam entre as 'panelas' de letrados, buscam minimizar o quanto suas obras devem aos laços clientelísticos de que são beneficiários" (MICELI, 2001, p. 212).

Assim sendo, Drummond poderia enquadrar-se dentro do segundo grupo, embora não se mantivesse no cargo apenas pela fidelidade a Capanema. O que consta na história é que o poeta mineiro já havia trabalhado anteriormente com o então ministro em Minas Gerais e que a nova indicação fazia parte de um plano político bem articulado pelo regime Vargas. O projeto consistia em cooptar intelectuais que deveriam preencher cargos de confiança no segundo escalão do estamento como uma estratégia para esfacelar a autonomia das oligarquias estaduais com a distribuição de cargos entre figuras de diversas regiões que fossem partidárias do regime, bem como para dar suporte às figuras que compunham o centro do poder político e econômico depois da Revolução de 1930 (MICELI, 2001, p. 231).

Vale ressaltar que a diferença entre funcionários-escritores e escritores-funcionários não residia apenas no prestígio que tinham ou nas funções e cargos que exerciam, mas na forma como as diretrizes e ideais do governo da época afetaram essas figuras que recebiam esse “mecenasato oficial”:

Os funcionários-escritores tiveram que se curvar às diretrizes políticas do regime, os escritores-funcionários puderam se abrigar sob a postura de uma ‘neutralidade’ benevolente em relação ao Estado, o que lhes permitiu salvar muitas de suas obras do acesso das lutas políticas (MICELI, 2001, p. 237)

O próprio Drummond comenta a vocação à burocracia e ao trabalho público que parece haver entre os autores em nosso país no texto “A rotina e a quimera”, também incluído no livro *Passeios na Ilha* (1975). Nesse texto, o então funcionário público procura “justificar” seu ganha pão como algo necessário para o fazer literário/intelectual:

O emprego do Estado concede com que viver, de ordinário sem folga, e essa é condição ideal para bom número de espíritos: certa mediania que elimina os cuidados imediatos, porém não abre perspectiva de ócio absoluto. O indivíduo tem apenas a calma necessária para refletir na mediocridade de uma vida que não conhece a fome nem o fausto (ANDRADE, 1975, p. 67)

É justamente em virtude do trabalho regular, mas com certa liberdade, que Drummond julga haver espaço para o fazer literário e arremata o texto sugerindo que talvez apenas um autor que produz nessas condições de trabalho possa oferecer aquilo “que constrói, sob a proteção da Ordem Burocrática, o seu edifício de

nuvens, como um louco manso e subvencionado” (ANDRADE, 1975, p. 69). Entretanto, não há loucura no trabalho desenvolvido pelo poeta mineiro em seus edifícios, mas sim a tentativa de capturar a realidade de forma panorâmica que só é possível do ponto de vista onde o poeta se encontra, dentro desse espaço social “privilegiado” em função do trabalho.

É durante o Estado Novo que a cultura começa a fazer parte de forma mais intensa do que entendemos como sociedade civil, conforme afirma Carlos Nelson Coutinho, no texto “Os intelectuais e a organização da cultura” (2011). Coutinho afirma que a cooptação de intelectuais durante os anos 1930 poderia acontecer mesmo que estabelecessem relações diretas com o Estado, como era o caso de Drummond:

A possibilidade de subsistir fora da cooptação e do favor dos poderosos, graças à rede de organizações culturais que se amplia [...], permite ao intelectual escapar mais facilmente dos impasses a que é levado pela situação, pouco confortável em muitos casos, do ‘intimismo à sombra do poder’. E isso não vale apenas para os intelectuais desligados do aparelho de Estado: muitos produtores de cultura que retiram seu sustento material de cargos públicos, ao poderem agora se beneficiar do clima de ativação da sociedade civil, colocam-se claramente ao lado das forças progressistas, comprometem-se com posições políticas e visões de mundo que colidem frontalmente com a dominação de classe encarnada pelo Estado do qual são funcionários. (COUTINHO, 2011, p. 27)

O poeta mineiro, embora trabalhasse como subordinado direto do Ministro da Educação, não deixava de colocar-se em declarado apoio ao que lhe era caro enquanto valores e ideais. Mesmo que não desse declarações públicas e entrevistas, explicitando-os à época, sua obra do período reflete inegavelmente tais questões político-sociais.

Sobre a aparente contradição acerca de suas poucas falas públicas e a manutenção de um posicionamento claro nesse período, Drummond, alguns anos mais tarde, justificou em entrevista ao jornalista Geneton Moraes Neto, em 1987, não dar entrevistas frequentemente porque entendia ser necessário manter o “resguardo” em função de seu cargo como secretário de Capanema:

Fui chefe de gabinete do ministro da Educação, o meu amigo Capanema, de 1934 a 1945. Nesse período, eu não podia aparecer dando entrevistas porque a minha função exigia um certo resguardo. Mas eu tinha as portas abertas na minha sala de trabalho. Os jornalistas, os repórteres e as outras pessoas que iam me procurar

sabiam que eu era uma pessoa fácil de conversar. Era meu dever atender a todo mundo. Isso passou despercebido às pessoas que achavam que me fechei em copas. (MORAES NETO, 2007, p. 54)

Mas é claro que a posição em que o poeta estava assegurava-lhe privilégios que ele próprio reconhece, como já apresentado em trechos de suas crônicas ou mesmo como ele próprio sugere em alguns poemas. Drummond não deseja colocar-se de forma simples e passiva frente ao que vê na sociedade. Ele reflete de forma crítica como a sua experiência é diferente da que impacta o resto do povo, em especial as classes mais pobres e vulneráveis, conforme pode ser observado no poema de *A Rosa do Povo*, “A Flor e a Náusea”, quando se apresenta como aquele que estaria, conforme palavras do eu-lírico, “Preso à minha classe e a algumas roupas/ vou de branco pela rua cinzenta.” (ANDRADE, 1983, p. 112).

Vagner Camilo, no texto “A cartografia lírico-social de Sentimento do Mundo” (2002), afirma que essa distância social que Drummond constantemente reforça em seus poemas, seria na verdade a forma como o poeta baliza seu engajamento (CAMILO, 2002, p. 66). Camilo afirma que “por mais contraditório que seja condenar ironicamente o alheamento burguês e, ao mesmo tempo, incorrer nele, o fato é que o poeta empenhado jamais deixou de esconder seus deslizes de classe” (CAMILO, 2002, p. 70). Isso é explicitado em “Confidência de Itabirano”, segundo poema do livro *Sentimento do Mundo*, quando o eu-lírico recupera as suas origens mineiras, tanto familiares, quanto sociais, afirmando “Tive ouro, tive gado, tive fazendas./ Hoje sou funcionário público.” (ANDRADE, 1983, p. 65, vv. 15-6).

Dessa forma, o eu-lírico denuncia, conscientemente, sua posição privilegiada, revelando sua “culpa de classe” a partir de um processo de tomada de consciência do poeta na maturidade. Esse processo culmina no encerramento do poema: “Itabira é apenas uma fotografia na parede./ Mas como dói!” (ANDRADE, 2002, p. 65, vv. 17-8). Vagner Camilo amplia a questão apresentada sobre o desencaixe de Drummond, apontando que:

Um bom exemplo encontra-se na própria “Confidência do Itabirano”, com o *orgulho* e a *cabeça baixa* concomitantemente experimentados pelo filho de fazendeiro cooptado pelo serviço público federal – e bem sabemos o quanto a cooptação reeditava, em contexto urbano-industrial, dos conhecidos mecanismos de compadrio e favor da velha ordem patriarcalista. (CAMILO, 2002, p. 67).

Um processo análogo parece acontecer em “Privilégio do Mar”, publicado também no livro de 1940, onde o eu-lírico discute as benesses do conforto dos espaços próximos da praia ou com vista para o mar, regiões nobres da então capital federal. O poema é escrito na 1ª pessoa do plural e evidencia o pensamento dessas figuras que, segundo o eu-lírico afirma, bebem suas cervejas confortavelmente no terraço, tendo a certeza de que nada lhes acontecerá, afinal “o edifício é sólido e o mundo também” (ANDRADE, 1983, p. 72, vv. 4) e sendo assim a conjuntura social e as relações de poder e privilégios continuariam intactas.

A vida das figuras incluídas no coletivo sugerido pela voz poética é apresentada no poema repleta de certezas, da solidez do concreto e, até mesmo, da dureza do sólido chão sobre o qual estão fundados. A infalibilidade desse espaço está também relacionada ao que é certo no campo social, como podemos perceber na 3ª estrofe quando o eu-lírico fala sobre o cansaço em função da labuta das pessoas que trabalham no edifício e que podem gozar do “privilégio dos edifícios”, tais como a vista do mar (ao mesmo tempo próximo, visível e também distante, intocável), sua brisa e do alívio proporcionado pelo encontro mencionado na estrofe de abertura do poema.

Entretanto, essa segurança parece desaparecer quando o mar passa a ser o ponto de referência, como visto na primeira parte da 5ª estrofe: “Certamente, se houvesse um cruzador louco, / fundeado na baía em frente a cidade, / a vida seria incerta... improvável...” (ANDRADE, 1983, p. 72, vv. 11-3). Esse cruzador representa uma ameaça potencial ao conforto e às certezas apresentadas até esse momento no poema. Tal ameaça poderia ser fruto da 2ª Guerra Mundial, que, no momento da publicação do livro, desenrolava-se na Europa, bem como poderia ser vista como algo de origem nacional, embora não seja possível entender se a sugestão falaria sobre uma mudança no *status quo* que teria origem nas camadas populares ou em uma nova alteração advinda das esferas que já estavam no poder, como foi o caso da instituição do Estado Novo de Getúlio Vargas. Tais reflexões parecem ser momentâneas e na sequência da estrofe já não assustam o eu-lírico, que aposta na fidelidade dos marinheiros e na esquadra cordial. Portanto, as preocupações e possibilidades de mudança que o mar vem trazendo no início no texto desmancham-se na última estrofe do poema, tal como fariam as ondas quando chegam à praia; as mesmas forças que assustam com seus movimentos em alto mar vão perdendo força ao chegarem à costa depois da arrebentação.

Haveria, quando observamos o poema em sua totalidade, uma oposição constitutiva de tensão entre o chão, o sólido, e o mar, o transitório. Se o primeiro promete e, mais do que isso, garante a segurança de que “nada nos acontecerá”, conforme é visto na primeira estrofe, o segundo elemento parece “dissolver” essa aparente infalibilidade e encaminhar as figuras e imagens para o campo do devaneio, do sonho e do incerto.

Por fim, a voz do poema retoma ao início, mudando apenas o advérbio que utilizou para descrever o alívio e o sossego da cena no terraço, mudando o “mediocrementemente” do primeiro verso, para “honradamente” no último. Se o início do poema sugere um teor crítico ao aparente conforto existente no terraço e na forma como as figuras que nele estão gozam dessa tranquilidade, seu encerramento contrasta de forma quase cínica, por parte da voz poética, que parece ter se dissolvido entre as outras figuras ali descritas, aceitando esse como seu lugar social.

Assim como o poema “Confidência do Itabirano”, “Privilégio do mar” encaminha-nos a reflexões sobre a posição social do sujeito poético, bem como a já referida “culpa de classe”, dentro de uma poética que parece tentar equacionar a dialética constante entre o sujeito e o mundo que o cerca. Como apontado por Antonio Candido no texto “Inquietudes na poesia de Drummond” (2017), a poética de Carlos Drummond de Andrade é pautada pela relação entre o eu-lírico e o mundo. Entretanto, essa relação de completude parece ter seu estatuto alterado, segundo aponta o crítico, no período que compreendido entre 1935 e 1959. Candido (2017, p. 69-70) postula que, devido à “desconfiança aguda em relação ao que diz e faz”, o poeta é levado constantemente a “abordar o ser e o mundo no estado pré-poético de material bruto”, a fim de compreender a relação entre esses dois pólos.

Todos esses elementos históricos fazem parte do que o próprio Drummond sugere ser o “tempo”, como já visto no texto “Poesia do tempo” (2011). É inconcebível, nesse sentido, imaginar que a poesia do autor estaria imune a todo esse processo.

No texto “Drummond e o livro inútil”, João Adolfo Hansen (2011) propõe que haveria na obra do poeta mineiro, em especial a que é publicada entre 1932 e 1944, a tentativa de estabelecer uma “ética da utopia” como poderia ser visto no texto “O livro inútil”, mas também presente na reunião de prosa *Confissões de Minas*.

Hansen afirma que haveria no corpo da obra do poeta mineiro uma fratura entre sensibilidade e razão, possibilidade e realidade, que o sujeito poético busca

resolver, a partir do mergulho no humor, estabelecer relações de verdadeira solidariedade “com o sofrimento, a dissimetria mescla revolta, recusa, angústia e resignação” (HANSEN, 2011, p. 254-5). A ética da utopia que propõe Hansen na leitura da obra de Drummond é baseada, assim, na noção de que nada na obra é finito, plenamente acabado ou definitivo, como seria no livro inútil. Portanto, a ética utópica que estaria presente na obra do poeta seria pautada por:

[...] ser capaz de escolher a cada novo momento a forma precária, entre as formas possíveis da experiência do passado e da expectativa do futuro, sabendo que o escritor está limitado por condicionamentos e determinações – também os inconscientes – do “escasso momento” do presente ruim. (HANSEN, 2011, p. 256-7)

A escrita de Carlos Drummond de Andrade está permeada pela vivência do presente tendo o passado, tal como um mapa que vai sendo ampliado a cada novo caminho poético traçado, e o futuro, como bússola que o guia para novas experiências. Dessa forma, não haveria possibilidade de uma poética neutra ou mesmo negligente com a realidade que o rodeia.

João Adolfo Hansen ainda afirma que, ao contrário do que acontece na sua produção em prosa, tida como mais “amigável” para o leitor, a sua poesia seria mais condensada. Segundo o crítico, a força das imagens na obra de Drummond é tão extraordinariamente condensada que faz com que elas se tornem símbolos (HANSEN, 2011, p. 271). Além da condensação, para dar conta da fragmentação que existe no sujeito poético, a forma poética, em nível estrutural, utiliza-se da elisão que “produz o discurso como justaposição de pedaços que significam a divisão social do ‘eu’ e das matérias e, simultaneamente, funcionam como diagrama sintático do trabalho crítico de desorganização programática da forma” (HANSEN, 2011, p. 272).

Esse processo de separação, fragmentação e recolha fica evidente em alguns poemas, como “O Operário no mar” e “Morte do leiteiro”, que analisaremos a seguir.

### **2.1.3 As projeções e possibilidades do trabalhador**

No poema em prosa de Drummond, “O Operário no Mar”, presente no livro *Sentimento do Mundo*, somos apresentados ao eu-lírico que está observando um

operário que avança em sua caminhada para o mar, refletindo sobre as diferenças entre eles. É possível observar, por meio da descrição que o eu-lírico faz do operário, que ele não deveria ser visto como uma figura prototípica e que por isso seja facilmente identificado. Ele não está de blusa azul, como a voz poética afirma ser o “normativo” em outras representações, e prossegue com uma descrição de aspectos materiais e imateriais que caracterizariam os operários idealizados, tendo a roupa como a metonímia do pesado fardo que eles têm que levar consigo. Entretanto, o operário sem blusa de Drummond, que não carrega esse fardo nas roupas, traria suas marcas expressas diretamente em seu corpo “que carrega desígnios e segredos” (ANDRADE, 1999, p. 141).

É interessante observar como o operário individualizado pelo poeta, fugindo do tradicional e prototípico é, ao mesmo tempo, um homem comum e indefinido, como podemos perceber pelo uso do artigo “um”, visto nas frases “Na rua passa um operário” ou “Esse é um homem comum”, e de adjetivos e locuções de valor vago e indefinido, funcionando como índices da distância existente entre a voz poética e a personagem que ela retrata (ANDRADE, 1999, p. 141). Essas escolhas na expressão ilustram o afastamento que haveria entre essas duas figuras, na medida em que a voz do poema pode ver e saber o que é visível à distância, de sua janela, mas não consegue aproximar-se, de fato, e vê-lo com precisão. Além disso, essa separação física pode ser vista como uma metáfora para o distanciamento social também apontado no poema entre a voz poética e o operário.

É importante observarmos como isso é vital para a construção feita pelo poeta a fim de evidenciar o distanciamento vigente na sociedade, sendo a voz poética uma representação metonímica da classe social do poeta, assumindo-se como pólo “oposto” ao trabalhador representado. Mas é justamente nessa distância que o poema trabalha para estabelecer um entre-lugar, forjado pela voz poética, onde ela pode aproximar-se dessa figura de modo caridoso e crítico a um só tempo, mas que seria impossível de realizar no plano físico/concreto.

O trabalhador é, como o eu-lírico insiste em frisar, apenas um homem comum, entretanto, parece significar muito mais do que isso. Enquanto o operário é exaltado quando caminha sobre as águas, como um “milagre” que não foi impedido, a voz poética segue contrapondo a simplicidade daquele homem, dizendo que “não há nenhuma santidade no operário, e não vejo rodas nem hélices no seu corpo, aparentemente banal” (ANDRADE, 1999, p. 142). Com isso o poema transita entre o

irreal, representado pelas ações do operário, e o real, que aparece na lembrança da sua impossibilidade.

Dessa forma, o eu-lírico compõe o poema calcado em oposições que se dissolvem e se mantêm, num esquema paradoxal. Não há devir, não há solução, não há ação efetiva para chegar a uma aproximação tampouco para conhecer a figura retratada. O poema que enaltece o trabalhador, para por aí; não avança, nem propõe caminhos. É, desse modo, um retrato do trabalhador, da distância de classe e do seu tempo, que vai jogando constantemente entre o real, o concreto, o prático e o imaginário, o suposto, o idealizado dentro dos estereótipos para essa figura. Drummond a um só tempo desmistifica o operário prototípico, literário enquanto o torna uma figura incontestavelmente transcendente e diluída na imensidão natural do mar. O trabalhador é único e múltiplo nesse sentido, ocupando todos os espaços, seja com sua presença física, seja pela presença de suas obras e trabalhos.

Outro poema em que Drummond representa o trabalhador de forma direta é “Morte do leiteiro”, presente no livro *A Rosa do Povo* (1945). O poema apresenta o que houve com o jovem leiteiro que morreu após ser confundido com um ladrão enquanto estava fazendo o seu trabalho.

A voz do poema é predominantemente apresentada em 1ª pessoa, seja no singular, seja no plural; a exceção é a 1ª estrofe onde o eu-lírico utiliza a 3ª pessoa para apresentar informações com maior grau de objetividade, numa linguagem quase jornalística – “Há pouco leite no país, / é preciso entregá-lo cedo. / Há muita sede no país, / é preciso entregá-lo cedo. / Há no país uma legenda, / que ladrão se mata com tiro.” (ANDRADE, 1983, p. 165, vv. 1-6) – onde os elementos principais do poema são apresentados: leite, leiteiro/trabalhador, ladrão e morte, dialogando diretamente com o título. Dessa forma, não há surpresa quanto à morte que será narrada, embora ainda não saibamos, de início, quais as suas circunstâncias.

A realidade descrita pelo poeta no texto, que teria como um de seus pilares a legitimação da violência em nome de ditos valores “incontestáveis”, ainda é uma constante no Brasil, quase 80 anos depois da publicação desse livro, sendo cada vez mais cruel e recorrente nas regiões periféricas de nossas metrópoles contemporâneas.

A partir da estrofe seguinte, a voz poética assume a 1ª pessoa, transitando entre singular e plural, o que irá revesti-la de certa objetividade, como faria um narrador observador onisciente. Assim sendo, o relato da morte desse jovem e

pobre trabalhador é feito de forma vívida, levando o leitor a aderir ao ponto de vista do eu-lírico. Além da presença de uma voz que conduz a narrativa, outro traço épico presente no poema seria a apresentação das personagens que promovem as ações: o jovem leiteiro e o homem que o mata.

Esses dois personagens encontram-se e estão atados pela morte do leiteiro, mas são apresentados de formas diferentes no poema. A caracterização do jovem trabalhador é feita pelo eu-lírico de forma detida entre as estrofes 2 e 5, onde traços físicos e sociais vão aparecendo entre suas ações:

Sua lata, suas garrafas  
e seus sapatos de borracha  
vão dizendo aos homens no sono  
que alguém acordou cedinho  
e veio do último subúrbio trazer o leite mais frio  
[...]  
Na mão a garrafa branca  
não tem tempo de dizer  
as coisas que lhe atribuo  
nem o moço leiteiro ignaro,  
morador na Rua Namur,  
empregado no entreposto,  
com 21 anos de idade  
[...]  
Meu leiteiro tão sutil  
de passo maneiro e leve,  
antes desliza que marcha  
(ANDRADE, 1983, p. 165-6, vv. 11-43)

O moço leiteiro é descrito quase como parte fundamental tanto da paisagem geográfica, quanto da paisagem social que o poema apresenta. Seu vigor e agilidade são características apresentadas pelo eu-lírico como fundamentais para a realização de seu trabalho, assegurando, como é dito no poema, o leite “[...] mais frio / e mais alvo da melhor vaca / para todos criarem força/ na luta brava da cidade” (ANDRADE, 1983, p. 165, vv. 16-19).

Sendo assim, não é possível deixar de pensar no leite e no seu entregador como sendo objetos de reificação que, ainda sim, guardam aspectos da pureza associada a eles. O leite é vinculado ao longo do poema à pureza, por conta de sua cor alva. Entretanto, ele não deixa, em momento algum, de ser visto como um produto, “uma apenas mercadoria” assim como o próprio leiteiro, reificado desde o princípio do texto (ANDRADE, 1983, p. 165, vv. 31). Na ordem capitalista, leite e leiteiro são “objetos” plenamente descartáveis.

E no caso do leiteiro, a pureza advém de algumas caracterizações que impactam a nossa forma de vê-lo, seja a utilização do adjetivo “moço” ou da revelação da idade do leiteiro, seja pelas sugestões de sua inocência “pueril” ao longo do poema. Esse traço é evidenciado pelas oposições simplistas que o narrador/eu-lírico faz quando fala dessa personagem, como quando diz que o moço leiteiro entrega “leite bom para gente ruim” (vv. 10); pelo adjetivo “ignaro”, que não denotaria propriamente ignorância, mas sim ingenuidade, desconhecimento dos perigos que lhe estão reservados. Ainda sobre a ingenuidade do jovem leiteiro, as perguntas retóricas feitas na 7ª estrofe: “Se era noivo, se era virgem,/ se era alegre, se era bom,/ não sei,/ é tarde para saber” (ANDRADE, 1983, p. 166, vv. 59-62) parecem confirmar tal hipótese.

Além disso, temos também o uso de aproximações entre o eu-lírico e a personagem por meio de um olhar de benevolência, ora paternal, ao chamá-lo de “meu leiteiro”, ora fraternal, utilizando o pronome possessivo relativo à 1ª pessoa do plural (“nosso tempo”) ou, ainda, quando o homem que mata o leiteiro, com a utilização do discurso indireto livre, reconhece irônica e cinicamente o trabalhador como “nosso irmão” ou “Quem quiser que chame médico, / polícia não bota a mão / neste filho de meu pai” (ANDRADE, 1983, p. 166-7, vv. 69-71).

A aproximação entre os dois pólos opostos apresentados no início do poema acontece apenas na morte. É com a morte do leiteiro que a “revelação” acontece, que o reconhecimento se dá. Entretanto, o reconhecimento ecoa o que há de mais cínico na relação entre classes, já que depois de constar a morte e afirmar que a polícia não tocara no cadáver, mais nenhuma ação é mencionada, o que sugere que o corpo continuou onde estava, tornou-se apenas mais um objeto mal redimido pela noite, conforme o eu-lírico afirma na última estrofe. A marca dessa ruptura da aproximação entre as duas figuras fica evidente no verso “Está salva a propriedade”, tal como sugere Alexandre Pilati, no texto “A lógica da reificação em ‘Morte do Leiteiro’ de Drummond”:

A fala obliquamente “cordial” do “senhor” evidencia que tudo vai sendo recolocado em seu lugar. A cruel frase “Está salva a propriedade” retoma o ritmo das lendas asseguradoras da ordem da mercadoria e da reificação. Ordem essa que no poema estava caracterizada pela atmosfera noturna de sono enquanto alienação. Diz o narrador, desiludidamente, que “a noite geral prossegue”. Está definitivamente abortada a possibilidade de reordenação da sociedade num prisma mais humano e solidário, “a manhã custa a

chegar”. O verbo “custar” pode significar aqui tanto o “preço” da manhã, tomada como nova realidade utópica, aquela que talvez o desvio do leiteiro intentasse, mas também pode estar se referindo ao fato de que esse horizonte utópico está distante no tempo (PILATI, 2007, p. 5).

Bem como no poema “Operário no Mar”, não há horizonte de redenção e conciliação entre as classes em “A morte do leiteiro”. Mesmo dentro da noite, espaço drummondiano de dissolução das diferenças e de união entre elementos díspares, não há espaço para a superação efetiva das diferenças de classe sem que antes ocorra um movimento de tomada de consciência, ou melhor, de desalienação por parte das classes dominantes. Embora não haja, de fato, uma tomada de consciência por parte do senhor que matou o leiteiro, o eu-lírico parece vislumbrar essa possibilidade, tendo em vista que houve um reconhecimento, mesmo que momentâneo, de que a distância entre essas duas figuras não é tão abissal quanto se imagina, mas que é, ao mesmo tempo, impossível de ser transposto.

O eu-lírico/narrador recorre a uma objetividade ainda maior e, de certo modo, mais cínica também, para descrever a cena que ele vislumbra na noite:

Da garrafa estilhaçada,  
no ladrilho já sereno  
escorre uma coisa espessa  
que é leite, sangue... não sei.  
Por entre objetos confusos,  
mal redimidos da noite,  
duas cores se procuram,  
suavemente se tocam,  
amorosamente se enlaçam,  
formando um terceiro tom  
a que chamamos aurora  
(ANDRADE, 1983, p. 167, vv. 78-88)

Além da ideia de *Kitsch* que é sugerida por Alexandre Pilati e da análise feita em seu texto<sup>18</sup>, poderíamos pensar numa outra possibilidade de leitura para o final do poema que indicaria, não a impossibilidade eterna de mudança no panorama social, mas sim o retrato do que acontece naquele momento.

---

<sup>18</sup> Alexandre Pilati, ao conceituar o Kitsch e o seu uso por Drummond em “Morte do Leiteiro”, aponta o seguinte: “O recurso ao kitsch (um valor estético distorcido ou exagerado, inferior à sua cópia existente, que toma para si valores de uma tradição cultural privilegiada) de certa forma é uma referência à falta de saída para a própria literatura nos termos da reificação.” (PILATI, 2007, p. 6). Seguindo essa proposta, a leitura do crítico encaminharia o poema para uma leitura que sugere a desilusão histórica do poeta ao produzir o final da forma como foi feito.

Essa proposta de leitura trabalha com a ideia de momento histórico como um retrato, uma fotografia. Retomando o que Hansen (2011) propõe como “ética da utopia” na obra de Drummond, não parece haver no poema uma desilusão histórica completa, apenas a constatação de que ainda não foi possível, naquele tempo/momento, haver uma mudança. A utilização da “aurora” enquanto figuração poética fornece subsídios para pensarmos nisso, pois sugere uma ambiguidade: ela é, ao mesmo tempo, irônica e utópica.

Irônica na medida em que, ao retomarmos o que propõe Alexandre Pilati, o final do poema sugere um adensamento das imagens e dos recursos técnicos justamente pois não há espaço para a idealização, portanto a “aurora” enquanto símbolo do dia que nasce aparece como ápice da ironia. Corrobora para essa leitura a utilização dos advérbios “suavemente” e “amorosamente” que caracterizam a forma como o leite e o sangue interagem no chão poderiam suscitar esse mesmo tom.

Não obstante, podemos perceber como tudo acontece dentro do poema por conta da reificação dos personagens ou da personificação dos objetos. O leiteiro e o homem que o mata tornam-se objetos que se movem como “marionetes” controladas pelo seu destino social. Ambos desempenham os papéis sociais que deles são esperados. O “proprietário cordial” defende seu patrimônio, mas não tem nome, não tem endereço, não tem caracterização além da sua posse, de sua classe. E o “moço leiteiro”, embora saibamos sua idade (21) e seu endereço (morador da Rua Namur, na Vila Valqueire, bairro do subúrbio da então capital do país), não tem voz, não tem nome, tendo apenas sua classe social definida. Tais representações que encerram as personagens em seus traços prototípicos, como seriam os casos do proprietário e do leiteiro, podem ser vistas, de modo análogo, em outras representações drummondianas, como vimos em “O Operário no Mar”. É justamente assim que os retratos elaborados pelo poeta mineiro ganham ainda mais poder de representação social, a partir da identificação de elementos gerais, cabendo de forma ampla na realidade do país.

Se os personagens são praticamente objetos, os “verdadeiros” objetos são personificados e são os motores da ação no poema. No início do poema vemos como são os produtos ou instrumentos de trabalho do leiteiro que o apresentam: “Sua lata, suas garrafas / e seus sapatos de borracha / vão dizendo aos homens no sono / que alguém acordou cedo / e veio do último subúrbio/ trazer o leite [...]”

(vv. 11-16), “Na mão a garrafa branca / não tem tempo de dizer/ as coisas que lhe atribuo” (vv. 20-22), mesmo o “rumor”, som que caracteriza o ruído de vozes humanas conversando, se faz presente no poema a partir de objetos ou animais:

É certo que algum rumor  
sempre se faz: passo errado,  
vaso de flor no caminho,  
cão latindo por princípio,  
ou um gato quizilento.  
(ANDRADE, 1983, p. 166, vv. 44-48)

Os objetos e animais têm, no poema, a capacidade de expressar-se e agir sem mediação. Eles apresentam o leiteiro, sujeito que deveria ser o agente no poema. O mesmo acontece com a caracterização feita do revólver que “saltou” à mão do homem, bem como os tiros que mataram o leiteiro, numa frase construída com sujeito oculto. Essa construção que dissimula o agente da ação suscita uma dupla possibilidade de leitura: a primeira é que, assim como desconhecemos o nome do homem que atirou, não haveria provas ou testemunhas que o acusariam; essa figura está protegida, tanto por sua classe quanto por sua propriedade. A segunda leitura possível seria que os tiros foram fruto de uma “consciência coletiva” que aparece no poema, quase como um coro, desde a primeira estrofe onde ecoa a solução da “bala” para os crimes: “Há no país uma legenda,/ que ladrão se mata com tiro” (vv. 5-6). A dita “legenda” aparece novamente na sétima estrofe com uma interrogação seguida de resposta: “Ladrão? se pega com tiro.” (vv. 56).

A “ausência” de definição desse sujeito é desconcertante, pois há um momento de despertar, que poderíamos associar a um momento de “desalienação” que faria com que ele reconhecesse o leiteiro como um igual, entretanto esse lampejo de humanidade do “proprietário” encerra-se quando percebe que seus bens não correm riscos e tudo continua como estava: a noite segue, mesmo a manhã “custando a chegar”. O leiteiro é o único que perde o que trazia consigo: a pressa, a urgência que tinha da vida.

O eu-lírico parece, no final do poema, dar foco aos elementos puros que lhe restaram: o leite, sinônimo de alvura, e para o sangue do trabalhador que jaz nos ladrilhos. Ele continua puro, pode tornar-se um mártir, morrendo sem o “pecado” de classe que caracterizaria o proprietário, responsável por sua morte. Seria, na união entre a pureza do leite, que também é um símbolo que associa o trabalho à

elevação, e do sangue, como figuração do sacrifício, que poderíamos vislumbrar a aurora, a Aurora utópica.

A “Aurora” proposta no poema não é a da manhã que desponta com o final daquela noite. É, na verdade, o início de um novo tempo proposto pela visão da ética utópica que pauta a escrita do poema. Utopia que não se completa ali, mas que poderia ser possível levando em conta o reconhecimento, a desalienação.

É interessante cotejar essa visão desalienante ao que foi postulado por lumna Maria Simon, no texto “O mundo em chamas e o país inconcluso” (2015). Segundo a autora, a poética drummondiana ficou marcada, especialmente durante os anos marcados pela 1ª Era Vargas, por um engajamento constante em sua poética que visava revelar qual a situação do país naquele momento, bem como também pautava-se por uma forma de ressignificá-lo:

Engajar-se nesse caso implica desconfiar do que se escreve, aceitar o mal-estar e a contradição de fazer poesia à sombra do mundo em chamas e em um país inconcluso, mas com coragem, muita coragem, de revelar temores e aflições, franquezas e irresoluções, para assumir insubordinadamente uma moral literária. (SIMON, 2015, p. 190)

A percepção do jogo social seria onde residiria a grandeza e a inovação apresentadas na poesia social de Drummond, que consegue colocar-se como arguto observador da sociedade que o cerca, expondo as fraturas e rupturas sociais, sem que precisasse se “fingir” de operário, ou membro das classes populares. O respeito e o distanciamento que os diferentes eu-líricos mantêm em relação ao mundo do trabalho e, mais precisamente, em relação aos próprios trabalhadores que são apresentados na poética drummondiana tornam-se uma característica basilar de sua obra.

Mas, como dito anteriormente, dentro do reconhecimento e da exposição única que Drummond faz em sua poética da classe trabalhadora, não há, de fato, uma proposta de solução, um encaminhamento para a ação. Há a denúncia, mas não há encaminhamento algum a partir dela. Há uma aposta na conscientização das classes médias intelectualizadas, que poderia conduzir, ao fim e ao cabo, a mudanças ansiadas pelo autor mineiro.

## 2.2 Uma outra forma de ver: a aproximação lírica em Chico Buarque

A obra de Chico Buarque de Holanda apresenta também representações do universo do trabalho de forma única e particular. O pano de fundo histórico do *corpus* na obra do compositor – a Ditadura Militar (1964-1985) – obriga-nos a tomar contato com o início da produção de seu cancionário, como jovem compositor que começa a despontar na cena musical paulista em 1965, no âmbito de festivais universitários, partindo para suas aparições na televisão nos eventos organizados pelas redes comerciais Record e Globo, quando atinge sucesso nacional com a canção “A Banda”, em 1966.

A partir de 1968, a repressão ditatorial torna-se ainda mais severa e violenta, passando a interferir diretamente na produção do compositor por meio da censura, que toma Chico Buarque como uma figura chancelada como "subversiva", na visão dos órgãos oficiais de controle do regime. Temendo o que poderia acontecer consigo e com sua família, Chico acaba optando pelo autoexílio, permanecendo na Itália entre 1969 e 1970 – momento marcante e decisivo em sua carreira e, em especial, para a sua obra no retorno ao Brasil. Esse cenário tem seu auge com o lançamento do álbum considerado pela crítica como o mais “engajado” de sua carreira: *Construção* (1971).

Também foi ao longo dos anos 1970 que Chico decidiu intensificar ainda mais a sua produção/coprodução em outras áreas, como na dramaturgia, algo que já havia realizado anos antes com o musical *Roda-Viva* (1968), em que se pode notar uma intensificação das críticas à indústria cultural na qual estava inserido e que foi ampliada à uma crítica aos costumes e ao regime político de exceção que o país enfrentava com a montagem de *Zé Celso* da peça neste mesmo ano. Quando a ditadura militar já se aproximava do final, a anistia era realidade e o movimento pelas Diretas Já ganhava cada vez mais força, Chico Buarque parece abdicar da obrigação/cobrança constante de ser o porta-voz da resistência e suas composições tornam-se mais “desobrigadas” e, com isso, passam a abordar outras temáticas que não se limitassem somente à denúncia do *status quo* brasileiro e suas profundas desigualdades e opressões.

Hoje, em meio a mais um momento conturbado de nossa história, é evidente que novos cantores e compositores despontam em nosso país promovendo

reflexões e resistência cultural frente aos problemas de nossa nação desde o final da redemocratização, tais como Racionais MCs, Emicida, Criolo; mas ainda há uma carência grande de novas figuras que possam ocupar esse espaço na arena cultural e política como fizeram os artistas de outrora, tanto que esse é o caso do próprio Chico Buarque, que continua sendo uma figura de grande representação nos debates mais urgentes do Brasil.

### **2.2.1 O cancionero popular e a crítica**

Desde a gênese da Moderna Música Popular Brasileira, a academia não ficou imune ao movimento que se consolidava na cultura popular da época e, já entre as décadas de 1960 e 1980, diversos pesquisadores apontaram questões relacionadas à produção dos compositores que compõem a MMPB, movimento no qual podemos inserir Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros nomes importantes da época.

Essas pesquisas tinham como um de seus objetivos observar a natureza das canções desse movimento e compreender como elas podem ser representativas de uma forma de mobilização política e social, como, por exemplo, o ensaio “MMPB: uma análise ideológica” (1976), de Walnice Nogueira Galvão. No texto, a autora trabalha com exemplos de diversos compositores desse movimento, entre eles, Caetano Veloso, Carlos Lyra, Edu Lobo, Gilberto Gil e, até mesmo, o próprio Chico Buarque, visando demonstrar como as canções produzidas no período pelos artistas que fizeram desse movimento recorrem a propostas mitológicas renovadas. A partir dessa perspectiva, por exemplo, “o Dia” passa a ser lido como um símbolo, representante da volta da liberdade, a luz para todos. Essas composições apostaram assim na expectativa desse futuro, mas sem propostas concretas de ação ou de mudanças diretas, atribuindo a esse momento que há de vir uma mudança quase que natural. A autora define essa ideia da seguinte forma

A canção da MMPB resulta, portanto, numa evasão à implicação pessoal de cada um na história. Em primeiro lugar, ela oferece a perspectiva dO DIA; em segundo lugar propõe-se a si mesma como solução. É uma canção que faz da canção um mito. Por isso, cantar é a única proposta que a canção da MMPB ousa fazer. (GALVÃO, 1976, p. 104)

Portanto, o que é apontado como diferença entre os compositores citados seria o grau de consciência de cada um em relação ao do sistema em que estão inseridos e de como essa visão mitológica que “o dia” assume em cada obra<sup>19</sup>. Essa mitologia pode ser percebida na canção “Pedro Pedreiro”, cuja análise foi vista no capítulo anterior, na recorrente expectativa que parece cercar Pedro, mas que parece dissolver-se no final da canção. Essa dissolução já prenuncia justamente os limites inferidos por Walnice Galvão para esse *topus* poético.

É preciso destacar que Walnice Galvão (1976, p. 112) ainda aponta Chico como sendo um dos compositores que, naquele momento<sup>20</sup>, possuía visão crítica suficiente para conseguir escapar desse modelo de composição e visão de futuro. Chico Buarque, continua a autora, elabora ainda, ao longo de sua obra, uma profunda reflexão sobre a canção, seu alcance, papel social e poder, além de refletir sobre como ela pode ou não interferir na vida do ouvinte e na sua própria composição.

Galvão divide a produção de Chico, para fins analíticos, em duas fases: (i) a da “metacanção” em estado puro, em que sua obra fala de si mesma, “a canção sobre a canção”, o processo de composição, o ato de cantar, a função da música na sociedade, e (ii) fase de “à maneira de”, quando o compositor trabalha com formas mais tradicionais, já antes associadas a outros compositores, especialmente nos seus primeiros álbuns.

No que se refere a aspectos da fase denominada “metacanção”, a ensaísta aponta que Chico Buarque, diferentemente de outros compositores, não transmite algo que se proponha como duradouro, para além do tempo em que se desenrola a canção. Nesse sentido não existiria uma intenção ou proposta maior que o ato de cantar. Não haveria algo que suplantasse a promessa de que a alegria, fraternidade e felicidade geradas pelo canto comum durassem mais que o momento em que são entoadas pelo coletivo, como é proposto na música “A Banda”. Nessa canção, por exemplo, tudo volta a ser como era quando a banda vai embora.

Outro trabalho de referência sobre a MMPB é o livro *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira* (1978), de Affonso Romano de Sant’Anna. Nessa obra o crítico

---

<sup>19</sup> Segundo aponta Walnice Galvão (1976), essas obras pautar-se-iam na aposta constante num momento utópico, quase mágico, que chegaria um dia em que tudo seria melhor, haveria liberdade e igualdade, longe daquele estado repressivo no qual os compositores estavam vivendo.

<sup>20</sup> O texto de Walnice Galvão foi escrito ainda durante os anos 1960 e depois publicado em 1976. Suas considerações ainda fazem referência, portanto, ao que seria tido pela crítica como a fase inicial da produção do compositor carioca.

reflete sobre o movimento protagonizado por tal movimento musical durante a década de 60 e 70, e no modo como os processos de ruptura e continuidade desenvolvidos por essa música popular podem ser vistos paralelamente com o que ocorria nos movimentos modernistas desde a década de 1920. Com isso Sant'Anna aponta um diálogo existente entre a poesia e a música popular no meio da década de 60, especialmente no que se tratava da importância e alcance dados a elas frente aos acontecimentos da época:

A música capitaliza a perplexidade do povo brasileiro ante o momento político (pós-64) e passa a cumprir um papel que a poesia literária jamais poderia realizar. Os poetas passam a investir na música popular através de ensaios, poemas, participação em júris de festivais e por meio de catequeses teóricas. (SANT'ANNA, 1978, p. 97)

O crítico continua salientando que, nesse período, houve uma maior difusão da música entre todas as camadas da sociedade, graças aos festivais, grandes atrações dos canais de TV da época. Um processo diferente do que foi a recepção e repercussão dos trabalhos poéticos no mesmo período, que, muitas vezes, circulavam de forma mais restrita na sociedade, principalmente nos meios acadêmicos. Com isso, muitos poetas passam a interagir cada vez mais com esse novo movimento musical a fim de divulgar suas ideias, consideradas afinadas com as vistas nos compositores e em que fica possível observarmos confluências e influências diretas ou indiretas entre esses dois movimentos.

No âmbito crítico, destaque-se ainda o livro *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*, de Adélia Bezerra de Meneses (1982). Nessa obra, a autora realiza análises de algumas canções e aponta quais seriam os principais temas dentro da obra do compositor produzida até 1978. Meneses aponta aqui, em decorrência de sua pesquisa dedicada à obra do cantor carioca, uma maior variedade nas possibilidades temáticas. A obra de Chico poderia ser dividida da seguinte forma: (i) lirismo nostálgico; (ii) canções de repressão; (iii) variante utópica; e (iv) vertente crítica. Nessa divisão proposta pela autora, é possível observar o uso de um critério temático-temporal, que busca demonstrar as mudanças que ocorreram na obra do compositor, mas não trata esse processo como uma “evolução” temática, e sim uma crescente artística ligada, em grande medida, ao amadurecimento e aos problemas que o autor enfrentou, em especial, com a censura.

Entretanto, mesmo essas divisões não são estanques. Contrapondo-se à visão de outros críticos, como Affonso Romano de Sant'Anna, que acreditavam que a obra de Chico Buarque teria uma única ruptura com o “bom-mocismo” e a ingenuidade do começo da carreira em 1968 com a peça *Roda-Viva*, Meneses aponta que já há índices dessa ligação entre crítica social e erotismo desde o seu primeiro álbum, com a canção “Ela e sua Janela” (1966), em cujo refrão é possível observar ambiguidades entre o estado da moça na janela e seus desejos e sentimentos.

Mais contemporaneamente outros críticos também se debruçaram e analisaram a obra de Chico Buarque, entre eles, mencionarei Anazildo Vasconcelos da Silva. O crítico publicou o texto “Lira Buarqueana”<sup>21</sup> (2013), no qual apresenta, de certa forma, uma revisão “detalhada” do percurso apresentado por Adélia Bezerra de Meneses (1982), dividindo ainda mais a produção poética do compositor em função dos temas e abordagens observadas.

Silva afirma que, dentro do que podemos chamar de produção “inicial” de Chico Buarque, teríamos duas poéticas que marcariam os primeiros três álbuns do compositor, lançados entre 1966 e 1968: a poética do “Tem mais samba” e a poética do “Realejo”. Essas poéticas enquadram-se na divisão do “lirismo nostálgico” segundo a proposta de Meneses, mas possuem diferenças, segundo Anazildo afirma, na perspectiva adotada para a produção poética.

A primeira, a poética do “Tem mais samba”, seria marcada pela percepção de que a experiência particular (vinculada por vezes à felicidade proporcionada pela música, pelo samba, pelo carnaval, ou até mesmo pela passagem d’A Banda) poderia contagiar o coletivo, como uma intervenção poética que trouxesse a leveza e a alegria que estavam presentes em momentos anteriores. Aqui encontramos também um diálogo direto com o que foi apontado por Walnice Nogueira Galvão, no que tange o chamado de “metacança” – são composições que versam sobre o ato de compor/cantar sambas, como uma forma de suspensão do sofrimento ou da realidade opressiva do momento presente, recuperando o passado de forma nostálgica.

---

<sup>21</sup> Este texto está disponível na obra **Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos** (2013), organizado por Rinaldo de Fernandes, mas é, segundo o próprio autor, um desdobramento de outro texto de sua lavra: “O projeto poético buarqueano”. In: SILVA, Anazildo de Vasconcelos da. **Quem canta comigo: representações do social na poesia de Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

É evidente aqui que essa suspensão do cotidiano traz consigo uma retomada de um outro momento histórico para preencher essa lacuna. Dessa forma, o compositor abdica de refletir e de mesmo tentar interferir sobre a realidade na qual está inserido, apegando-se ao passado. Segundo Anazildo Vasconcelos da Silva, esse redimensionamento da realidade objetiva ocorre a partir de uma concepção mítico-mágica da poesia que intervém na realidade, mas que não pode sustentar essa metamorfose: “a identificação lírica se retrai invariavelmente diante da recomposição do processo de diferenciação do cotidiano, o efeito mágico se desfaz e a vida segue seu curso indiferente” (SILVA, 2013, p. 51).

E é justamente dentro dessa poética que podemos perceber as maiores “dissonâncias” entre a nostalgia de um passado idealizado e a realidade que cerca o eu-lírico. O grande exemplo desse processo é a já mencionada “A Banda”, que se encerra como uma concha de uma ostra que se fecha depois de apresentar um vislumbre de sua pérola, criada a partir de uma areia que a invade. O que torna essa metáfora ainda mais significativa é que essa transformação interna, tal como a canção, por mais bela que seja não muda o seu entorno.

Retomando o crítico Affonso Romano de Sant’Anna, haveria na comemoração do carnaval uma proposta de “anulação do tempo através do espaço da festa, a revolta contra a opressão do dia a dia e a liberação dos instintos, a abertura de um espaço utópico, onde música e ruído significam vida em oposição ao silêncio, à ausência de festa e à morte” (SANT’ANNA, 1978, p. 185). Poderíamos ampliar essa suspensão promovida no carnaval para outros momentos apresentados dentro da poética do “Tem mais samba”, apresentada por Anazildo Vasconcelos.

Vendo dessa forma, o carnaval, a festa e a alegria que irrompem num momento singular do cotidiano poderiam ser vistos como parte de uma utopia marcada por três momentos: a espera, seu início e seu encerramento, sem concentrar em si algum tipo de mudança profunda na vida das pessoas que o vivenciam. A chegada desse instante de suspensão propiciado por essa ruptura marca o início da famosa canção de Chico Buarque, que se inicia num ponto indefinido em que o eu lírico afirma:

A minha gente sofrida  
Despediu-se da dor  
Pra ver a banda passar  
Cantando coisas de amor  
(BUARQUE, 1966, faixa 1, vv.5-8)

Esse trecho do refrão é entoado duas vezes, uma no início e outra no meio da canção. A primeira vez que aparece no fonograma, é entoado por uma voz acompanhada por um violão e que, gradativamente, vai ganhando o apoio de outros instrumentos (percussão e sopros), como seria o anúncio e chegada dessa ruptura. Já na segunda vez, o refrão é cantado por um coro acompanhado pela “banda”, que serve de sustentação ao instrumental da canção (percussão e metais que compõem um conjunto marcial), momento que poderia ser considerado o ápice da canção. Ao final, no momento em que esperaríamos uma “festa” ainda maior, a canção encaminha seu encerramento e a voz que a iniciou parece encerrar esse momento de suspensão de forma invertida: gradativamente mais baixa, deixando de ser acompanhada pela percussão e pelos instrumentos de sopro, encerrando em *fade out*, com o violão fazendo-lhe apoio de forma cada vez mais sutil. Tudo aquilo que mudou ao longo da passagem da banda, voltou ao seu devido lugar.

Sendo assim, nessa poética que marca o início da carreira do compositor, os momentos de ruptura irrompem no cotidiano, suspendendo o ritmo e a lógica do trabalho e depois encerram-se, sem provocar nenhuma alteração, de fato. Houve, na verdade, apenas um pequeno alento, mas que não alcançou uma mudança ou uma solução para os problemas. Não houve despedida, como ficou sugerido no início da canção, apenas um adiamento da “dor”. O samba pode ser visto, portanto, como espaço de projeção de esperança e utopia dentro da vida das classes populares.

Aquilo que o crítico sugere ser a poética do “Realejo” encontra-se como uma forma de transição entre o que marca o início da poética do compositor e sua “maturidade” enquanto sujeito pleno de sua condição social, o que caracterizaria a poética do “Agora falando sério”, ainda segundo Anazildo. E é justamente nessa transição que a metalinguagem torna-se ainda mais aguda e introspectiva, refletindo não apenas sobre aquilo que compõe naquele dado momento, mas também sobre o significado de suas obras prévias.

Segundo aponta o crítico, é justamente a partir da poética do “Agora falando sério” que o engajamento de Chico Buarque atinge o seu ápice. Essa fase parece ter um poder “depurador”, como o crítico sugere, pois rompe com o que estava sendo feito, partindo para uma estrutura que emana não do passado (seja o histórico, seja de sua obra), nem de temas e tópicos tradicionais até então: o compositor passaria, notadamente a partir das canções que formam os discos *Chico*

*Buarque de Hollanda Vol. 4 (1970) e Construção (1971)*, a elaborar sua obra, tendo como base reflexos da realidade objetiva mais imediata.

Dessa forma, a sua obra passa a buscar a elaboração duma mimese poética daquilo que existe mas não é dito. É a partir desse uso consciente da linguagem que a poética buarqueana pode passar a cumprir um papel quase revolucionário de dar materialidade e universalidade, a partir da palavra, ao que é invisível ou desapercibido no tecido social.

É justamente aqui que tomamos contato com canções como “Deus lhe pague”, “Cotidiano” e “Construção”, exemplos da forma como o procedimento poético passa a um novo estágio de maturidade, apuro estético e de concepção da realidade concernente a outras figuras sociais. Aqui o compositor não busca a representação do passado ou apresenta um alento para os sofrimentos de outras figuras, mas parece estar comprometido com a representação mais crua dessas situações com as quais toma contato. Nessas canções, teríamos a apresentação da realidade dos operários ou, de forma mais geral, dos trabalhadores vistos segundo a percepção de Chico Buarque.

### **2.2.2 A realidade mecânica na poética buarqueana**

“Construção” é estruturada de forma rígida em versos dodecassílabos. Entretanto, existe uma maleabilidade no final dos versos, sempre terminados com palavras proparoxítonas, permitindo ao poeta “brincar” com essas terminações ao longo da canção. Essa “mecanização do corpo e da vida”, apontada por Adélia Bezerra de Meneses, na obra já citada *Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque (1982)*, é explorada e exemplificada com as repetições e regularidades “morfológicas, métricas, rítmicas e fônicas” (MENESES, 1982, p. 153), que estariam assegurando, portanto, a circularidade da canção como algo associado à circularidade da vida do trabalhador que é retratado nela.

Na canção, podemos observar a morte do trabalhador não individualizado, descrito apenas por suas ações “maquiniais”, como o auge de sua reificação. Essa forma de representá-lo reflete sua realidade e função social: ele seria invisível em meio aos homens e, principalmente, substituível, já que, mesmo na morte, é tratado apenas como um objeto. É relevante notarmos que a partir de sua morte é instaurada uma desordem progressiva na música. Aos poucos, os finais dos versos

vão perdendo a ordem lógica que foi estabelecida num primeiro momento, juntamente com os nexos dos substantivos, adjetivos e advérbios que encerram os versos, e embaralham-se ao longo da canção. Num movimento espiral que tenta recuperar o que esse homem havia feito, a nova ordem nos termos que tentam caracterizar suas ações expõe ainda mais a sua associação à máquina, objeto inanimado, que repete ações sem vida.

Podemos estabelecer essa associação entre o homem transformado em máquina/objeto também na canção “Deus lhe pague”. Nela o compositor apresenta-nos um paradoxo de uma apresentação da vida sem perspectivas na qual o eu-lírico, mesmo entendendo que a sua vida é ruim, vê-se “obrigado” a ser agradecido pelo que tem. Os versos iniciais explicitam tal ideia de forma bem clara:

Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir  
 A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir  
 Por me deixar respirar, por me deixar existir  
 Deus lhe pague  
 (BUARQUE, 1971, faixa 1, vv.1-4)

Uma apresentação de uma vida miserável em que lhe são dados o “chão pra dormir” e a “concessão pra sorrir”, que lhe é permitido “respirar” e “existir” e a que ele deve agradecer, como se a mera possibilidade de ter essa vida fosse positiva (BUARQUE, 1971, faixa 1, vv. 1-4). Posteriormente, podemos perceber que há uma consciência parcial da exploração que lhe é imposta quando menciona os pequenos “prazeres” que lhe são permitidos, nos quais pode fugir de sua realidade, como o companheirismo e solidariedade (“Pelo prazer de chorar e pelo ‘estamos aí’”); pelas pequenas diversões (menção à praia e ao futebol), mas que se contrapõe à impossibilidade da plena realização amorosa/sexual tratada na perspectiva da reificação do homem – apresentada também em “Construção” (“Por essa praia, essa saia, pelas mulheres daqui / O amor malfeito depressa, fazer a barba e partir” ) –; a fuga através da bebida e outras formas de entorpecimento, todas associadas a doenças ou ao encurtamento da vida, chegando, no extremo, a perceber na morte uma redenção:

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir  
 Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir  
 Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair [...]  
 E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir  
 (BUARQUE, 1971, faixa 1, vv. 13-15,23)

Todas as estrofes do poema encerram-se com o agradecimento, “Deus lhe pague”, aprofundando a ironia apontada entre a precariedade expressa da vida, tanto num nível material como também num nível psicossocial, e a necessidade de agradecê-la.

O instrumental de “Deus lhe pague” também contribui para essa atmosfera tensa que a letra suscita. De largada na introdução da canção temos um berimbau e o que parece ser um caxixi, instrumentos que acompanham a canção toda e que estão tradicionalmente envolvidos nas rodas de capoeira. Destarte, não é difícil associar a letra que evoca, a partir da ironia, uma forma de resistência às opressões mencionadas.

É interessante perceber que não há subtração na quantidade de sons e instrumentos no decorrer da música. Além dos já citados berimbau e caxixi, antes mesmo da aparição da voz, já temos a inclusão de um contrabaixo e de alguns instrumentos de sopro. O piano e o violão chegam com a quase recitada letra da canção, que vai crescendo no nível de detalhamento das melodias e harmonias desenvolvidas por todos os instrumentos, culminando na entrada de um coro e da percussão nas últimas três estrofes – sendo justamente a última estrofe apenas realizada pelos instrumentos de sopro que mimetizam a relação da voz principal e das respostas do coro, tendo as vozes (não há distinção aqui entre elas, todas cantam em uníssono) reaparecendo para frisar o refrão como encerramento. O ritmo acelerado e o encontro de diversos sons parece também mimetizar o ritmo desta vida descrita de modo tão fugaz e veloz.

Há uma aproximação já estabelecida pelo próprio compositor entre essas duas canções que, desde a gravação do álbum, tornaram-se uma sequência “Construção/Deus lhe pague” (embora caiba lembrar aqui que é apenas a gravação autônoma de “Deus lhe pague” que preserva seus versos inteiros com métrica e andamento diferentes dos que lhe são imputados quando associadas). Ambas versam sobre uma realidade extremamente mecanizada e sem espaço para mudança, para o diferente e, em última instância, para a subjetividade do indivíduo.

Essa também é ideia que norteia “Cotidiano”, outra admirável canção do mesmo álbum. A composição é construída pela repetição de um núcleo de 5 estrofes que se repetem como um mantra, esboçando o que seria o dia a dia desse trabalhador. A abertura é marcada por uma melodia de um distante saxofone, acompanhada por uma dupla tímida de um violão e um baixo que marcam o tempo;

no trecho, o violão apresenta os acordes que compõem a harmonia da música. Na sequência, a canção segue com a entrada da voz e de um conjunto de percussão. As primeiras três estrofes, sempre que aparecem, são encerradas por trechos que parecem mimetizar a passagem do tempo, marcando o andamento da canção. O mesmo não acontece entre as próximas três estrofes que seguem (a quarta, a quinta e a repetição da primeira são executadas em sequência).

É interessante perceber como a utilização desses momentos de ruptura entre as primeiras estrofes dão a entender a atenção que a figura representada na canção tem com a passagem do tempo. São estes justamente os trechos que parecem representar um tempo opressivo pautado pela preparação para o trabalho ou mesmo das ações vividas no expediente:

Todo dia ela faz tudo sempre igual  
Me sacode às seis horas da manhã  
Me sorri um sorriso pontual  
E me beija com a boca de hortelã

Todo dia ela diz que é pr'eu me cuidar  
E essas coisas que diz toda mulher  
Diz que está me esperando pr'o jantar  
E me beija com a boca de café

Todo dia eu só penso em poder parar  
Meio-dia eu só penso em dizer não  
Depois penso na vida pra levar  
E me calo com a boca de feijão  
(BUARQUE, 1971, faixa 2, vv. 1-12)

A quarta estrofe marca o final do dia de labuta, e com isso ganha uma continuidade não vista antes entre as estrofes. É relevante perceber também que, nessa altura do fonograma, temos a inclusão de um flautim que dá novos ares à canção, proporcionando certa leveza ao que é cantado. O instrumento incluído parece sugerir a liberdade que poderia ser vivida pelo trabalhador. E como se pode supor, o momento de descanso é marcado pela velocidade com que passa, encaminhando o início de um novo dia de trabalho.

Na continuidade da canção, o flautim, indicativo da “leveza” do ócio, segue a voz na retomada do trabalho e, ao final do ciclo produtivo (repetição da 3ª estrofe), uma seção de cordas passa a acompanhar a voz no momento do descanso. Por fim, a música dá a entender que há uma sequência que tende ao infinito, com mais uma – e derradeira – repetição da 1ª estrofe pela voz, que entrega a continuidade aos

instrumentos que seguem “trabalhando” sobre a harmonia proposta em toda a música, seguindo o infinito que é sugerido pela obra.

Mesmo o descanso sugerido em “Cotidiano”, assim como já visto em “Construção” e “Deus lhe pague”, é marcado também pela repetição de gestos e ações maquinais. O cuidado e o amor que o eu-lírico recebe da companheira é também revestido dos mesmos aspectos rotineiros do resto da canção. Fica clara a oposição entre o ócio e o ofício quando levamos em consideração a oposição entre o que é feito ao meio-dia (“Todo dia eu só penso em poder parar/ Meio-dia eu só penso em dizer não”) e à meia-noite (“Toda noite ela diz pra eu não me afastar/ Meia-noite ela jura eterno amor”).

Se labuta e prazer são opostos complementares dentro do ciclo da vida desse trabalhador, vemos que, assim como visto na canção “Pedro Pedreiro”, o eu-lírico é levado a realizar suas ações de forma passiva. A única ação que parece ser fruto de sua decisão é “pensar” ao longo do expediente e, enfim, “calar-se” frente ao que vê. Não há movimentação dessa figura para tentar romper esse ciclo produtivo, aparentemente, o eu-lírico aceita sua vida, seu cotidiano, entendendo que não haveria possibilidade de romper com tal condição.

Se as canções do disco “Construção” apresentam momentos do cotidiano do trabalhador que são rotineiros ou encaminham finais trágicos, outras canções posteriores ecoam ainda outras representações do universo do trabalho. Como seria o caso de “Vai trabalhar, vagabundo”, lançada no disco *Meus Caros Amigos* (1976). Nessa canção temos a descrição da vida de um malandro que tenta resistir, como pode, às violências experienciadas no universo do trabalho.

A música estrutura-se a partir da divisão em duas sequências harmônicas que se alternam – A e B – e que auxiliam na estruturação da letra da canção. Na seção A, temos sempre a apresentação da situação da personagem saindo do momento do ócio no domingo para a “labuta” na segunda-feira; e na B, algum tipo de orientação ou ressalva é feita pelo eu-lírico, que se comporta como um narrador observador em todas as situações. A canção estrutura-se em três sequências, sendo que a última possui uma modificação na segunda seção, que é estendida (A-B-A-B-A-B’). Está posto que a cada sequência, a situação da figura torna-se mais complexa, se assim podemos dizer.

Na primeira sequência, parece que tomamos contato com um malandro que foi recém-contratado que “embarca com alegria / na correnteza”, preparando os

documentos (alusão à carteira de trabalho) e que tem que “esquecer” os seus prazeres – a mulata e o bilhar – para “trabalhar”. Já na sequência seguinte, a situação parece complicar-se, com perdas e confusões, possivelmente em função da perda desse trabalho e as preocupações daí decorrentes. Na sequência derradeira, tomamos contato com o fim da linha da personagem: abandonado por todos (“passa o domingo sozinho”, “sem pai, nem mãe, sem vizinho / em plena praça”) acaba morrendo, deixando “casa e pensão” para a família. Há, assim como em “Deus lhe pague”, a sugestão de que a morte faria parte do ciclo “natural” da vida da personagem e que ele poderia ser substituído, embora não sem esforço, até mesmo pela esposa, que buscaria um outro “malandro” para o seu lugar.

A canção não atribui nenhuma caracterização à personagem, com exceção da sua não participação efetiva no mercado de trabalho. Mesmo que questione, de certo modo, a sua adesão ao modelo produtivo, o eu-lírico retoma constantemente a necessidade do trabalho, como é visto pela repetição do verbo “ir”, conjugado no imperativo (vai), repetido 20 vezes dentro da canção, abrindo e fechando-a:

Vai trabalhar, vagabundo  
 Vai trabalhar, criatura  
 [...]
   
 Vai te entregar  
 Vai te estragar  
 Vai te enforcar  
 Vai caducar  
 Vai trabalhar  
 Vai trabalhar  
 Vai trabalhar  
 (BUARQUE, 1976, faixa 5)

Mas, assim como nas canções analisadas anteriormente, a representação cíclica feita da rotina do trabalhador encerra sua função em si própria. Não há nela uma perspectiva, uma projeção de mudança. As canções dessa fase mais madura do compositor que tangem tal temática social – em especial as compostas durante os anos 1970, década em que se vislumbra uma maior combatividade de Chico Buarque contra o regime militar no Brasil – têm a tendência de representar, principalmente, a aceleração da vida em nome da urgência do ofício, da sobrevivência familiar, mesmo que custe – recorrentemente – a vida dos trabalhadores que protagonizam essas histórias.

As representações feitas da situação social pelo compositor desde o início de sua carreira parecem atribuir os problemas ao “sistema” no qual o trabalhador

inserido e à lógica capitalista que o oprime e que estrutura a sociedade, sem endereçar sua crítica a uma classe ou uma figura específica. Nesse cenário, cabe recuperar alguns elementos importantes sobre a conformação da malandragem e do malandro, enquanto forma figurada de resistência na qual poderíamos enquadrar aquela apresentada na canção.

Pautada pelos pequenos arranjos, a malandragem pode ser vista, na verdade, como uma forma de resistência dos trabalhadores e das figuras socialmente marginalizadas frente às violências sociais a que estão submetidos. Gilberto Vasconcellos, no texto “Yes, nós temos malandro” (1977), discute, justamente, como a malandragem existe na cultura brasileira.

Para Vasconcellos, não haveria apenas um significado para a malandragem nem essa seria uma formulação presa a uma classe social; a malandragem deveria ser vista enquanto metáfora. Levando em consideração tal utilização do termo, o autor afirma que a não existência de elo direto entre a malandragem e uma esfera social “não significa dizer que ela não tenha origem histórico-social”, mas que tal origem não esgota a sua possibilidade de utilização (VASCONCELLOS, 1977, p. 101). Por fim, postula que o conceito de malandragem comportaria vários significados, como ficaria evidente ao observar os diversos usos do termo pelos compositores da MPB, atestando que “isso só é possível porque há entre nós uma tradição da malandragem” (VASCONCELLOS, 1977, p. 101).

Para compreender a malandragem tendo a cultura como norte, Vasconcellos recorre ao que havia sido proposto por Sérgio Buarque de Holanda em sua mais famosa obra, *Raízes do Brasil*, sobre a ética do trabalho:

Do ponto de vista cultural, sinto-me inclinado a relacionar essa aversão pelo trabalho, ou a tentativa de driblá-lo, com a ideia de Sérgio Buarque de Holanda, em seu livro *Raízes do Brasil*, para quem o nosso país assistiu a um afrouxamento da racionalização capitalista, tal como esta se configurou nos países hegemônicos do Ocidente (VASCONCELLOS, 1977, p. 105)

A malandragem consistiria, dessa forma, em buscar constantemente maneiras de subsistência que não estejam dentro do que seria tido como universo do trabalho formal. Entretanto, não há, necessariamente, uma única forma de ser malandro. Assim sendo, é necessário refletir como as representações artísticas da malandragem operam de formas diferentes em função da forma artística escolhida, do contexto histórico e até mesmo a classe social do artista em questão.

Observando tais apontamentos, podemos compreender como a personagem representada na canção de Chico Buarque representaria uma forma de resistência pautada pela lógica da malandragem, buscando oportunidades nas brechas que o sistema apresenta. As figurações da malandragem são parte significativa da obra do compositor carioca, em especial durante os anos 1970, quando compôs o musical *Ópera do Malandro*. Essa produção tornou-se um marco cultural em nosso país, numa obra que tem como premissa estabelecer uma crítica ao governo militar que estava no poder à época, bem como ao *status quo* pautado pela aparente moralidade, mas que está repleta de perversão.

É importante, por fim, observar que, com o início da “desrepressão” política, especialmente no começo da década de 1980, houve uma mudança significativa na forma de composição dos artistas ligados à MMPB. Embora ainda mantenham o compromisso que assumiram com a sociedade, essas figuras já não precisavam colocar-se como os necessários porta-vozes do que acontecia no país quando as notícias e questões políticas passaram a ser novamente veiculadas pelos meios “tradicionais”. E podemos observar como Chico também, aos poucos, vê-se desobrigado de ser, como ele mesmo diz, um “profissional do protesto”, podendo novamente ampliar o leque de temas abordados em suas composições, de maneira similar ao início de sua carreira.

Depois de 1985 podemos observar como suas canções tratam temas que mais dizem respeito à trajetória humana, de modo amplo, apontando para uma intensificação de dois aspectos já vistos antes ao longo de sua carreira: (i) o incessante trabalho com a palavra; (ii) as canções político-erotizadas.

Chico Buarque apresenta em sua produção poética durante a Ditadura Militar um país que estava sendo escondido e invisibilizado de modo único, dando voz aos mais diversos grupos marginalizados na sociedade brasileira da época, entre eles os trabalhadores. Essa representação única ajuda-nos a revisitar o período de forma crítica e adensa a possibilidade de compreensão de modo mais amplo de aspectos que podem ter passado despercebidas pela historiografia tradicional.

### 3. O lugar da poética na sociedade

Da garrafa estilhaçada,  
no ladrilho já sereno  
escorre uma coisa espessa  
que é leite, sangue... não sei.  
Por entre objetos confusos,  
mal redimidos da noite,  
duas cores se procuram,  
suavemente se tocam,  
amorosamente se enlaçam,  
formando um terceiro tom  
a que chamamos aurora.

**Carlos Drummond de Andrade**<sup>22</sup>

Amou daquela vez como se fosse máquina  
Beijou sua mulher como se fosse lógico  
Ergueu no patamar quatro paredes flácidas  
Sentou pra descansar como se fosse um  
[pássaro  
E flutuou no ar como se fosse um príncipe  
E se acabou no chão feito um pacote bêbado  
Morreu na contramão atrapalhando o sábado

**Chico Buarque de Holanda**<sup>23</sup>

Conforme o processo de modernização do país avança no início do século XX, o universo do trabalho passa a assumir um espaço de protagonismo na cultura brasileira. Como pode ser visto nos capítulos anteriores, a realidade das classes trabalhadoras também foi representada nas poéticas de Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque de Holanda.

É premente entender também como esse jogo entre ponto vista, lugar social e momento histórico foi definidor na trajetória desses autores para que optassem por realizar a representação de modo a dar visibilidade a figuras que estavam buscando sua voz e seu espaço no tecido social, em especial durante os momentos da produção dos poetas escolhido no *corpus* que foram os de estado de exceção e governança militar em nosso país durante o século XX - o Estado Novo (1937-1945) e a Ditadura Militar (1964-1985).

Sabemos que as condições materiais das figuras que compõem o tecido social brasileiro são diversas. E, mesmo dentro das classes sociais relativamente estáveis, também se pressupõem que existam diferentes níveis de interação com os veículos

<sup>22</sup> "Morte do leiteiro". IN: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova Reunião: 19 livros de poesia**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1983, p. 165-7. Vol. 1.

<sup>23</sup> "Construção". In: **Construção**. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1971. 1 Disco sonoro, faixa 4.

de comunicação e bens culturais. Ter isso em vista é basilar quando analisamos o impacto dessas produções artísticas na cultura popular nacional e mesmo ao refletirmos sobre em que medida as composições de Carlos Drummond de Andrade e de Chico Buarque de Holanda poderiam dar voz às classes sociais que procuram representar em suas obras, assumidas, neste trabalho, como engajadas, comprometidas de algum modo com o desvelamento das estruturas de opressão do trabalhador vigentes em nossa sociedade.

### **3.1. Entre pontos de vista: o poeta e o trabalhador**

Ao longo do século XX, a figura do trabalhador foi retomada de forma ostensiva por diversas figuras de diferentes campos de expressão da cultura brasileira como forma de representação das inúmeras realidades socioeconômicas que existiam no Brasil.

A representação do dito e idealizado “povo brasileiro”, feita pelas produções artísticas consideradas engajadas na primeira metade do século XX, encontra sua síntese na figura do trabalhador proveniente das classes populares. Enquanto símbolo do povo brasileiro, o trabalhador aparece inicialmente na literatura dos anos 1930 e 1940, e será retomado nos projetos do Cinema Novo nos anos 1950 e, posteriormente, nas peças teatrais, além das abordagens nas canções engajadas da MMPB, que começam a despontar na década de 1960. Todo esse caldo cultural e político deve ser visto na esteira da valorização do trabalho formal que, desde a década de 1940, segue numa crescente, passando pelo desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek, atingindo o mais alto nível de promessa de bem-estar social em função do emprego e da manutenção da ordem durante a Ditadura Militar (1964-1985), em particular nos anos que se seguem ao conhecido e forjado milagre econômico.

Levando esses elementos históricos em consideração, fica clara a importância cultural e social que o trabalho assumiu nos momentos de exceção político-social que compõem o recorte temporal do *corpus* da pesquisa. Podemos perceber a partir dessa constatação que os autores estudados apresentam, mesmo que de modo indireto, as suas perspectivas sobre como o universo do trabalho nos momentos de suas produções era projetado e consolidado. Isso ocorre não apenas pela empatia, o senso de justiça social e a forte solidariedade que nutrem pelas classes populares

em estado de abandono e vulnerabilidade, mas pela importância que percebem ter na disputa do jogo ideológico que se desenvolvia em suas respectivas épocas.

Carlos Drummond de Andrade, como parte integrante de um órgão oficial do governo vigente, sabia muito bem da importância que era dada à figura do trabalhador como parte do projeto da ditadura de Getúlio Vargas. Desde o início do século XX, a balança demográfica começa a se alterar em nosso país e, com o crescimento dos centros urbanos e dos investimentos na industrialização nacional, diversas formas de organização dos trabalhadores começam a despontar e assumir o protagonismo político-social, como é o caso dos sindicatos e órgãos de classe. A fim de desarticular essas formas de resistência das classes trabalhadoras, o Estado Novo varguista passa a investir na construção de uma imagem do trabalhador que esteja alinhada aos seus interesses. Fruto dessas disputas entre os sindicatos e os capitalistas, o governo de Getúlio Vargas decide instituir uma forma de regulamentar tais relações do ponto de vista legal. Com a Consolidação das Leis do Trabalho, a CLT, em 1º de maio de 1943, passa a ser obrigatório ter uma Carteira de Trabalho, documento de registro que assegurava ao trabalhador e seus dependentes uma série de benefícios sociais, como o acesso à saúde e à educação, mas que também funcionava como uma forma de controle e fiscalização para o Estado.

Desse modo, esses processos não passam despercebidos pelo poeta mineiro, que reflete e exprime em seus poemas as tensões oriundas das disputas de classe desse momento. Para isso, estabelece um distanciamento – físico e social –, como conceitua Camilo (2002), com a intenção de balizar seu engajamento. Isso se dá de tal forma que lhe permite rever criticamente seu lugar dentro da sociedade da época, característica que perpassa sua produção nesse período. Tal procedimento pode ser visto em poemas como “O operário no Mar” e “Morte do leiteiro”, textos nos quais podemos entrever a preocupação do poeta em colocar-se como uma figura que participa e observa o mundo que o cerca, denunciando as opressões e violências que marcam a vida das classes trabalhadoras, bem como apresenta de modo crítico a idealização dessas personagens, como modelos impessoais daquilo que existia como figuração do trabalho na época.

Já em composições como “Confidência de Itabirano”, “Inocentes do Leblon” e “A flor e a náusea”, Drummond opta por discutir seu próprio espaço enquanto parte desse sistema, mesmo que desfrute – como ele próprio parece indicar nos textos – de alguns privilégios em função do seu lugar social.

No caso de Chico Buarque, outros elementos estavam em jogo naquele momento histórico. Desde o início dos anos 1960, a indústria cultural voltada para as produções populares cresceu em nosso país. Tal processo, apresentado por Renato Ortiz no texto “Estado autoritário e Cultura” (1994), dá sequência ao desenvolvimento próprio do capitalismo brasileiro, na formação de um mercado de bens de consumo que também irradia para o plano dos bens simbólicos.

A cultura, como aponta Ortiz (1994), serve, em momentos de recrudescimento autoritário, como um meio de integração sob o aparelho estatal. Entretanto, esse aumento não se dá de forma neutra ou benevolente por parte do Estado: o aparelho de controle repressivo mostra-se duro com a censura a diversos artistas que se manifestavam contra o regime.

Segundo Renato Ortiz (1994, p. 83), entre 1964 e 1980, ocorre uma substancial expansão do mercado dos bens culturais, seja em nível de produção, distribuição ou consumo. É justamente nesse momento que se consolidam os grandes conglomerados dos meios de comunicação e produção desses bens, como canais de televisão e gravadoras. Dessa conjunção nascem os “festivais da canção” durante a década de 1960, espaço onde os jovens artistas começavam a alcançar um público cada vez maior – caso em que podemos enquadrar Chico Buarque no início de sua carreira.

Tendo compreendido desde o início de sua trajetória que o sucesso que vinha atingindo com suas canções poderia abrir espaços dentro da cultura popular, Chico busca contribuir para o desvelamento da realidade brasileira. Em suas canções, o compositor carioca dá às personagens representadas margem para ação e, ainda mais importante, parece focalizar a interioridade dessas figuras de forma muito rica e detalhada.

Com referência às produções dos dois autores, é possível constatar que Chico Buarque opta por outras estratégias estéticas: busca adotar o ponto de vista do trabalhador, com quem se solidariza, para compor seus textos. Essa forma de estabelecer o diálogo com a realidade das classes trabalhadoras é diversa da que Carlos Drummond de Andrade adotou para constituir sua obra, tendo em vista que o poeta mineiro prima pelo distanciamento e pela aparente neutralidade em suas descrições. Para compreender como se desenvolvem tais procedimentos poéticos, será de grande valia retomarmos dois poemas: “Morte do leiteiro”, de Carlos Drummond de Andrade, e “Construção”, de Chico Buarque.

Em Drummond, vemos que o constante alerta feito pelo eu-lírico sobre o funcionamento das elites e das classes trabalhadoras desvela certa dimensão dos procedimentos existentes nas estruturas de nossa sociedade. Ao afirmar na primeira estrofe que “Há no país uma lenda, / que ladrão se mata com tiro.” (ANDRADE, 1983, p. 165), o poema já nos impõe reflexões sobre como a violência parece ser uma ferramenta permitida de manutenção da propriedade privada, sem qualquer tipo de reconhecimento da humanidade dos suspeitos de um crime. Lembrando que, como estamos tratando de um “ladrão”, não estamos lidando com qualquer tipo de atentado contra a vida de outrem, apenas da proteção da propriedade privada contra roubos e furtos, o que revela o caráter patrimonialista de nossa sociedade.

Tal possibilidade do uso da violência evidencia que nesses momentos de estado de exceção – nos quais o próprio Estado é desmontado parcialmente e rendido por um golpe/“revolução” (termos que possuem certa dubiedade em nossa história) –, a força passa a ser usada em favor de quem possui o capital, a fim de manter a ordem socioeconômica estabelecida. Essa “lenda” que há no país, segundo aponta o eu-lírico drummondiano, é um eco do que havia institucionalmente naquele período. Haveria, destarte, uma valorização da propriedade privada em detrimento da vida ou dos direitos dos cidadãos.

O poema segue até o momento que, conforme projetado pelo próprio título, o leiteiro é morto quando confundido com um ladrão. O reconhecimento de sua humanidade ocorre apenas depois de sua morte. Antes disso, o leiteiro, não nomeado no poema, é tão somente uma peça da engrenagem social, ou seja, é apenas *leiteiro*. Ao morrer, deixa de desempenhar seu ofício, seu papel econômico, e pode, afinal, ser reconhecido como “irmão”, “este filho de meu pai” (ANDRADE, 1983, p. 166-7). No entanto, logo é esquecido, pois, no verso seguinte, surge a conclusão permeada de amarga ironia: “Está salva a propriedade” (ANDRADE, 1983, p. 167).

Embora pareça adotar sempre um ponto de vista neutro, distanciado e objetivo ao longo de todo o poema, o eu-lírico visa a chocar o leitor com a denúncia da violência. Assim, o poema compõe um retrato, imagem de uma cena brutal que parece ter ganhado destaque graças ao texto, mas que na realidade faz parte do que é a vida real, uma noite qualquer, uma morte “necessária” ao processo histórico de opressão denunciado pelo eu-lírico. Isso é evidenciado pela forma como o poema se encerra:

Da garrafa estilhaçada,  
no ladrilho já sereno  
escorre uma coisa espessa  
que é leite, sangue... não sei.  
por entre objetos confusos,  
mal redimidos da noite,  
duas cores se procuram,  
suavemente se tocam,  
amorosamente se enlaçam,  
formando um terceiro tom  
a que chamamos aurora.

(DRUMMOND, 1983, p. 167, vv. 78-88)

Desse modo, ao apresentar a fusão dos elementos que associam a pureza do ofício do entregador – simbolizado pelo branco do leite – à brutalidade que foi apresentada no poema – exposta no sangue que escorre pelo ladrilho –, o eu-lírico descreve de forma só aparentemente natural esse episódio de violência que acaba de acontecer, provocando um efeito de horror no leitor. É como se apresentasse uma cena trágica que envolve as classes pobres vista como banal pelas elites da época.

Em última análise, ao sublinhar a violência que envolve essas experiências, o eu-lírico evidencia que o leiteiro constitui-se como uma vítima do sistema no qual está inserido, podendo ser também um motor de sensibilização do público leitor, sobretudo das classes médias intelectualizadas (principais leitores de sua obra), contra esse mesmo sistema.

Ainda assim, nesse contexto, podemos antever um processo utópico de Drummond a partir da temática da aurora que é vista de forma simbólica: ainda que não altere o ocorrido, pode sugerir ou proporcionar algum alento e esperança de que o futuro poderia ser diferente, um tipo de renascimento.

Essa projeção utópica dialoga com o que foi observado na poética de Chico Buarque e também de outros compositores da MMPB, segundo aponta Walnice Galvão (1976), para quem a imagem do *sol* funciona, nas composições desses artistas engajados nos anos 1960, como um símbolo da liberdade que chegará. Conquanto não seja possível afirmar categoricamente qual seria a proposta de Drummond, se apenas uma projeção e desejo utópicos acerca do final do Estado Novo varguista, ou se algo maior, como uma revolução de matriz progressista, há indícios no poema que apontam de fato para um anseio por transformações. As escolhas lexicais como “amanhecer” têm função metafórica análoga ao que será

visto algumas décadas depois, durante o Regime Militar (1964-1985), especialmente nas composições iniciais de Chico Buarque.

Mesmo que tenha abordado e nomeado o *sol* como signo de liberdade futura, Chico Buarque escapa da simples mitologia d'O SOL e, ao longo da década de 1970, passa a abordar essa temática da liberdade representada pelo amanhecer de modo diverso, ressoando uma atitude mais enérgica e de resistência, como podemos ver em “Apesar de você”, composta, gravada e divulgada como um compacto simples (tendo a canção “Desalento” como lado B) em 1970. A canção foi inicialmente liberada pela censura, algo que Chico considerava ser improvável, mas que depois de amplamente divulgada – até mesmo regravação pela cantora Clara Nunes –, foi censurada no ano seguinte. A canção, que se tornou um marco e é, até hoje, cantada durante protestos e manifestações, só pôde voltar a ser gravada e divulgada pelo compositor no final da década, no disco *Chico Buarque* (1978).

Essa canção demonstra o amadurecimento poético do compositor que joga com a ideia de que poderia também ser lida como uma canção que aborda a ruptura afetiva de um casal, sendo essa, inclusive, a justificativa apresentada pelo compositor quando chamado ao DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) para depor sobre a composição. Entretanto, ao contrário da libertação pelo amanhecer utópico, que marcaria a mitologia d'O SOL vista em composições como a própria “Pedro Pedreiro”, temos aqui um alvorecer que traz consigo não apenas a liberdade, mas cobra e almeja a punição de quem a impediu anteriormente. Não é algo ingênuo, uma aposta no tempo apenas, mas uma canção que evoca a necessidade da justiça acontecer para redimir o passado dessa relação.

É também no início dos anos 1970, que a canção “Construção” é lançada e versa sobre a morte de um trabalhador da construção civil, observando como esse processo vai se constituindo, somando diversos elementos – textuais e sonoros –, que atingem seu ápice na morte desse homem e na chegada do coro que entoia trechos de “Deus lhe pague” como música incidental.

É interessante perceber que é justamente em “Construção” que Chico nos apresenta, como vimos, o ápice da reificação do trabalhador, figura anônima – assim como todas as personagens mencionadas na canção, sua esposa e filhos –, que exerce uma função social predefinida como pedreiro e que, ao morrer, torna-se descartável e incômoda, um “pacote flácido” que “morreu na contramão atrapalhando o sábado”. (BUARQUE, 1971, faixa 4).

Assim, não é só a morte o elemento que une os trabalhadores apresentados nos poemas de Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque de Holanda, mas a representação da classe trabalhadora enquanto massa produtiva e a sua posterior inutilidade, quando não mais podem exercer suas funções enquanto trabalhadores. Não há, em nenhuma das canções, um exagero de um sentimentalismo vulgar. Ao contrário, a profunda violência que é vista no poema de Drummond ecoa e é potencializada na canção de Chico Buarque, transformando-as num libelo contra a exploração dos trabalhadores.

“Construção” possui uma estrutura refinada do ponto de vista formal, bem como a sonoridade rebuscada do fonograma, com efeitos sonoros, orquestra e coro na sessão final – contribuições fundamentais feitas por Rogério Duprat ao arranjo da canção, bem como dos músicos da MPB4, que fizeram parte de todas as gravações do compositor até 1974 – e almeja tomar a completa atenção do ouvinte.

A situação descrita, enquanto narrativa, é muito simples e enxuta: um homem despede-se da mulher e dos filhos, encaminha-se para seu espaço de ofício, realiza seu trabalho, faz uma pausa para o almoço – único momento tido como de lazer ou ócio na canção – e, num descuido, tropeça e cai do alto da construção na qual trabalhava, morrendo em decorrência de um acidente. Mas é, justamente, ao final da quarta estrofe da canção que ela começa a apresentar seu dado de maior riqueza, causando estranhamento e sublinhando aquilo que acabara de ser enunciado: entre as estrofes 5 e 9, os finais dos versos parecem embaralhar-se, chamando atenção a partir de uma estratégia estética para algo que parece não ter impactado como deveria: a morte do trabalhador.

A inutilidade que está associada à finitude da vida do trabalhador apenas reitera um processo de violenta impessoalização e opressão de uma certa classe social que parece predominar em nossa sociedade profundamente dividida, em especial em momentos de exceção político-social.

É desta forma que os dois autores chamam atenção e dão voz a essas figuras marginalizadas: a personagem retratada nas composições, mesmo que seja nomeada, assume uma imagem genérica – os próprios nomes, quando adotados nas composições, denotam essa característica, como podemos ver em “José”, de Carlos Drummond, ou “Pedro Pedreiro”, de Chico Buarque –, estabelecendo, dessa forma, uma fácil conexão com as classes representadas; a pouca descrição de suas subjetividades também pode ser vista como uma crítica contundente à forma como o

trabalhador é tratado pelas elites nacionais, pontuando suas agruras a partir do campo do trabalho. Ao desenhar figuras destituídas de humanidade fruto dessa condição, tais representações ganham potência na sua intenção de desafiar e tocar o leitor.

A tensão que constitui a canção “Construção”, do compositor carioca, ou mesmo o poema “Morte do leiteiro”, do poeta mineiro, não está restrita à violência física ou mesmo à morte, já que nesses textos elas são tidas enquanto dados da realidade daqueles trabalhadores: a morte é tão significativa quanto a invisibilidade social a que ambos estão sujeitos. Tanto Drummond quanto Chico não parecem retratar essas cenas e apresentar suas tensões de forma ingênua ou apenas para chocar o leitor com a morte dessas figuras, mas sim lançar seus holofotes para aquilo que é resultado dessas mortes nas duas composições: nada; nenhum tipo de sensibilização ou comoção, individual ou coletiva, que completa o quadro de brutalidades dentro da economia das ações existentes nos textos.

A objetividade e o distanciamento que marcam os poemas e canções aqui problematizados são desdobramentos do mesmo processo que ocorre entre as classes sociais em nosso país, ou seja, tais representações são apenas retratos das formas de sobreviver das camadas sociais mais depauperadas, destacando as violências, as agruras e os processos de exploração que marcam suas trajetórias de uma forma crua e visceral. E, por isso mesmo, por meio dessas estratégias estéticas, que esses autores tornam-se vozes vigorosas nos processos de desvelamento a que almejam. Ademais, essas composições escancaram os abusos que marcam as relações de trabalho de caráter desigual, justamente a partir do modo como os poemas conduzem o leitor. A revelação se dá não apenas do que tais textos apresentam, mas também daquilo que não dizem diretamente, algo que reforça o que foi visto anteriormente sobre o posicionamento radical de ambos autores aqui estudados.

A discussão promovida por Walter Garcia, no artigo “Radicalismo à brasileira” (2013), aponta como esse radicalismo, retomado a partir das considerações feitas por Adélia Bezerra de Meneses em diálogo com Antonio Candido (2017), marcaria uma forma de enxergar a representação social que fazem esses autores. Garcia, baseado em falas do próprio Chico Buarque, propõe:

[...] pode-se generalizar um outro comentário do próprio Chico Buarque, em entrevista para a revista *Caros Amigos*, em 1998. Chico falava sobre “Gota d’água” e “Bem-querer”, compostas por ele para a personagem Joana, da peça *Gota d’água*, escrita junto com Paulo Pontes. Joana é uma “Medeia do subúrbio”. Mas o que ela canta “não são canções monstruosas. A melodia, de certa forma, adocica o que poderia haver de literatura em uma letra de música”. Generalizando, então, o comentário: a forma como os versos são cantados adocicam a monstruosidade das situações retratadas por Chico Buarque em “Pivete”, “O meu guri”, “Ode aos ratos/Embolada” ou “Brejo da Cruz”, estabelecendo-se desse modo o limite da intenção progressista, isto é, da radicalidade da sua obra. (GARCIA, 2013, p. 28)

Indo além das situações de marginalidade social anunciadas nas canções apresentadas por Garcia e que tematizam as estratégias de sobrevivência nos limites da criminalidade ou da violência, o próprio espaço relegado ao trabalhador na economia da obra de Chico Buarque é o de ser apresentado de forma sensível e contundente.

Cabe dizer que não há – e nem é esse o papel almejado pelo compositor com suas canções ou mesmo seria uma obrigação para a arte considerada engajada – uma proposta de intervenção ou ação direta. Aquilo que é apresentado nessas obras atinge em cheio a função delas esperadas: a sensibilização da audiência para as violências que ainda existem e são representadas nas canções. Mesmo observando essa busca pelo outro ou as formas de reconhecer na diferença o que há de vital e único, não há, na produção de Carlos Drummond de Andrade, bem como vimos na obra de Chico Buarque, uma efetiva mudança proposta ou sugerida, tampouco qual seria o caminho a seguir depois desse encontro (ecoando os versos finais de “José”: “você marcha, José! / José, para onde?”).

O mesmo mecanismo de sensibilização a partir de uma visão crítica de nossa sociedade é também observado na poética de Drummond. Não apenas em “Morte do leiteiro”, quando o óbito/assassinato é tema central e que mobiliza e sensibiliza o leitor a partir do choque com a violência ali revelada, mas também em poemas como “O elefante”, presente no livro *A Rosa do Povo* (1945), em que, frente à impossibilidade de modificar aquilo que vem sendo visto na sociedade, o eu-lírico segue insistindo na busca pelo outro até que possa achar um eco de suas esperanças.

No poema “O elefante”, por exemplo, após a sua fabricação a partir dos elementos disponíveis naquele momento e sua malograda jornada, o eu-lírico

parece conformar-se com o insucesso naquele dia, mas isso não significa uma desistência:

E já tarde da noite  
volta meu elefante,  
mas volta fatigado,  
e as patas vacilantes  
se desmancham no pó.  
Ele não encontrou  
o de que carecia,  
o de que carecemos,  
eu e meu elefante,  
em que amo disfarçar-me.  
Exausto de pesquisa,  
caiu-lhe o vasto engenho  
como simples papel.  
A cola se dissolve  
e todo seu conteúdo  
de perdão, de carícia,  
de pluma, de algodão,  
jorra sobre o tapete,  
qual mito desmontado.  
Amanhã recomeço.  
(ANDRADE, 1983, p. 164-5, vv. 81-100)

A pesquisa feita pelo elefante não alcança seu objetivo e recomeçará no dia seguinte, apostando que, em algum momento, poderá obter outro resultado. A busca empreendida pelo eu-lírico é sondar o outro, como forma de reconhecimento de que não está sozinho em seus sonhos, percepções e aspirações para o mundo. Não há solução clara apontada, e tampouco há uma certeza de encontrar outra pessoa disponível para esse contato, mas é justamente na insistência da procura que podemos perceber a fé que o eu-lírico demonstra na mudança que deseja ver no mundo que o cerca.

Desse modo, os textos produzidos por Carlos Drummond de Andrade e por Chico Buarque que representam as camadas mais vulneráveis de nossa sociedade têm como grande ponto em comum a composição de uma imagem que, na maior parte do tempo, é apagada da mídia e da visão do grande público.

Novamente, devemos ter em mente que a arte tem como foco de seu trabalho a representação do mundo conforme a visão do artista a fim de mobilizar a empatia de sua audiência. O produto artístico pode representar uma visão crítica dessa realidade, possuindo – mesmo que isso não seja obrigatório ou necessário – uma função social que transcenda uma simples representação, cumprindo até mesmo um

papel revolucionário a partir da sensibilização que conseguiria promover. Portanto, dentro dos limites das propostas tidas como radicais, os autores cumprem um papel fundamental em nossa sociedade, desvelando as mazelas sociais com singular sensibilidade ao que percebem no outro.

### **3.2. A poética e a representação: eu-lírico onisciente seletivo**

Como discutido, os eu-líricos dos poemas analisados são, em parte significativa dos casos, vozes que apresentam a vida dos trabalhadores de forma diversa da que é esperada para uma poesia. Isso porque, a Lírica, que está tradicionalmente associada à expressão da subjetividade da voz poética, tem seu caráter modificado pela adoção de uma postura mais objetiva para apresentar a realidade das classes trabalhadoras na obra dos autores estudados.

O distanciamento que pode ser visto nas obras de Carlos Drummond de Andrade e de Chico Buarque é oriundo, não apenas da adoção de um foco quase narrativo para a voz poética, mas também é reflexo da constante “observação” e posterior descrição das ações, traço fundamentalmente descritivo conforme aponta o crítico Georg Lukács, no texto “Narrar ou descrever” (1965).

Ainda que o crítico húngaro refira-se à narrativa, seria interessante refletir sobre alguns postulados, sobretudo, quando a lírica traz em seu bojo elementos da épica como apontamos anteriormente. Lukács afirma que há uma diferença significativa na literatura que tem como base a participação ou a observação por parte dos autores:

O contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor, em face da vida, em face dos problemas da sociedade, e não do mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte de conteúdo. (LUKÁCS, 1965, p. 50)

Assim, a literatura que se pauta pela participação dos autores nas realidades que narram tem, nessa representação, características mais orgânicas que aquela produzida por escritores que se orientam pela descrição a partir da mera observação de uma dada realidade, ainda segundo Georg Lukács.

Das doze<sup>24</sup> composições analisadas, oito tematizam o universo do trabalho de forma direta; dessas oito, apenas duas possuem o eu-lírico em 1ª pessoa: “Deus Ihe pague” e “Cotidiano”. Entretanto, mesmo nessas canções é possível perceber que o conteúdo sobre o qual versam é a realidade dos trabalhadores de modo a apresentar os seus aspectos mais recorrentes e reificantes nas relações sociais cotidianas. Os autores observam, retratam e, mesmo que não participem diretamente da realidade que estão apresentando, narram com vigor e verdade as experiências de personagens preteridas pela sociedade de suas épocas. Essa característica fica ainda mais evidente em poemas em que a voz é pautada pela utilização da 3ª pessoa, como visto em “Operário no Mar” ou “Construção”, composições de Carlos Drummond de Andrade e de Chico Buarque, respectivamente. Nesses textos que partem dessa observação da realidade do universo do ofício das personagens, os autores transformam as experiências de exploração e violência vivenciadas pelas protagonistas em argutos retratos do que passam os trabalhadores em nosso país. Entretanto, ao promoverem tais representações, os compositores tentam escapar das armadilhas de representações mais tradicionais que eram feitas dessas camadas sociais até então.

Essa forma de representação é discutida, inclusive, no próprio texto de “Operário no Mar”, onde o eu-lírico descreve o trabalhador a partir da oposição a outras representações:

Não tem blusa. No conto, no drama, no discurso político, a dor do operário está na blusa azul, de pano grosso, nas mãos grossas, nos pés enormes, nos desconfortos enormes. Esse é um homem comum, apenas mais escuro que os outros, e com uma significação estranha no corpo, que carrega desígnios e segredos. (ANDRADE, 1983, p. 69)

A partir dessa oposição, Drummond aponta que se trata de uma representação diversa das demais que utilizam o trabalhador. Ao descrever esse operário dessa forma, Drummond opta por esvaziar a ligação entre o trabalhador e o mundo real para alcançar uma nova forma de vê-lo, valendo-se de um processo de abstração que tem origem na generalização dessas figuras. Ao contrário do que acontecia

---

<sup>24</sup> A saber, os poemas de Carlos Drummond de Andrade foram “José”, “Confidência de Itabirano”, “Privilégio do mar”, “Operário no mar”, “Morte do leiteiro” e “O Elefante”; e as canções de Chico Buarque de Holanda diretamente referenciadas como objeto de análise foram “Pedro Pedreiro”, “A Banda”, “Construção”, “Deus Ihe pague”, “Cotidiano” e “Vai trabalhar vagabundo”.

antes, o operário não é mais definido exclusivamente por seu ofício. O trabalhador é visto como único, conforme apresenta o poema, mesmo que também seja parte integrante dessa classe social. Essa forma de representá-lo permite que ele seja visto como um indivíduo e abre espaço para que sua subjetividade seja abordada ao longo do texto, a partir das problematizações feitas pelo eu-lírico a partir da distância que havia entre os dois.

Algo similar é promovido por Chico Buarque em “Construção”. A personagem que protagoniza a canção é descrita de uma forma que parece ir além de seu espaço de trabalho, sugerindo algumas dinâmicas familiares, adensando, assim, os elementos de subjetividade que marcam essa figura. Dessa forma, o trabalhador que é transformado em objeto produtivo pelos processos de reificação aos quais está submetido no mundo do trabalho readquire – mesmo que apenas em parte – sua humanidade pelos vínculos afetivos que são apresentados. Graças ao trabalho poético desenvolvido por Chico Buarque, podemos reconhecer que um homem morre ao fim da canção num acidente na construção, não o “pacote flácido” que passa a ser sua caracterização no final da composição.

Destarte, as escolhas estéticas de Carlos Drummond de Andrade e de Chico Buarque de Holanda na focalização das classes trabalhadoras engendram distanciamento entre autor e figuras representadas, ou seja, recorrem a elementos típicos do gênero épico para “narrar” aquilo que veem em outras realidades, transgredindo as características próprias do gênero lírico. Drummond adota um tom mais respeitoso na descrição das classes trabalhadoras e, quando apresenta os setores médios ou a elite, é irônico, em que se pode perceber uma certa culpa por ser parte daquilo; no caso das canções de Chico Buarque, as representações das camadas populares são feitas de modo mais particularizado, algo que refrata as imagens típicas desses sujeitos, caracterizados pela necessidade constante de trabalhar/manter-se trabalhando para conseguir sobreviver.

Efetivamente, os poemas e canções aqui focalizados desenharam os trabalhadores de modos diferentes, mas apresentam um aparente ponto de intersecção: a consciência dos privilégios de seus autores em relação aos “protagonistas”, o que, de maneira alguma, impedem-nos de desferir um golpe certeiro na forma como as elites nacionais e a lógica do trabalho de uma sociedade capitalista oprimem os trabalhadores. O próprio termo “protagonista”, por definição personagem central de uma ação que se desenrola numa narrativa (épica ou

dramática), já diz muito sobre a forma pela qual os autores propõem suas leituras de mundo: eles divisam em suas obras dar destaque a essas figuras esquecidas e marginalizadas em nossa sociedade.

Desse modo, esse distanciamento, que poderia soar inicialmente apenas como uma dificuldade de representar o outro, pode ser, de fato, considerado um desejo sincero de dar destaque ao outro – suas vivências e experiências – de uma forma aguda e contundente. Se o domínio lírico tem como objetivo a exacerbação da subjetividade, ao adotar um distanciamento análogo ao que é feito no gênero épico ou mesmo no dramático, o poeta “diminui” sua importância nesse processo representativo para dar destaque ao outro.

O particular “narrado” nessas composições ganha corpo ao ser representado por autores que visam a alçá-lo ao nível universal de compreensão. Não é preciso ter passado, obrigatoriamente, pelas mesmas experiências vivenciadas por esses indivíduos para sentir “compaixão” e solidariedade sincera por ele. As representações feitas por ambos não são, de modo algum, empobrecedoras ou oportunistas. Pelo contrário, é por meio de suas composições que temos acesso ao pensamento de certa parcela da intelectualidade brasileira e como ela lida com as questões de classe que lhe tocam, direta ou indiretamente.

As representações promovidas por Carlos Drummond de Andrade e por Chico Buarque partem de imagens aparentemente estereotipadas das classes trabalhadoras, mas que terminam por prover um desvelamento das diversas formas de vida representadas pelos autores em suas composições. Essa construção imagética é desmontada pelos compositores quando dão enfoque à humanidade das personagens que apresentam.

É justamente graças à adoção desse processo de apresentação minuciosa das classes trabalhadoras, pautado pela observação acurada da realidade em que estão efetivamente envolvidos, que os autores terminam por projetar uma transformação da vida real em um objeto artístico tão significativo. As representações das classes trabalhadoras feitas por Drummond e Chico apontam para questões e dilemas de nosso país e elas assumem também grande importância enquanto registros históricos preciosos, pois conseguem lançar luzes de forma única sobre as sombras de nossa sociedade.

Nos poemas de Carlos Drummond de Andrade, é possível vislumbrar uma perspectiva reflexiva, observadora e respeitosa dos trabalhadores representados

nos poemas. Em “José”, o eu-lírico comporta-se como um interlocutor da figura retratada – figura que é, a um só tempo, genérica e particularizada –, forçando o remetente da mensagem a questionar seu mundo; já em “O Operário no mar” a voz do poema permanece distante, narrando aquilo que observa à distância do operário que caminha, desconstruindo e reconstruindo a carga simbólica que ele carrega sobre os ombros; e, por fim, no poema “Morte do leiteiro”, o jovem trabalhador é vítima do sistema que ele também integra, apresentado por uma voz de caráter narrativo e distante, que se aproxima apenas do proprietário que defende suas terras, dando-lhe voz, porém não fazendo o mesmo com o trabalhador morto.

Há, portanto, nos textos que compõem o *corpus* escolhido do poeta mineiro, a adoção, de forma sistemática, de um distanciamento importante a fim de não forçar uma aproximação que não poderia acontecer segundo o ponto de vista do poeta, evitando emular ou falar em lugar daqueles que reconhece não ser o justo representante. Não existe nada de pretensioso nessa representação no que tange o trabalhador; pelo contrário, há muito respeito por estas figuras em sua poética.

Já nas canções analisadas de Chico Buarque, o trabalhador é visto de forma mais próxima e detalhada em relação ao que é visto nos textos de Drummond, sobretudo no que tange suas questões diárias, familiares e relacionais. Nas composições analisadas, o trabalhador que é apresentado pelo compositor está constantemente a caminho do trabalho e, ao mesmo tempo, lidando com suas relações familiares. Dessa forma, torna-se uma personagem mais complexa e profunda que as vistas nos poemas do autor mineiro.

Não é apenas o trabalhador que aparece na composição. Mesmo que apareçam de forma passageira e dinâmica, seus familiares também são introduzidos nas canções como forma de ampliação contextual de sua realidade. Deste modo, tudo o que diz respeito ao trabalho não afeta apenas o trabalhador, mas está imbricado em todas as suas relações.

Isso posto, podemos observar que nas canções do disco *Construção*, temos figuras sem sobrenome, que muito bem podem se fundir à multidão, assumindo, em alguma medida, certa despersonalização individual; por outro lado, não se pode deixar de notar um processo de singularização já que são seres com ligações familiares apresentadas: o operário de “Construção”, que deixa mulher e filhos; a voz irônica e mordaz de “Deus lhe pague”, que agradece por tudo, inclusive pelas presumíveis relações que parece estabelecer com seus pares de sofrimento; e

mesmo o trabalhador de “Cotidiano” tem como parte fundamental e organizadora de sua rotina a relação com sua companheira. Esse mesmo ângulo é observado na canção “Vai trabalhar vagabundo”, na qual a protagonista (se assim podemos chamá-la) é interpelada de forma constante pelos seus e por outras figuras de seu convívio a respeito da vida no trabalho. Há, dessa forma, a recorrência, nessas composições de Chico Buarque, da tentativa de forjar uma identidade mais humanizada, menos “modelar” desse trabalhador, tirando-lhe, em alguma medida, da lógica burguesa e, no processo, atribuindo-lhe outras dimensões psicossociais.

Entretanto esses procedimentos poéticos não se refletem necessariamente em formas de ceder a voz nos textos às classes trabalhadoras. Não à toa adotamos esse termo dúplice (eu-lírico onisciente seletivo) para descrever o modo como a voz poética comporta-se nessas composições.

Destarte, podemos perceber como os textos que formam o conjunto do *corpus*, ao afastarem-se das experiências mais imediatas de seus compositores, adotam um distanciamento épico no tratamento das personagens apresentadas, em especial do espaço dado à representação feita em 1ª pessoa (ponto de vista prototípico da lírica, pautada pela subjetividade da voz poética). A lírica, que tem como característica primordial a subjetividade exacerbada, fica deslocada quando são utilizados elementos épicos em sua composição. Tal distanciamento é análogo ao que acontece entre os autores e as experiências que retratam.

Mesmo solidarizando-se com as personagens que fazem parte das classes trabalhadoras, o olhar e a forma como realizam o movimento de escrita parecem tender a um dado afastamento das figuras apresentadas. As composições desses autores tentam escapar à tendência de transformar as personagens em símbolos de sua classe.

Em obras que tendem a promover a representação das classes trabalhadoras a partir de elementos comuns e genéricos de identidade, os dilemas e questões humanas são, na maior parte dos casos, completamente suprimidos em função do foco dado à relação entre o sujeito focalizado na narração e seu ofício.

Entretanto, este não é o caso das produções aqui observadas. Há, evidentemente, uma certa tensão ao fazer a representação da vida do trabalhador e transformá-lo, de fato, num sujeito poético, mas a aposta que os autores fizeram na representação dessas personagens dialoga diretamente com seus posicionamentos e escolhas poéticas.

O mesmo Drummond que indicava, no ensaio “Trabalhador e poesia” (2003), as dificuldades que a literatura engajada com essa temática tinha no início do século XX em nosso país, parece ter encontrado algumas soluções para lidar com esse conteúdo.

Ao recorrer ao que parece ser um afastamento “seguro” da figura do trabalhador, ele escapa de algumas armadilhas de uma literatura eminentemente panfletária, mas parece esbarrar em outros pontos ainda difíceis de resolver, como a incompatibilidade que existe entre a voz poética e as personagens por ela representadas. Dentro da obra analisada do poeta mineiro, não existem momentos em que efetivamente o eu-lírico descola-se da classe social a qual o poeta pertence.

Em contrapartida, a concessão da voz poética às classes trabalhadoras parece ser mais bem estabelecida nas composições de Chico Buarque. Há, na obra do carioca, uma pluralidade de vozes e pontos de vista que é mais vasta e profícua. Esse trânsito se estabelece desde o eu-lírico próximo daquilo que seria a “voz” do autor, caminhando até outras fronteiras, como a adoção da voz feminina para retratar situações e vivências outras, como pode ser visto em canções como “Com açúcar, com afeto”, “Olhos nos olhos”, “Meu Guri” e “Bastidores”.

Entretanto, as dificuldades na representação das classes trabalhadoras persistem. Em canções nas quais o ofício e o trabalhador são efetivamente focalizados – como são os casos de “Pedro Pedreiro”, “Construção” e “Cotidiano” – quaisquer outros elementos e dados de subjetividade são diminuídos, apagados ou tornam-se apenas elementos de eco das opressões vividas no espaço da labuta. Tanto isso fica claro que as personagens nem nome próprio possuem, excetuando-se o Pedro, na canção que leva seu nome, mas que tem como complemento sua profissão. Tal modo de proceder a caracterização não se repete noutras composições do cantor nas quais os personagens principais são nomeados e explorados de um ponto de vista mais subjetivo, como acontece em “Juca”, “Carolina” e “Geni e o Zepelim”.

Dessa forma, há traços épicos significativos nas produções líricas de Carlos Drummond de Andrade e de Chico Buarque de Holanda quando se debruçam sobre as diversas realidades existentes nas classes trabalhadoras. Essa postura ocorre de diversos modos em suas obras, mas há confluências interessantes e significativas: quando partem do operário enquanto imagem paradigmática, como fica sugerido no poema de Drummond, “O Operário no Mar”, em que o trabalhador é alçado a uma

dimensão mítica e idealizada – recorrendo ao distanciamento narrativo da cena, inclusive com a reafirmação da distância entre o eu-lírico e o operário no próprio texto poético:

[...] 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.[...]  
(DRUMMOND, 1983, p. 69)

A distância – física, social e mesmo ideológica – que o poema recorrentemente frisa existir é notada pela forma como a voz poética porta-se, operando aqui como um narrador observador, dado que também corrobora para a visão mais objetiva e apartada que haveria entre a voz poética e o protagonista do texto. Esse mesmo operário, bem como a voz poética, passam a ser vistos, ao final do poema, dissolvidos pelo mar, pela distância e pela noite. E é desta forma que o eu-lírico aproxima-se dele: ambos são parte de um todo maior, “dissolvidos” no complexo jogo social.

A idealização, unificação ou mesmo a generalização das características dos grupos sociais são traços marcantes da poética de cunho social produzida pelo poeta mineiro. Embora apresente também figuras descritas com certa especificidade e detalhamento, como visto no poema “Morte do Leiteiro” ou nos poemas nos quais o eu-lírico insere-se como parte de um grupo social – como visto em “A flor e a náusea” ou “Inocentes do Leblon” –, a adoção de um distanciamento tido como traço épico corrobora para que as observações feitas nos textos acerca da realidade social observada ganhem a universalidade antes referida.

No caso das canções de Chico Buarque, embora adote outras formas de representar as classes trabalhadoras, dando foco a situações e sensações mais específicas, sua poética também partilha desse traço épico fruto do distanciamento entre o eu-lírico e os protagonistas de seus textos.

Esse traço épico pode ser notado tanto em canções que adotam o uso da 3ª pessoa para a voz poética, descrevendo de modo mais distante o que ocorre com os protagonistas das composições, de modo análogo ao visto nos poemas de Drummond; como também nas composições que utilizam a 1ª pessoa, como é o caso de “Deus lhe pague” e “Cotidiano”.

Primeiro, sobre as composições em 3ª pessoa, o eu-lírico adota uma postura diversa frente às descrições feitas nos textos do poeta mineiro, portando-se como um narrador onisciente, o que pode sugerir, a princípio, uma maior familiaridade com as figuras delineadas. Entretanto, essa aparente proximidade que a estrutura do poema parece evocar não é plenamente realizada. Observando atentamente as personagens centrais de três canções que utilizam esse padrão da voz poética em 3ª pessoa – “Pedro Pedreiro”, “Construção” e “Vai trabalhar vagabundo” – percebemos que, embora o eu-lírico tenha acesso a seus pensamentos e sentimentos, eles não escapam de observações relacionadas ao universo do trabalho ou ao universo social do qual essas personagens fazem parte.

As observações feitas pelo eu-lírico que escapam do que se refere diretamente ao que seria próprio do universo do ofício, versam, principalmente, sobre as relações familiares que eles experienciam, mas que são mediadas pela ideia de sustento, renda e subsistência. Não há espaço, mesmo quando a voz poética mergulha no íntimo dessas figuras, para algo que não seja a reflexão sobre a realidade material nas quais elas estão inseridas. Sendo assim, não há espaço para que a subjetividade das personagens apresentadas possa aflorar do mesmo modo como conseguem apresentar as questões e dinâmicas da burguesia à qual pertencem os autores.

Mesmo que cada canção apresente elementos e situações distintos entre si – o dilema de “Pedro Pedreiro” é resultado da preocupação que ele tem com o futuro; no caso de “Construção”, do presente interdito e da reificação plena da figura do trabalhador que morre num acidente; ou nos problemas oriundos da falta de trabalho regular em “Vai trabalhar, vagabundo” – há nelas um traço extremamente significativo na análise da estrutura na qual eles vivem. Não há espaço para que o subjetivo aflore tanto quanto o objetivo, quando a materialidade demanda respostas imediatas.

Dessa forma, a realidade opressora é apresentada nos poemas sob o signo da ausência de espaço para a subjetividade das personagens retratadas. As classes trabalhadoras, ao contrário do que acontece entre camadas mais abastadas, tem como “motivação” a sobrevivência. Não há espaço para o lazer ou mesmo o desenvolvimento de reflexões acerca de sua interioridade; existe a necessidade premente de assegurar formas de sobreviver a si e aos seus. Esse dado pode ser vislumbrado não a partir de um verso ou trecho específico, mas a partir dessa

recorrência estrutural nos poemas. A realidade dessas figuras é pautada pelas interdições inauditas, mas contundentes que existem na sociedade. Ao não explorar esses dados particulares em suas canções, os autores escancaram – mesmo que indireta ou inconscientemente – tais impossibilidades.

Quando partimos para a observação de canções que adotam a 1ª pessoa como ponto de vista, tais questões seguem sendo o mote central. Nesses casos a voz poética apresenta a realidade de modo mais “subjetivo”, conforme é esperado pelo uso dessa referência. E, dessa forma, ressalta elementos que representam as tensões que existem entre o sujeito e a sociedade. Exemplo disso poderia ser visto em “Deus lhe pague” onde o aparente escapismo ou conformação agradecida são repletos de ironia:

Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir  
A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir  
Por me deixar respirar, por me deixar existir  
Deus lhe pague

(BUARQUE, 1971, faixa 1, vv. 1-4)

ou pela repetição mecânica de gestos e ações em sua vida em “Cotidiano”:

Todo dia ela faz tudo sempre igual [...]  
Todo dia ela diz que pra eu me cuidar [...]  
Todo dia eu só penso em poder parar [...]  
Toda noite ela diz pra eu não me afastar [...]

(BUARQUE, 1971, faixa 2)

Não há aqui também espaço para a abertura à subjetividade de modo pleno. Mesmo quando relacionamentos pautados por relações de cuidado e carinho são mencionados nessas canções, são apenas elementos que mal servem como consolo nas realidades representadas, sendo somente mais alguns itens na lista rotineira.

### **3.3. Rupturas e representações**

Nem Carlos Drummond de Andrade, nem Chico Buarque de Holanda projetam soluções ou mesmo possibilidade de melhorias imediatas para as personagens

apresentadas, pelo menos com relação à persistência e prevalência de cenários de opressão. Tampouco se colocam como participantes dessas formas de viver, apropriando-se de uma história de modo a ocupar um lugar social que de fato não ocupam, o que poderia causar um efeito falso e artificial e, de certa maneira, ideológica e artisticamente desonesta. Contudo, a adoção desse distanciamento, fruto dos elementos épicos observados em suas composições, não diminui, de forma alguma, a intencionalidade crítica e a função ideológica pretendidas.

O distanciamento, que é um traço típico do épico, conforme nos apontam Peter Szondi (2001) e Anatol Rosenfeld (2000), é adotado nessas composições poéticas como forma de dar voz, dar protagonismo, permitir que essas personagens apresentadas possam ser ouvidas, utilizando-se da força de projeção desses poetas. Não apenas contar uma “história”, mas apresentar essa narrativa como um modo de verdadeiramente sensibilizar o outro frente àqueles invisibilizados justamente pela crescente indiferença que nos persegue.

No entanto, essa particularidade não é e nem pode ser vista como fator de descrédito de suas obras, pois não é necessário sofrer na própria pele as mais variadas opressões para sentir-se fortemente impactado ante circunstâncias que marcam a existência humana, solidarizando-se a esses sujeitos aniquilados e abraçando suas lutas. Há na Literatura, desde a antiguidade clássica, um fator catártico intrínseco à produção artística: Aristóteles, por exemplo, aponta não ser necessário passar exatamente por aquilo que foi dramatizado por Sófocles em “Édipo Rei” para que possamos sentir  *piedade* pelas personagens e pelas situações ali vivenciadas.

É justamente no contato com as emoções que a Literatura pode avançar em relação a outros domínios do conhecimento. Ao contrário da História ou de outras ciências sociais, a Literatura sensibiliza-nos com aquilo que é criado a partir de elementos reais, transformando-os em subsídio para a criação artística. A arte toca-nos de modo único, apostando na nossa humanidade, indo além de dados e fatos, conectando-nos ao outro de uma forma única. É a partir desses elementos de reconhecimento que artistas transformam o particular em universal, tangível e sensível para todos.

Nenhum dos dois poetas parece almejar falar, pura e simplesmente, “por” alguém. Eles desejam falar “junto” com essas figuras. Ao transformar o trabalhador em protagonista de modo orgânico e, em certa medida, não idealizado – em

oposição à versão estática e idealizada vigente em nossa sociedade, humanizam essas figuras, dando-lhes espaço em suas produções – um espaço que tantas vezes lhes é interdito na estrutura social brasileira. Mesmo não sendo trabalhadores exemplares, aos moldes dos observamos prototipicamente ou mesmo os que eles representam em suas canções, Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque também estavam inseridos, no momento em que produzem essas obras, nessa esfera do jogo social enquanto parte da classe trabalhadora – lembrando que, durante o período de produção das obras analisadas no *corpus* da pesquisa, Drummond era funcionário público e Chico trabalhava com a composição e divulgação de suas obras. Evidentemente que, por serem oriundos da elite intelectual e econômica, nenhum dos dois estava na mesma condição que as personagens que representam e modulam enquanto “classe trabalhadora”.

A opção feita por Carlos Drummond de Andrade e por Chico Buarque de Holanda de representar, em alguns de seus mais importantes e representativos textos, a realidade de classes sociais desfavorecidas, evidenciando seus problemas e dando-lhes voz, não é aleatória ou ingênua. São utilizados elementos poéticos que denotam, de forma clara e contundente, o seu engajamento com o desvelamento do jogo social que compreendiam pautar as relações socioeconômicas em nosso país à época da produção das obras escolhidas para análise em nosso *corpus*, como se vê em textos como “Operário no Mar”, “Morro da Babilônia”, “Inocentes do Leblon” e “Morte do leiteiro”, de Drummond, bem como em “Pedro Pedreiro”, “Cotidiano”, “Construção” e “Deus lhe pague”, compostos por Chico Buarque.

### **3.4. A função social do artista: dando foco às tensões**

Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque de Holanda, ao escolherem promover a representação de figuras marginalizadas socialmente, comprometem-se com uma construção artística que não é desinteressada. Eles têm como objetivo, quando retratam as violências que são silenciadas, dar relevo e possivelmente auxiliar no processo de mudança da realidade dessas figuras. A literatura funciona como uma forma de aposta do autor num tensionamento com a realidade na qual ele se vê inserido e na qual deseja intervir de algum modo, mesmo que tal intervenção não seja possível diretamente.

Tais premissas ficam claras ao observarmos as formas poéticas – mais precisamente temáticas e estruturais – que Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque de Holanda usam em suas obras para retratar a vida das classes trabalhadoras. Ao adotarem um afastamento da subjetividade das figuras retratadas em seus poemas, os autores passam a dar destaque ao que seria comum às figuras que compõe a base do universo do trabalho: as dificuldades que marcam suas interações com o momento no qual estão na labuta.

As protagonistas dos poemas que objetivam a representação do universo do trabalho estão presas a um ciclo quase infinito de exploração maquinal. Suas vidas são pautadas por repetições – como visto em “Cotidiano”, de Chico Buarque, que sugere, no uso ostensivo da repetição das estrofes na canção, a impossibilidade de encerramento desse processo – ou mesmo pela possibilidade de permutação quando não há mais utilidade para o trabalhador – conforme vemos em “Morte do leiteiro”, de Drummond, e “Construção”, do cantor carioca. A morte parece ser o único encerramento possível para esse *modus operandi* no universo do trabalho.

O grau de consciência dos autores estudados, como argutos observadores do tecido social brasileiro, permite que produzam textos tão coesos com seus posicionamentos políticos e ideológicos no momento da produção das obras aqui analisadas. Essa compreensão se dá a partir de um ponto de vista distanciado – como, por exemplo, quando os autores adotam a 3ª pessoa como ângulo da voz poética –, de certo modo externo ao que lhe cerca, conforme aponta Edward Said:

[...] Ao sublinhar o papel do intelectual como um outsider, tenho tido em mente quão impotentes nos sentimos tantas vezes diante de uma rede esmagadoramente poderosa de autoridades sociais - os meios de comunicação, os governos, as corporações etc. - que afastam as possibilidades de realizar qualquer mudança. Não pertencer deliberadamente a essas autoridades significa, em muitos sentidos, não ser capaz de efetuar mudanças diretas e, infelizmente, ser às vezes relegado ao papel de uma testemunha que confirma um horror que, de outra maneira, não seria registrado. [...] (SAID, 2005, p. 16)

Deste modo, quando não há, diretamente, algo a se fazer como modo de intervir no problema detectado, o trabalho de dar relevo e importância à questão focalizada passa a ser fundamental para que algo possa ser feito, mesmo que nesse caso seja apenas projetar uma esperança de que no futuro, após a sensibilização por meio da arte, algo possa mudar efetivamente.

É evidente que o artista engajado adota para sua obra um certo grau de compromisso com a representação arguta e crítica da realidade, atuando de um modo que visa a afetá-la. Na obra *Literatura e engajamento* (2002), o crítico francês Benoît Denis afirma que, para poder promover um trabalho intelectual consistente que vise a essa intervenção social em alguma instância, o autor necessita “saber como a literatura, com os seus meios específicos, pode reconquistar o terreno da pré-dica sócio-política” (DENIS, 2002, p. 21).

Destarte, os autores, ao escolherem os temas com os quais vão desenvolver sua obra, definem, mesmo que de modo não completamente consciente, qual será a lente pela qual apresentarão a realidade. Uma das formas de engajamento que são possíveis dentro do campo da arte é a adoção de uma perspectiva radical frente à realidade, como fazem os dois autores. Drummond e Chico, a partir de sua produção artística e intelectual, desvelam – como podem/conseguem, do ponto de vista estético – os jogos de poder e as realidades as quais as classes trabalhadoras estão submetidas dentro de um sistema capitalista periférico como é o brasileiro.

Suas obras passam a funcionar quase como textos jornalísticos que primam pela denuncia objetiva de realidade. Há, como bem se sabe, um procedimento estético que é fundamental na composição dessas obras, que chamam atenção do leitor e/ou ouvinte graças aos recursos artísticos mobilizados pelos dois autores.

Quando lemos poemas como “José”, observamos o arguto e preciso trabalho do poeta mineiro na composição de uma cena onde entrevemos a impossibilidade de ação da personagem com a qual o eu-lírico dialoga. As questões relativas à estrutura de canções de Chico Buarque, como é o caso de “Pedro Pedreiro”, também são chamativas graças a sua capacidade de construção refinada. Promover o diálogo entre o movimento do trem e a passagem do tempo, articulados a partir de recursos poético sonoros, como uso de onomatopeias e da aceleração do andamento da canção, não são desprezíveis quando tomamos contato com essa obra. Pelo contrário, graças aos procedimentos estéticos os autores passam a ser valorizados.

Contudo, forma não é tudo numa obra de arte. O conteúdo possui igual importância para a construção dos sentidos que são mobilizados. E é aqui que o engajamento se faz presente. Na opção, clara, manifesta e consciente, que os artistas fazem em representar a realidade que observam no mundo.

Indo além das representações feitas por eles das classes trabalhadoras, podemos observar que há uma constante preocupação dos autores em lidar com as suas inquietudes frente ao que veem em nossa sociedade.

Se em “Privilégio do mar” ou “Confidência de Itabirano”, Drummond evoca imagens que representam suas tensões enquanto parte da elite, sabendo perfeitamente quais são os benefícios que goza em função de sua pertença ou ofício, em outros poemas, o autor mineiro parte desse mesmo espaço e constrói suas críticas ao que percebe de modo ainda mais amplo. Exemplos disso seriam os poemas “Mãos dadas”, “Elegia 1938” e “A flor e a náusea”.

“Mãos dadas” e “Elegia 1938” estão inseridos no livro *Sentimento do Mundo* (1940). Os poemas partem da ideia base de que o eu-lírico está inserido no que considera ser um “mundo caduco”, elemento que aparece diretamente no primeiro verso dos dois poemas – no primeiro: “Não serei poeta de um mundo caduco” (ANDRADE, 1983, p. 78) e no segundo: “Trabalhas sem alegria para um mundo caduco” (ANDRADE, 1983, p. 85). Essa imagem parece evocar nos dois poemas a alienação que marca aquele tempo, mas que é objeto de recusa por parte do poeta. Entretanto, tal constatação segue caminhos distintos nos dois textos.

Em “Mãos dadas”, o foco dado pelo eu-lírico ao poema é, em grande parte, metalinguístico. Suas reflexões são sobre como a poesia encaixa-se (ou não) naquele momento e como ele decide agir frente ao presente. O apelo feito nessa composição ainda é o de nutrir esperanças enquanto sonda a realidade juntamente com seus pares. Há, ao longo do poema, um desejo constante de viver o presente, entendê-lo e representá-lo como seu grande foco: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes/ A vida presente.” (ANDRADE, 1983, p. 79).

Já no segundo poema, o eixo temático desloca-se e passa a ser o diálogo com um interlocutor não nomeado, com o qual poderíamos estabelecer certo paralelo com a estrutura do poema “José” que também conta com um eu-lírico que se expressa como quem conversa diretamente com seu interlocutor. O uso da 2ª pessoa parece sugerir, no caso de “Elegia 1938”, algo como uma projeção espelhada do eu-lírico, um diálogo consigo mesmo sobre seus dilemas e frustrações.

Lendo o poema desta forma, o texto vai compondo uma imagem repleta de frustrações que são evidenciadas pelo eu-lírico. No geral, todas elas estabelecem algum tipo de relação de interdependência entre elementos internos, da

subjetividade dessa figura, e externos, frutos daquilo que há no mundo que o cerca. Tudo isso atinge seu ápice com a constatação de sua pequenez frente à estrutura na qual está preso, pois não poderia mudar o mundo sozinho. Isso fica evidente no último trecho do poema:

Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota  
e adiar para outro século a felicidade coletiva.  
Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição  
porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.  
(ANDRADE, 1983, p. 85)

Usada como símbolo do mundo capitalista, a ilha de Manhattan é vista como impossível de ser destruída pelas ações de um só homem, entretanto não parece haver nenhum tipo de vislumbre de que essa ação pudesse ser feita em conjunto. Não havendo, portanto, esperanças de uma modificação real do *status quo*.

O terceiro poema, “A flor e a náusea”, foi publicado no livro *A rosa do povo* (1945). Nessa composição o eu-lírico tem como mote evidenciar as tensões que existem entre o sujeito e o mundo que o cerca, inicialmente ancorando-se no tempo que vive para compor um retrato cru. Dividido em duas partes, num primeiro momento o poema apresenta as percepções da voz poética sobre si e sobre o mundo que são duras nas 6 primeiras estrofes, explorando um registro quase escatológico, que poderia ser visto como uma resposta ao que o cerca e que o impede de agir; já na segunda seção da composição, tomamos contato com o nascimento de uma flor, símbolo da esperança que reaparece.

Como ponto de partida, o eu-lírico explora os diversos elementos que o conectam ao mundo, a partir de contrastes e semelhanças, como visto nas duas primeiras estâncias do poema:

Preso à minha classe e a algumas roupas, vou de branco pela rua  
[cinzenta.

Melancolias, mercadorias, espreitam-me.  
Devo seguir até o enjôo?  
Posso, sem armas, revoltar-me?

Olhos sujos no relógio da torre:  
Não, o tempo não chegou de completa justiça.  
O tempo ainda é de fezes, maus poemas, alucinações e espera.  
O tempo pobre, o poeta pobre  
fundem-se no mesmo impasse.

(ANDRADE, 1983, pp.112-3)

Na fusão sugerida entre sujeito e mundo, compreendemos parte da dificuldade que o eu-lírico possui em se desvencilhar do que o cerca. Mesmo que anseie por se ver liberto daquilo que o oprime, isso ainda não é possível. O tempo ainda não é propício para isso. Podemos ler essa questão como uma alusão aos elementos contextuais que compõem aquele momento histórico: 2ª Guerra Mundial (1939-1945) e Estado Novo (1937-1945). Como ambos encerram-se apenas no ano em que o livro é publicado, é muito provável que o poema tenha sido escrito durante o período que compreende esses marcos históricos, o que justificaria a desilusão e o amargor que são a tônica da primeira parte da composição. Na sexta estrofe o eu-lírico sugere que seu ódio assegura-lhe certo distanciamento e visão crítica daquilo que o cerca, dando-lhe esperanças de que algo possa mudar – em si e no mundo.

Na estrofe seguinte, que abre o que seria a segunda parte do poema, a esperança – frágil e débil – volta a existir com o nascimento de uma flor, lida aqui como um símbolo de pureza e renovação. Essa flor feia e desbotada fomenta algo novo no eu-lírico que a observa e reconhece nela algo novo, desconhecido até então.

Assim, há no poema um jogo entre o baixo e o elevado, o real e o utópico que ecoa do título, repleto de curiosidade e tensão à primeira vista, mas que revela uma visão otimista ao final do texto. O descrente eu-lírico passa a cultivar a esperança como parte de si. A flor que furou o asfalto, também fura o tédio, o nojo e o ódio que marcam a trajetória da voz poética nessa composição. A espera por um novo tempo parece estar chegando ao fim, a esperança parece estar agora entre os homens novamente.

Conforme apresentado por sua fortuna crítica, especialmente nos trabalhos de Antonio Candido (2017), John Gledson (1981) e Vagner Camilo (2002, 2012), as composições drummondianas têm como uma de suas características marcantes o caráter multifacetado, baseando-se em estrofes e trechos que possuem relativa autonomia dentro de uma mesma economia temática. Tal procedimento de composição pautado por esta fragmentação da cena ou da descrição de uma figura foi explorado pelo autor desde sua primeira publicação, em 1930 – *Alguma poesia* – que tem como abertura o famoso “Poema de sete faces”, composição que apresenta em cada uma de suas sete estrofes elementos distintos, mas que são fundamentais para a compreensão da figura múltipla que é apresentada no texto.

Essa estratégia composicional é recorrente nos textos de Carlos Drummond de Andrade e ela pode colaborar para uma compreensão mais ampla daquilo que o poeta deseja explorar em suas composições

No que tange às canções de Chico Buarque, podemos encontrar também retratos do que o cantor percebia na sociedade da época que extrapolam o universo do trabalho. Já anteriormente analisada “Deus lhe pague”, o foco dado às opressões vivenciadas pelas camadas populares em nosso país já aponta para uma denúncia ampla daquilo que é vivenciado por essas figuras. Em outras composições do artista carioca, temos contato com figuras que não estão dentro desse espectro do que seria o mundo do trabalho, como seriam os casos de “Cálice”, “Geni e o Zepelim”, “Pivete” e “O Meu guri”.

Em “Cálice”, canção composta em parceria com Gilberto Gil em 1973, mas que só pôde ser gravada por Chico em 1978 por conta da censura, tomamos contato com as violências e atrocidades cometidas pela ditadura militar que assolou o país entre 1964 e 1985. Estabelecendo paralelos com a história de Cristo e a menção direta ao evangelho em “Pai, afasta de mim esse cálice”, Gil e Chico denunciam de uma forma arguta e perspicaz, por meio da paronomásia entre as palavras ‘cálice’ e ‘cale-se’, o quão violenta era a repressão do governo aos seus opositores naquele que é considerado o período mais duro da ditadura, durante o governo de Ernesto Garrastazu Médici, entre 1969 e 1974.

Já “Geni e o Zepelim”, canção que foi composta para a peça “Ópera do Malandro”, escrita por Chico Buarque em 1978, foi gravada pelo cantor no disco que leva o mesmo nome do espetáculo em 1979. Nessa composição, Chico apresenta-nos a figura de Geni, uma personagem travesti que se vê obrigada a trabalhar como prostituta. Evidentemente, a peça reforça estereótipos tanto da época em que foi escrita, nos anos 1970, como do momento histórico ao qual ela faz referência que seria a década de 1930.

Nessa canção, Geni é apresentada como uma figura marginalizada em função de seu modo de subsistência precário e violento<sup>25</sup>, e que se vê frente a um dilema:

---

<sup>25</sup> A leitura feita neste trabalho leva em consideração o contexto de sua publicação dentro da economia da peça “Ópera do Malandro” (1978).

Entretanto, outros trabalhos apontam novas formas de ler a canção, de forma autônoma e pautada prioritariamente pelo seu texto, como é o caso do texto de Nara Lya Cabral Scabin, “Sexualidade improdutiva e resistência na canção Geni e o zepelim, de Chico Buarque”, publicado na Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, [S. l.], v. 1, n. 82, p. 190-215, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/201361>.

fazer algo que não quer para ajudar a todos ou recusar sujeitar-se a mais uma opressão, abandonando a cidade que corria perigo:

Ao ouvir tal heresia  
 A cidade em romaria  
 Foi beijar a sua mão  
 O prefeito de joelhos  
 O bispo de olhos vermelhos  
 E o banqueiro com um milhão

Vai com ele, vai Geni  
 Vai com ele, vai Geni  
 Você pode nos salvar  
 Você vai nos redimir  
 Você dá pra qualquer um  
 Bendita Geni

(BUARQUE, 1979, faixa 14)

Por fim, Geni cede aos apelos que lhe são feitos e deita-se com o capitão do Zepelim. Ao contrário do que poderíamos imaginar como um cenário ideal de agradecimento do povo ao sacrifício feito por Geni, a violência contra ela torna-se ainda mais intensa como visto no final da canção:

Mas logo raiou o dia  
 E a cidade em cantoria  
 Não deixou ela dormir

Joga pedra na Geni  
 Joga bosta na Geni  
 Ela é feita pra apanhar  
 Ela é boa de cuspir  
 Ela dá pra qualquer um  
 Maldita Geni

(BUARQUE, 1979, faixa 14)

A salvadora, a “bendita Geni”, volta ao seu posto de figura maldita por todos assim que o perigo dissolve-se. A opressão e a violência mantêm-se como palavras de ordem na vida da personagem, mesmo que tenha feito tudo que estava ao seu alcance para salvar a cidade. Há na canção, como em toda a economia da peça, uma representação das violências e formas de resistência existentes nas camadas que se situam nas franjas de nossa sociedade, dando voz ao que seriam às personagens desse “submundo” carioca dos anos 1930.

Nesse caso, poderíamos ler, inclusive, a malandragem como uma forma de resistência às opressões vividas pelas classes populares que vão encontrar

soluções para sobreviver fora daquilo que entendemos como o universo do trabalho formal em nosso país.

Ainda sobre essa marginalidade à qual algumas figuras são submetidas, temos mais duas canções de Chico Buarque que ampliam aquilo que podemos observar como sua forma de compreender o momento histórico-social no qual o cantor estava inserido, que seriam “Pivete” e “O meu guri”.

A primeira, incluída no disco homônimo de 1978, descreve as aventuras de um menino que busca, entre formas lícitas e ilícitas, maneiras de sobreviver. A personagem que começa a canção pedindo trocados com uma flanela, logo “aponta um canivete” (BUARQUE, 1978, faixa 8), chegando em dado momento a roubar um carro. Essa personagem assume nomes genéricos ao longo da canção associados a personalidades de destaque no esporte – tais como Pelé, Emerson e Mané – denotando não apenas as suas habilidades ou características físicas, mas também sua invisibilidade e objetificação ao notarmos que não descobrimos o nome do “pivete” em momento algum. Essa cena que retrata um garoto que luta para sobreviver no Rio de Janeiro poderia muito bem estar se passando nas ruas e travessas de outras grandes cidades de nosso país.

Já em “O meu guri”, somos apresentados a uma mãe que está buscando notícias de seu filho. A personagem principal, a progenitora do guri a quem somos apresentados por meio de suas descrições, escancara uma série de violências sociais das quais ela e sua família foram vítimas, mesmo que ela não tenha consciência de que isso aconteceu. Ela que conta dos apuros que passou durante a infância de filho, também nos relata como eram o “trabalho” e os presentes que recebia de seu menino:

Chega suado e veloz do batente  
E traz sempre um presente pra me encabular  
Tanta corrente de ouro, seu moço  
Que haja pescoço pra enfiar  
Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro  
Chave, caderneta, terço e patuá  
Um lenço e uma penca de documentos  
Pra finalmente eu me identificar, olha aí  
(BUARQUE, 1981, faixa 3)

Há na canção também um evidente contraste entre a aparente ingenuidade da mulher com o ofício do seu rebento:

Chega no morro com o carregamento  
Pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador  
Rezo até ele chegar cá no alto  
Essa onda de assaltos tá um horror  
Eu consolo ele, ele me consola  
Boto ele no colo pra ele me ninar  
De repente acordo, olho pro lado  
E o danado já foi trabalhar, olha aí  
(BUARQUE, 1981, faixa 3)

A canção que parece, numa primeira leitura, ser baseada no que seriam os elogios e relatos de uma mãe orgulhosa fruto do sucesso de seu filho, passa a descrever outra realidade quando terminamos sua leitura. No final da composição poderíamos então estabelecer uma nova chave de interpretação, na qual, aparentemente, o guri foi morto em uma ação policial e, por isso, seria necessário que ela prestasse seu depoimento e tenha que fazer o reconhecimento do corpo do próprio filho. Toda a descrição que faz do trabalho de seu menino culminaria no último refrão da canção que possui um jogo duplo, entre o “orgulho” repleto de ironia da mãe que ecoa das primeiras vezes que o estribilho é cantado e a dor do que poderia ser visto como o reconhecimento do guri.

As composições que ressaltamos nesse momento de Drummond e de Chico possuem um apelo social e histórico inegável e importantíssimo de ser ressaltado, seja naquele momento, seja hoje como uma forma de manifestar as questões que eram e ainda são significativas em nosso país.

Mesmo que não se resolvam as questões a partir da criação literária ou musical, a sensibilização que é feita pelas produções de autores como Chico Buarque e Carlos Drummond de Andrade são fundamentais para que a realidade possa ser alterada. É fundamental que sejam trazidos ao cotidiano essas discussões e que se deem espaço para quem está à margem. Poemas e canções não dariam conta de resolver os problemas, mas podem colaborar para sua interpretação mais profunda nas discussões vindouras, sobretudo em momentos de exceção político-social como os autores viveram – ou mesmo como nós vivemos contemporaneamente.

## Considerações finais

A representatividade social existente num trabalho artístico deve ser observada como um desdobramento do mundo real, desvelando tal elemento a partir do olhar único do artista, como nenhuma outra forma de captar e apreender o mundo pode dar conta por si só. Mas não basta intuir, devemos desdobrar no trabalho poético e ler nas tensões apontadas algo inaudito de outra forma. A partir dos textos produzidos por Carlos Drummond de Andrade e por Chico Buarque podemos também vislumbrar elementos da estrutura social nesses momentos de exceção, que são, a um só tempo, únicos e recorrentes, do ponto de vista histórico e social no Brasil.

Entretanto, tão importante quanto as análises empreendidas numa pesquisa, são as considerações que levam à escolha do *corpus* e os resultados obtidos no processo. Ao optar por estabelecer como recorte de determinado momento histórico na poética de um autor, devemos compreender quais as forças que ali estavam em jogo. No caso da pesquisa aqui empreendida, o *corpus* definido foi pautado pelo conceito de estado de exceção, fruto de uma ruptura com o jogo democrático pleno: em Carlos Drummond de Andrade, observamos apenas os livros e textos publicados durante a chamada Era Vargas, desde a Revolução de 1930 até o final do período que compreende o Estado Novo (1930-1945); quanto à obra de Chico Buarque, optamos pelo recorte de sua produção que abarcou a Ditadura Militar (1964-1985).

Essas escolhas também se guiaram pelo trabalho com textos que já estavam consolidados e que possuíam uma fortuna crítica relevante e relativamente extensa. Para dar lastro às análises e comentários feitos neste trabalho, escolhemos autores que dialogam, de alguma maneira com a forma como entendemos o mundo, partindo de uma crítica de viés materialista-histórico, bem como buscávamos constantemente o estabelecimento de pontos de inflexão de matriz comparativa, como forma de proceder à pesquisa.

Entretanto, apenas esses dados não bastam como justificativa. Não foram apenas os momentos históricos que balizaram o recorte estabelecido, mas também o engajamento que poderia ser percebido, por nós e pela crítica progressista, dessas obras. Tendo isso em vista, é possível perceber que essas obras, além das qualidades e características temáticas e estruturais apontadas nas análises, dizem

muito sobre o país que os autores representam, suas tensões, fricções e problemas.

Mesmo campos do conhecimento que têm como objeto de pesquisa a reconstituição de narrativas factuais a partir de documentos e dados, visando à ampla compreensão dos fatos, como é o caso das Ciências Sociais, da Geografia e mesmo da História, não conseguem apreender alguns elementos da subjetividade humana como as artes conseguem.

Hoje, no momento em que observamos as produções poéticas de Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque de Holanda, podemos compreendê-las de forma mais completa e rica dentro de seus contextos históricos. Somos capazes de ultrapassar o trabalho historiográfico em alguns sentidos, pois o trabalho encapsula em si a forma do artista – ou mesmo do conjunto social no qual ele está dinamicamente inserido – pensar, sentir e agir na época na qual sua obra é produzida.

Isso só é possível, porque mesmo quando abordam e tratam de elementos particulares - seus ou de outrem - eles dialogam com questões universais, como os sentimentos e experiências humanas. Seria justamente a partir do particular (que se vale de elementos únicos oriundos da realidade que é representada) que podemos encontrar o que é universal (representado em questões que amplamente conectam-se com o leitor ou com a audiência desse produtos artísticos), segundo apontam Renato Ortiz (1994) e Edward Said (2005).

Conforme visto ao longo desta pesquisa, Carlos Drummond de Andrade e de Chico Buarque de Holanda não se restringem a uma simples utilização dos fatos como pretextos para suas produções. Ambos partem de elementos da realidade na qual estão inseridos, histórica e socialmente, para criar obras que são significativas como modos de compreender a realidade.

Ao realizar as análises que compuseram este estudo, foi possível discutir não só como essas representações do universo do trabalho foram feitas dentro da economia da poética de cada um desses autores, mas também vislumbrar como a origem deles foi decisiva para suas opções estéticas. Ao retomarmos as discussões e os comentários feitos acerca da teoria dos gêneros modernos que serviram de referência para essa pesquisa – especificamente os trabalhos de Peter Szondi (2001) e Anatol Rosenfeld (2000) – fica evidente que, mesmo sabendo da fusão e da impossibilidade de existir uma pureza nos gêneros enquanto situação de

comunicação real, os traços épicos relacionados à narratividade eram marcantes nessas obras.

Seja a partir do uso de uma voz poética mais objetiva e descritiva, seja até mesmo quando esta aparece mais como um narrador observador da personagem que a composição tematiza, tal distanciamento acaba por revelar muito de como o próprio autor se vê nesse jogo social. Há assim um respeito à experiência e à realidade de outrem, evitando – no momento de realizar a representação das classes trabalhadoras – falsear uma posição ou uma voz que não seja a sua.

É evidente que esse procedimento estético-formal dialoga diretamente com o plano do conteúdo nos textos que foram foco de nossa observação ao longo dessa pesquisa; entretanto, isso, de modo algum, deve ser visto como um elemento que abone ou diminua as produções de Carlos Drummond de Andrade e de Chico Buarque de Holanda. A adoção dessa distancia literária parece, a um só tempo, enquadrar-se numa questão de respeito às classes trabalhadoras, mas que também corrobora com as observações feitas sobre o papel do intelectual nesse processo de exposição das fraturas da sociedade de maneira mais “científica”, como tendência universal.

Tanto o poeta mineiro quanto o compositor carioca escolhem promover e dar relevo a figuras que não têm espaço nas discussões que são promovidas em momentos de estado de exceção político-social. Eles utilizam de elementos de realidade como base para compor obras universais, que sensibilizam e trazem à tona questões esquecidas em nosso país, como a situação dos trabalhadores, o subemprego e a qualidade de vida das personagens representadas.

E é justamente neste ponto que suas obras se enriquecem ainda dentro de suas propostas literárias e, até mesmo, políticas e sociais. Mesmo que não tenham vivido na pele as situações de exploração que representaram em suas obras, não há, de modo algum, um processo de falseamento naquilo que é escrito. Há uma opção por escrever e representar aquilo que cala profundamente nos autores, como as experiências particulares que eles criam a partir do universal com os quais eles têm contato, bem como o que recebem e processam interiormente das experiências particulares que conhecem e veem no mundo, dialogando profundamente com aquilo que lhes cabe enquanto processo humano universal.

Como visto também, podemos perceber em suas produções o engajamento social e o compromisso dos autores com a denúncia das mazelas que percebem

existir ao seu entorno. Seus textos convidam o leitor a refletir sobre o *status quo* e aquilo que pode (e deve) ser alterado em nome de um país mais justo e igualitário. Portanto, o foco de suas obras seria o descortinar de uma realidade que era ocultada na grande mídia nesse períodos ditatoriais.

Conforme foi discutido, o papel desempenhado por Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque em suas produções transcende aquilo que entendemos como puramente artístico. Eles são, de formas singulares, intelectuais que refletem sobre a tempo e o espaço nos quais estão inseridos. Esta forma de representação distanciada que pauta parte da poética dos autores na representação das camadas mais marginalizadas de nossa sociedade parece ser uma tendência comum aos intelectuais ao longo de grande parte do século XX. A adoção de uma perspectiva mais objetiva na construção desses retratos contribui decisivamente para as leituras que podemos fazer da realidade brasileira daqueles momentos.

Além disso, suas produções não se restringem na utilização dessa forma única. São engenhosos e sagazes quando optam também por dar um foco maior ao sujeito em seus dramas e questões particulares e não a uma pretensa imagem generalizante de classe, como vinha sendo feito pelos artistas e intelectuais até a primeira metade do século passado. Suas composições que tem como centro um eu-lírico em 1ª pessoa são extremamente ricas na elaboração de uma imagem subjetiva das protagonistas desses textos.

É especialmente após o processo de redemocratização no final da década de 1980 que intensifica-se a ascensão de intelectuais e artistas oriundos das classes trabalhadoras. Gêneros musicais como o Rap, assim como na literatura autores periféricos e afro-brasileiros, que antes estavam relegados à marginalidade, vão ganhando cada vez mais espaço em nossa cultura. Está posto que essas figuras já produziam suas obras, mas é nesse momento, graças ao fortalecimento dos movimentos sociais durante a ditadura, que essa pessoas conseguem atingir um público cada vez maior. Sendo assim, não é mais necessário que figuras provenientes das elites sociais e econômicas precisem dizer por ou em nome de alguém; há agora uma nova disposição na indústria dos bens culturais que permite um acesso mais plural a esse mercado. Para compreender esses processos de forma mais completa seria necessário o desenvolvimento novas pesquisas que possam dar conta de complementar os apontamentos e análises aqui empreendidas.

Por fim, cabe ressaltar a importância do trabalho artístico que foi desenvolvido pelos autores estudados na presente pesquisa, levando em consideração os elementos mencionados. É justamente quando analisamos obras tão extensas e profícuas como são as de Drummond e Chico que passamos a compreender a importância das suas produções que lançam luzes sobre as desigualdades do nosso país. Sobretudo quando levamos em consideração o alcance que esses artistas tiveram e ainda têm na cultura brasileira.

É justamente graças à adoção de um ponto de vista comprometido que Carlos Drummond de Andrade e Chico Buarque proporcionam ao seus leitores e ouvintes a possibilidade de conhecer e refletir sobre aquilo que vinha sendo ocultado do debate público da época em que produziram as obras aqui analisadas. E graças a sua adesão à uma forma engajada de compreender a realidade que suas obras não apenas sensibilizaram o público, mas ajudaram de modo decisivo na interpretação de um país complexo como o nosso Brasil.

## Referências

ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre Lírica e Sociedade”. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34/Livraria Duas Cidades, 2003. Trad. Jorge de Almeida [Coleção Espírito Crítico].

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Trabalhador e Poesia” e “A rotina e a quimera” In: **Passeios na ilha: divagações sobre a vida literária e outras matérias**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1975. 2 ed. [Coleção Sagarana, Vol. 111]

\_\_\_\_\_. **Nova Reunião: 19 livros de poesia**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1983.

\_\_\_\_\_. **Sentimento do Mundo**. 8ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

\_\_\_\_\_. “Poesia do tempo” In: **Confissões de Minas**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e Pobreza” e “O autor enquanto produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996, pp. 114-36. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. [Coleção Obras escolhidas, vol. 1]

BOMENY, Helena. “Infidelidades eletivas: intelectuais e política”. In: **Constelação Capanema: intelectuais e políticas**. São Paulo: Editora FGV, 2001.

BUARQUE, Chico. **Chico Buarque de Hollanda**. São Paulo: RGE/RCA, 1966. 1 Disco sonoro.

\_\_\_\_\_. **Construção**. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1971. 1 Disco sonoro.

\_\_\_\_\_. **Meus Caros Amigos**. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips 1976. 1 Disco sonoro.

\_\_\_\_\_. **Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1978. 1 Disco sonoro.

\_\_\_\_\_. **Ópera do Malandro**, Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1979.

1 Disco sonoro.

\_\_\_\_\_. **Almanaque**. Rio de Janeiro: Ariola/Philips, 1981. 1 Disco sonoro.

CANDIDO, Antonio. “Crítica e Sociologia”. In: **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014, pp. 13-26. 13 ed.

\_\_\_\_\_. “Inquietudes na poesia de Drummond” e “Radicalismos”. In: **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017. 6 ed.

CAMILO, Vagner. “Figurações do trabalho em Sentimento do Mundo (1940)”. In: **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 20, n. 1, p. 133–147, 2012. DOI: 10.20396/remate.v20i1.8636150. Disponível em:

<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636150>>.

Acesso em: 30 mar. 2023.

\_\_\_\_\_. “A Cartografia Lírico-social de Sentimento do Mundo”. **Revista USP**, [S. l.], n. 53, p. 64-75, 2002. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i53p64-75.

Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33186>>. Acesso em: 30 mar. 2023.

COUTINHO, Carlos Nelson. “Os intelectuais e a organização da cultura”. In: **Cultura e Sociedade no Brasil**: ensaios sobre ideias e formas. São Paulo: Expressão Popular, 2011. 4 ed, pp. 13-34.

DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Bauru, SP: EDUSC, 2002. Trad. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “MMPB: uma Análise ideológica”. In: **Saco de Gatos**. São Paulo: Duas Cidades, 1976, pp. 93-119.

GARCIA, Walter. “Radicalismo à brasileira” In: **Revista Celeuma**: A crítica e as artes v. 1 n. 1 (2013). DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-7875.v1i1p20-31>. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/celeuma/article/view/68015>>. Acesso em: 30 mar. 2023.

GLEDSOON, John. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

HANSEN, João Adolfo. “Drummond e o livro inútil”. In: **Confissões de Minas**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

HEGEL, Georg. **Estética - Poesia (Vol. VII)**. Lisboa: Guimarães & Cia. Editores, 1980. Trad. Álvaro Ribeiro. [Coleção Filosofia e Ensaios].

LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever”. In: Ensaios sobre Literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. Trad. Giseh Viana Konder

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque**. São Paulo: Editora Hucitec, 1982.

MICELI, Sérgio. “Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)” In: **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música – História Cultural da Música Popular**. 2ª Ed. Belo Horizonte, Autêntica, 2005. [Coleção História &... Reflexões].

\_\_\_\_\_. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Editora Contexto, 2018. 4 ed. [Coleção Repensando a História].

MORAES NETO, Geneton. **Dossiê Drummond**. São Paulo: Editora Globo, 2007. 2 ed. rev. e ampl.

ORTIZ, Renato. “Estado, cultura popular e identidade nacional”. In: **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 127-42. 5 ed.

PILATI, Alexandre. “A lógica da reificação na ‘Morte do leiteiro’ de Drummond”. In: **ANAIS DO V CONGRESSO MARX E ENGELS**. CAMPINAS: CEMARX, 2007. Disponível em: [https://www.unicamp.br/ce marx/anais\\_v\\_coloquio\\_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/sessao2/Alexandre\\_Pilati.pdf](https://www.unicamp.br/ce marx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/sessao2/Alexandre_Pilati.pdf). Acesso em 30 mar. 2023.

ROSENFELD, Anatol. “A teoria dos gêneros”. In: **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2000, pp. 13-36. 4 ed.

SAID, Edward W.. **Representações do intelectual: As conferências Reith de 1993**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Trad. Milton Hatoum.

SANT`ANNA, Afonso Romano de. **Música Popular e Moderna Poesia Brasileira**. Petrópolis: Editora Vozes, 1978. 2 ed.

SCHWARZ, Roberto. "Nacional por Subtração". In: **Que horas são?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp.11-48.

SILVA, Anazildo de Vasconcelos da." Lira Buarqueana". In: FERNANDES, Rinaldo de [Org.]. **Chico Buarque**: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos (2013). São Paulo: Editora LeYa, 2013.

SIMON, Iumna Maria. "O mundo em chamas e o país inconcluso". **Revista Novos Estudos**, São Paulo, v. no 2015, n. 103, p. 169-191, 2015.

SZONDI, Peter. "Estética histórica e poética dos gêneros". **Teoria do drama moderno [1880 - 1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. Trad. Luiz Sérgio Repa. [Col. Cinema, teatro e modernidade]

VASCONCELLOS, Gilberto. "Yes, nós temos malandro". In: **Música Popular**: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.