

O presente ensaio foi apresentado no Seminário Internacional "O Mundo, Vasto Mundo de Drummond", recentemente organizado por Antonio Carlos Secchin na UFRJ, em homenagem ao centenário de nascimento do poeta. Tomo, como ponto de partida da análise, o que busquei demonstrar a propósito da indecisão político-ideológica do poeta em ensaio dedicado a *Brejo das Almas* ("Uma Poética da Indecisão: *Brejo das Almas*", in *Novos Estudos Cebrap*, n. 57, São Paulo, jul./2000, pp.37-58). Além disso, é importante informar que o ensaio aqui publicado, embora na maior parte inédito, incorpora, quase na íntegra, um outro estudo menor ("Figurações do Trabalho em *Sentimento do Mundo* [1940]", in *Remate de Males*, n. 20, Campinas, IEL/Unicamp, 2000, pp.133-47), além de alguns comentários do livro intitulado *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas* (São Paulo, Ateliê Editorial/Anpoll, 2001).

iuscelino  
drummond  
sérgio buarque  
lício costa

# A cartografia lírico-social de *Sentimento do Mundo*

VAGNER CAMILO

Non sono mai stato  
tanto  
attacato alla vita.  
(*Ungaretti, "Veglia"*)

**VAGNER CAMILO**  
é professor de Literatura Brasileira da USP e autor de *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas* (Ateliê Editorial/Anpoll).

**S**e em *Brejo das Almas* (1934), frente à polarização da intelectualidade nos anos 30 (1), ainda encontramos Drummond aprisionado no *atoleiro da indecisão* – dramatizando, inclusive, muito dessa posição incômoda em vários momentos do livro –, os seis anos seguintes parecem ter sido decisivos no sentido da opção ideológica. Isso porque, com a publicação de *Sentimento do Mundo* em 1940, sabemos que ele passaria a ser saudado como o nosso *maior poeta público* e situado pelo amigo Carpeaux na companhia ilustre da moderna lírica social inglesa, representada por Auden, Day Lewis e Spender (2).

Já em 1936, é certo, nosso poeta dava mostras de um posicionamento ideológico mais definido a propósito do conhecido epi-

1 Ver a respeito: Antonio Candido, "A Revolução de 30 e a Cultura", in *A Educação pela Noite*, São Paulo, Ática, 1987.

2 Otto M. Carpeaux, "Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade", in Sônia Brayner (org.), *Carlos Drummond de Andrade*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira (Coleção Fortuna Crítica), 1978, p. 151.

sódio envolvendo sua recusa em participar da palestra anticomunista proferida pelo líder católico Alceu Amoroso Lima nas dependências do Ministério da Educação. Em carta enviada a Capanema, na qual chegou a pôr seu cargo de chefe de gabinete à disposição, Drummond justificava sua recusa nos seguintes termos:

“[...] verdade, ainda, que não tenho posição à esquerda, senão apenas sinto por ela uma viva inclinação intelectual, de par com o sentimento de desencanto que me inspira o espetáculo do meu país. Isso não impede, porém, antes justifica que eu me considere absolutamente fora da direita e alheio aos seus interesses, crenças e definições. E aí está a razão por que me julguei impossibilitado de ouvir o meu amigo pessoal Alceu. Não tenho jamais escondido o que fica dito aí atrás, eu me vexaria de ocultá-lo agora que o art. 113 da Constituição é letra morta. Ora, a minha presença na conferência de hoje seria, talvez, mais que silenciar inclinações e sentimentos. Seria, de algum modo, o repúdio desses sentimentos e dessas inclinações. Por isso não fui ao Instituto” (3).

Muito embora negue tratar-se de uma opção efetiva, o fato é que sua “viva inclinação” à esquerda já era suficiente para uma tomada de posição segura não só diante do anticomunismo do líder católico, mas também frente ao autoritarismo do governo getulista e suas medidas represivas – como as que se seguiram à insur-

reição comunista de novembro de 35.

Quatro anos depois, essa viva inclinação terá se convertido de vez em decisão político-ideológica clara, levando o poeta, se não a superar em definitivo o individualismo extremo revelado desde o livro de estréia, ao menos a conciliá-lo de algum modo com as exigências de participação, mesmo que à custa de uma autocrítica impiedosa reiterada violentamente (4).

É bem verdade que a idéia de *decisão*, se tomada no sentido forte do termo (do latim *decisione*, “romper”, “cortar laços”, “separar”), sempre irá se tornar um tanto problemática em se tratando de Drummond. Não que isso constitua demérito de sua obra; pelo contrário, é daí que parece advir sua força e permanência. Em uma época em que boa parte dos escritores de esquerda, a despeito da própria origem social, pretendia-se porta-voz da classe operária, partindo, assim, para o cultivo de um realismo ingênuo, avesso a toda e qualquer experimentação formal (o que, supostamente, garantiria maior alcance da comunicação literária), Drummond seguiria rota contrária, muito mais conseqüente e inequívoca. Forçou, assim, os limites da lírica que, por definição, repudia o canto coral até alcançar o domínio da épica – no qual, entretanto, nunca se sentiu completamente à vontade –, fazendo do canto participante um momento de experimentação crescente, que alcançará a mais alta voltagem na riqueza de formas, medidas e ritmos de *A Rosa do Povo* (1945) (5).

3 A carta em questão, muito curiosamente, está incluída entre a correspondência passiva do Acervo Carlos Drummond de Andrade no Museu-Arquivo de Literatura Brasileira da Casa de Rui Barbosa. Seu interesse reside ainda no que ela revela das contradições com que se debatia, então, o poeta em querer manter separado o ato de “servir” ao amigo ministro do ato de “servir” ao Estado, como se vê neste trecho: “Não podendo participar de um ato público, promovido pela autoridade a que sirvo, e que visava afirmar, mais do que uma orientação doutrinária, o próprio programa de ação do governo, eu não só deixava de servir a essa autoridade como lhe causar, mesmo, um grave embaraço. É verdade que minha colaboração foi sempre ao amigo, e não propriamente ao ministro nem ao governo, mas seria impossível dissociar essas entidades e, se eu o conseguisse, isto poderia servir de escusa para mim, porém não beneficiaria ao ministro”.

4 Lembre-se aqui o balanço da própria obra feito pelo poeta em sua “Autobiografia para uma Revista”, onde diz ter resolvido as “contradições elementares” de sua poesia no livro de 40, dentre as quais, supostamente, incluem-se atitudes irreconciliáveis como o individualismo extremo e o empenho social: “Meu primeiro livro, *Alguma Poesia* (1930), traduz uma grande inexperiência do sofrimento e uma deleitação ingênua com o próprio indivíduo. Já em *Brejo das Almas* (1934), alguma coisa se compôs, se organizou; o individualismo será mais exacerbado, mas há também uma consciência crescente de sua precariedade e uma desaprovção tácita da conduta [ou falta de conduta] espiritual do autor. Penso ter resolvido as contradições elementares da minha poesia num terceiro volume, *Sentimento do Mundo* (1940). Só as elementares: meu progresso é lentíssimo, componho muito pouco, não me julgo substancialmente e permanentemente poeta”. Cf. Carlos Drummond de Andrade, *Confissões de Minas in Poesia e Prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992, p. 1.344. As demais referências à obra do poeta apóiam-se nessa edição.

5 Cf. Iumna Maria Simon, *Drummond: Uma Poética do Risco*, São Paulo, Atica, 1978.

- 6 A boa expressão é de José Guilherme Merquior em: *Verso Universo em Drummond*, Rio de Janeiro, José Olympio/SECCCT, 1975, p. 41.
- 7 Walter Benjamin. "A Politização da Inteligência", in Willi Bolle (org.), *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie: Escritos Escolhidos*, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1986, p. 119. Na mesma linha de argumentação, há também os conhecidos estudos "Sobre a Atual Posição do Escritor Francês" e "O Autor como Produtor", ambos reunidos em: Flávio Kothe (org.), *Walter Benjamin*, São Paulo, Ática, 1985, pp. 184 e 200-1.
- 8 Merquior, op. cit., p. 41. Daí porque a maioria dos poemas reportar-se com frequência a diversos pontos da cidade (dado central para a análise aqui proposta). Uma rara exceção no conjunto é a "Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte", onde, significativamente, não comparece nenhuma das questões e conflitos de cunho político-social que representavam a novidade do livro.
- 9 John Gledson, *Poesia e Poética em Carlos Drummond de Andrade*, São Paulo, Duas Cidades, 1981, p. 118.
- 10 Para alguns, o título do livro teria sido supostamente inspirado pelo *Sentimento del Tiempo* de Ungaretti.
- 11 Refiro-me à autocastração punitiva e o sentimento de inunção em vida entre outras inquietudes examinadas por Antonio Candido em conhecido estudo sobre o poeta, onde ainda observa, a respeito do sentimento de culpa: "Na fase mais estritamente social [a de Rosa do Povo], notamos, por exemplo, que a inquietude pessoal, ao mesmo tempo que se aprofunda, se amplia pela consciência do 'mundo caduco', pois o sentimento individual de culpa encontra, senão consolo, ao menos uma certa justificativa na culpa da sociedade, que a equilibra e talvez em parte a explique. O burguês sensível se interpreta em função do meio que o formou e do qual, queira ou não, é solidário" ("Inquietudes na Poesia de Drummond", in *Várias Escritos*, São Paulo, Duas Cidades, 1995, pp. 126-7). Na esteira de Candido, busquei seguir adiante com o exame da culpa social (e também familiar) em Drummond, no livro citado na nota de abertura.
- 12 Nota a respeito David Treece que o "poema é mais do que uma simples confissão de culpa", pois há uma certa caráter inevitável associado às ações do eu ligadas ao futuro, o que parece sugerir que ele está

Além disso, Drummond fez da própria *distância social a medida mesma de seu engajamento*, furtando-se por completo à "derrapagem ideológica" (6) em que incorreram muitos desses esquerdistas. O que Walter Benjamin, alguns anos antes, havia bem demonstrado a propósito da "politização da inteligência" européia, é fato que não escapou à ótica crítica de Drummond, pois, como dizia o filósofo alemão, "a esquerda radical [...] jamais abolirá o fato de que mesmo a proletarização do intelectual quase nunca fará dele um proletário", já pelo acesso privilegiado à cultura, que "o torna solidário com ela e, mais ainda, a torna solidária com ele. Essa solidariedade pode ser apagada na superfície, ou até dissolvida; mas quase sempre ela permanece suficientemente forte para excluir de vez o intelectual do estado de prontidão constante e da existência do verdadeiro proletariado" (7). A consciência dessa distância social jamais deixará de nortear o empenho solidário de Drummond, como se pode comprovar claramente em "O Operário no Mar" entre outros poemas de *Sentimento do Mundo*, primeiro livro escrito "no contexto mais vasto e mais complexo do Rio" (8).

A unidade em que se apóia o livro de 40, a despeito da diversidade temática, já foi devidamente assinalada por John Gledson, que a definiu pelo conceito central de *alienação*, tomado em sentido amplo, para designar "a sensação insistente que tem o poeta de estar separado de coisas às quais está, na verdade, ou deveria estar ligado". Reconhece, ainda, que a alienação "sempre esteve presente em Drummond, mas é em *Sentimento do Mundo* que ela comparece de forma clara, consciente e diversificada, seja como *indiferença política*, em 'Os Inocentes do Leblon' e 'Privilégio do Mar'; seja como *divisão de classes*, em 'O Operário no Mar', 'Revelação do Subúrbio' e 'Morro da Babilônia'; seja ainda como *alienação temporal*, em 'Os Mortos de Sobrecasaca' e

'Confidência do Itabirano'" (9).

O reconhecimento da alienação como categoria central de *Sentimento do Mundo* é uma contribuição decisiva do estudo de Gledson e pressuposto para qualquer nova abordagem da obra. Ela ganha expressão já no título de inspiração ungarettiana (10) da coletânea, onde "sentimento" figura talvez menos para indicar uma disposição afetiva do que algo *intuído* ou *pressentido*, mas *não apreendido em profundidade*. Algo, em suma, sobre o qual *não se tem uma consciência totalmente clara*.

Será, todavia, no poema homônimo disposto no pórtico do livro que esse *sentimento* e a condição geral de alienação mostrar-se-ão melhor configurados, de modo a precisar, já de saída, a posição e impressão dominante do sujeito lírico no confronto com o espaço da grande cidade. Daí porque todo o poema parece construir-se em torno da idéia do *despertar*, que não é tematizada abertamente, mas encontra reforço na metáfora do *amanhecer* e no momento do eu lírico *levantar-se*. O despertar, obviamente, remete ao momento ainda difuso — como na transição entre o sono e a vigília — de tomada de consciência desse eu em relação à *nova* realidade social com que se defronta. Como de praxe, esse despertar é experimentado como algo *tardio* e, por isso mesmo, com uma boa dose de remorso, levando ao pedido de perdão. Esse pedido, aliás, representa a primeira *retratação* (no duplo sentido do termo) da *culpa* social (e, como diz Merquior, *sentimento do mundo* é também *sentimento de culpa*), que se intensificará nos livros seguintes, de forma cada vez mais violenta (11).

Assim, ao quadro geral da alienação reinante na realidade com que se depara, soma-se ainda a alienação do próprio eu lírico, configurada por suas limitações, sua decisão e ação tardias, e o total despreparo para a luta, a ponto de não saber sequer da existência de uma guerra e, portanto, não dispor do básico para enfrentá-la — o que parece, no fim das contas, comprometer irremediavelmente o alcance de seu empenho solidário (12).

A condição de dispersão, de quem se

sente “anterior às fronteiras”, retratada em “Sentimento do Mundo” parece encontrar (não por acaso) sua justificativa histórico-social no poema imediatamente seguinte, “Confidência do Itabirano”, onde a alienação, tomada em sentido amplo – “[...] esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação” –, é vista como decorrência da origem (geográfica e social) de um sujeito lírico cuja trajetória é marcada pela experiência da perda de *status*: “[...] tive fazenda, tive ouro, tive gado/ hoje sou funcionário público [...]”. Depois de “Explicação” (em *Alguma Poesia*), é o primeiro retrato objetivo do *fazendeiro do ar*, nome consagrado por Drummond para um *tipo* social bastante recorrente na literatura da época (13), justamente porque encontra sua razão de ser em um contexto de modernização conservadora e contraditória como o dos anos 30 (14). Contradição essa, inclusive, plenamente encarnada pelo estatuto social dessa personagem histórica, na medida em que se inscreve na convergência de tempos e espaços distintos ou, mesmo, antagônicos: o passado rural e o presente urbano. Enxergar a realidade pela sua ótica já significa, portanto, adotar a perspectiva da contradição. E Drummond soube magistralmente explorá-la, já pela sua condição desajustada de *gauche* (configurada desde o livro de estréia) e, entre outras formas, pela *duplicidade* de atitudes e sentimentos. 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* (15) reeditava, em contexto urbano-industrial, dos conhecidos mecanismos de *compadrio* e *favor* da velha ordem patriarcalista.

Seguindo adiante com a questão da alienação presente no livro de 40, creio que ela pode ser melhor compreendida se devidamente situada em seu momento histórico-social, marcado pelo populismo getulista e pela aceleração do processo de mercantilização da força do trabalho e das relações

sociais no país. É o que bem explica Octavio Ianni:

“Em última instância, o populismo das cúpulas burguesas produz ou acelera a formalização do mercado de força de trabalho. Liberta os trabalhadores dos laços patrimoniais ou comunitários que impregnavam as relações de produção na sociedade agropecuária ou nos segmentos da economia determinados tradicionalmente pelo mercado externo. Com o tipo de política de massas adotada pelo populismo ocorre provavelmente o último ato de dissociação entre os trabalhadores e a propriedade dos meios de produção, em especial no nível da mentalidade dessas pessoas. Os processos sócio-culturais e políticos que acompanham a ressocialização do trabalhador no ambiente urbano-industrial reduzem a importância relativa do valor de uso, em benefício do valor de troca. Em particular, os mecanismos inerentes ao consumismo – intensificado e generalizado pela ação da indústria cultural – aceleram a adoção do princípio de mercantilização da força de trabalho e das relações sociais em geral” (16).

Se a temática da alienação é recorrente na literatura da grande cidade, não constituindo por si só um mérito da lírica drummondiana, a especificidade desta deve ser buscada na particularidade desse seu momento sócio-histórico – sinalizado por Ianni – e do tratamento dispensado ao tema. Sem perder de vista esse contexto, meu objetivo aqui é demonstrar *em que*, supostamente, consistiria esse tratamento particular do tema. Minha hipótese é de que, em *Sentimento do Mundo*, ao mesmo tempo que denuncia a alienação reinante no espaço da grande cidade (reforçada ainda mais pela sua própria condição de origem), o poeta militante busca romper com esse quadro generalizado através de um mecanismo muito estratégico de desalienação, relativo à *articulação dos espaços materiais* e ao *lugar de onde fala o eu lírico* nos versos. Tal *lugar* é compreendido aqui tanto no sentido *literal*, vale dizer, *geográfico*, espacial; quanto *figurado*, relativo ao

“condenado ao dilema da consciência social irrealizada” (Mike Gonzalez e David Treece, “The Feeling of the World”, in *The Gathering of Voices: The Twentieth-Century Poetry of Latin America*, London, Verso, 1992, p. 150).

13 Na definição de Roberto Schwarz, é “o homem que vem da propriedade rural para a cidade, onde recorda, analisa e critica, em prosa e verso, o contato com a terra, com a família, com a tradição e com o povo, que o latifúndio possibilitava”. Cf. “Cultura e Política, 1964-1969”, in *O Pai de Família e Outros Ensaios*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 92. Ver ainda, do mesmo crítico e no mesmo volume de ensaios, a belíssima análise de *O Amanuense Belmiro* (outro retrato literário ilustre do *fazendeiro do ar*). Para um exame da recorrência do tipo no período, consultar o clássico estudo de Sérgio Miceli sobre os *Intelectuais e Classes Dirigentes no Brasil (1920-1945)* (São Paulo, Difel, 1979).

14 Merquior já notou, a respeito, que “a primeira grande contribuição do verso drummondiano consistiu em apreender o sentido profundo das evoluções social e cultural de seu país”, partindo da “própria situação de filho de fazendeiro emigrado para grande cidade, justamente na época em que o Brasil começava sua metamorfose (ainda em curso) de subcontinente agrário em sociedade urbano-industrial [...]”. Desde então, tornou sua escrita extraordinariamente atenta aos dois fenômenos de base desta mesma evolução histórica: o sistema patriarcal e a sociedade de massa. Sua abertura de espírito, sua sensibilidade à questão social, sua consciência da história impediram-no de superestimar as formas tradicionais de existência e de dominação, mas, ao mesmo tempo, ele se serviu do “mundo de Ilíria” – símbolo do universo patriarcal – para detectar, por contraste, os múltiplos rostos da alienação e da angústia do indivíduo moderno, esmagado por uma estrutura social cada vez menos à medida do homem” (op. cit., pp. 243-4).

15 Sobre a *cooptação* dos intelectuais pelo Estado Novo, a referência obrigatória é, obviamente, o estudo citado de Miceli (embora ele não chegue a apoiar incondicionalmente essa aproximação com os antigos mecanismos de favor).

16 Octavio Ianni, *A Formação do Estado Populista na América Latina*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975, pp. 138-9.

*ponto de vista* ou à *perspectiva* a partir da qual o eu lírico enuncia seu canto participante no livro de 40.

Ora, antes de descer à *praça de convites* (espaço público, de convívio e apelo à união e à resistência), o que só virá efetivamente a ocorrer em *A Rosa do Povo*, será de um espaço *interior* que ele entoará seu canto participante, a partir do que observa *lá fora* e *lá longe*, de modo que se estabelece em vários momentos do livro uma tensão significativa entre o *dentro* e o *fora*. Uma verdadeira *dialética da interioridade e da exterioridade*, para empregar uma expressão de Bachelard, tomada, entretanto, em sentido político-social.

Em *Sentimento do Mundo*, temos apenas raras e rápidas incursões do eu pelas ruas da cidade, exposto aos riscos que a cercam, pois a rua, dirão os versos de “A Noite Dissolve os Homens”, é o espaço “onde se combate”. E em “Madrigal Lúgubre”, “*Cá fora* é o vento e são as ruas varridas de pânico./ é o jornal sujo embrulhado fatos, homens e comida guardada”.

Em função mesmo dessa ameaça das ruas, nosso poeta tenderá a recolher-se em um espaço interior, a partir de onde buscará estrategicamente captar a realidade externa. É, assim, *através da janela*, que o eu lírico observa a distância o operário a quem dirige seu apelo solidário, passando na rua a caminho mar. É também *pela janela de um vagão de trem* rumo a Minas Gerais que ele observa lá fora o subúrbio que “todo se condensa para ser visto depressa./ com medo de não repararmos suficientemente/ em suas luzes que mal têm tempo de brilhar”. Ainda *dentro do quarto*, ele ouve a distância um menino chorando na noite – tão distante quanto o som do cavaquinho que chega *aqui embaixo* como uma gentileza do Morro da Babilônia.

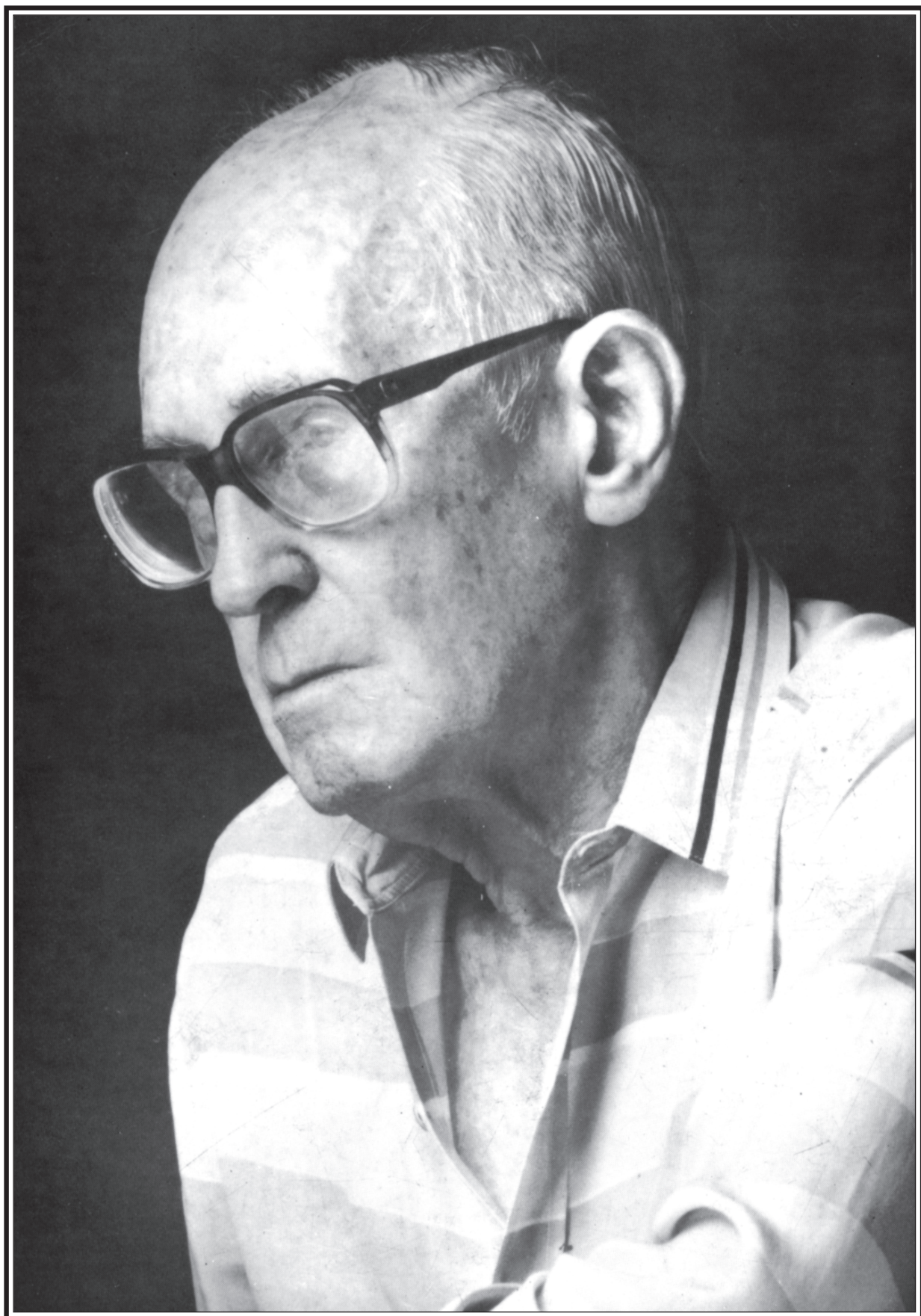
Em “Mundo Grande”, ao passo que “[o]s homens estão cá fora, estão na rua”, o eu lírico aparece na seqüência (auto-referido na 3ª pessoa), em algum lugar supostamente fechado, onde se protege da chuva, pois “[f]echa os olhos e esquece” enquanto “[e]scuta a água nos vidros”. Por último, no sugestivamente intitulado “Noturno à

Janela do Apartamento”, o eu melancólico é focalizado a contemplar e meditar sobre o mar da noite, onde só se destaca, ao longe, o “triste farol da Ilha Rasa”. A imagem final acaba, assim, por desvendar o *lugar específico* de onde o eu lírico tem falado – bem como a *moldura* por onde ele tem *enquadrado* a realidade – não só no poema que dá fecho à coletânea, mas, de certo modo, na maior parte do livro de 40.

O espaço interior, nesses poemas, é tomado como símbolo de abrigo e proteção – e, por isso mesmo, como privilégio de classe. Em alguns deles (“Mundo Grande”, por exemplo), chega, inclusive, a se configurar claramente como espaço da alienação em relação à realidade histórica, social e política das ruas – espaço público, onde as contradições, tensões e conflitos de classe afloram em toda sua evidência. Nesses momentos é que a posição de nosso eu lírico torna-se *crítica*, pois será exatamente essa atitude de alheamento burguês, buscando refúgio em um espaço fechado, que ele tratará de denunciar em outros poemas do livro. É o que ocorre quando ele se volta ironicamente seja para os moradores do “sólido edifício” instalados no “terraço mediocremente confortável” de “Privilégio do Mar”; seja para a princesa insone encerrada no palácio em ruínas de “Madrigal Lúgubre” – reapropriação propositadamente perversa do conto da *bela adormecida* para simbolizar essa posição de classe *condenável*, da qual, aliás, vimos ele próprio *despertar*, no primeiro poema do livro. A mesma ironia comparecerá, ainda, em “Tristeza do Império”, com a atitude dos conselheiros em relação à “[...] guerra do Paraguai./ o enfado bolorento de São Cristovão./ a dor cada vez mais forte dos negros [...]”.

Ao invés de efetivamente *aconselhar* (como lhes competia fazer) e propor soluções às injustiças e contradições da ordem patriarcal e escravocrata anacronicamente vigente, nossos conselheiros buscavam abstrair dessa realidade e, diante do “colo eúrneo das donzelas opulentas”, sonhar com “[...] a futura libertação dos instintos/e ninhos de amor a serem instalados nos arranha-céus de Copacabana, com

Na página  
seguinte, o  
poeta em foto  
de Luiz  
Augusto B. de  
Britto e Silva



rádio e telefone automático”. De modo que o poema parece estabelecer uma ponte com o passado, talvez para sinalizar a *persistência* dessa atitude (individualista e alheia) de nossas elites no presente da modernização.

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 (como também atesta o poema de abertura). Ele tratará, inclusive, não só de denunciá-los como também de *condená-los* de forma ainda mais virulenta do que a ironia, não raramente lançando mão da *personificação do eu* (17) – estratégia literária recorrente, em que o eu lírico se desdobra *em dois* para melhor encenar o conflito de posições e sentimentos, como o dilema moral entre a exigência de participação e o desejo de evasão, visível, entre outros poemas, no próprio “Mundo Grande”.

Mas a relevância das notações espaciais do livro não se resume apenas a essa tensão entre interior e exterior. Elas englobam ainda toda uma demarcação topográfica da antiga capital federal, cobrindo a cidade de alto a baixo e de um lado a outro: do morro (“Morro da Babilônia”) ao mangue (mencionado de passagem em “La Possession du Monde”), da zona sul (“Inocentes do Leblon”) à zona norte (“Indecisão do Méier”), do subúrbio (“Revelação do Subúrbio”) ao centro do Rio (a Rua Larga em “Brinde no Juízo Final”).

Em *A Imagem da Cidade*, Kevin Lynch “ensina-nos que a cidade alienada é, acima de tudo, um espaço onde as pessoas são incapazes de mapear em suas mentes sua própria posição ou a totalidade urbana na qual se encontram”, de modo que a possibilidade de desalienação deve necessariamente envolver “a reconquista prática de um sentido de localização e de reconstrução de um conjunto articulado que pode ser retido na memória e que o sujeito individual pode mapear e remapear, a cada momento das trajetórias variáveis e opcionais”, como bem resume Fredric Jameson. O

mesmo Jameson que se vale dessa concepção de Lynch para formular uma categoria central de sua reflexão dialética sobre o pós-modernismo, que aparece sintetizada no conhecido conceito de “mapeamento cognitivo”, do qual ele se reapropria nos seguintes termos:

“A concepção de mapeamento cognitivo proposta aqui [...] envolve uma extrapolação da análise espacial de Lynch para a esfera da estrutura social, o que vale dizer, em nosso momento histórico, para a totalidade das relações de classe em uma escala global (ou diria multinacional)... A incapacidade para mapear socialmente é tão danosa para a experiência política quanto a incapacidade análoga para mapear espacialmente é para a experiência urbana. Resulta disso que uma estética do mapeamento cognitivo nesse sentido é uma parte integral de um projeto político socialista (18).

Muito embora Jameson tenha em mira o momento histórico atual, de globalização e internacionalização do capitalismo, quando se dá a subordinação do senso histórico-temporal a uma espacialização que o reduz ao eterno presente, seu conceito de *mapeamento cognitivo* ajuda a compreender em retrospecto muito do que Drummond realiza *mutatis mutandis* em contexto periférico, em um dos ciclos de modernização conservadora e tardia que define o Brasil dos anos 30-40.

Isso porque Drummond não trata apenas de mapear espacialmente, mas, através da articulação dos espaços materiais, busca romper com a alienação reinante, ascendendo à consciência da totalidade social e da posição que nela ocupa. A tensão interior-exterior, a distância física e a cartografia do Rio nunca são puramente espaciais, mas material ou *materialisticamente* (se me permitirem o neologismo) sociais. Em última instância, pode-se dizer que Drummond realiza a seu modo a “função exata que o mapeamento cognitivo deve ter na moldura mais estreita da vida cotidiana na cidade: permitir a representação situacional por parte do sujeito individual em relação àquela to-

17 Merquior, op. cit.

18 Kevin Lynch, *The Image of the City*, apud Fredric Jameson, *Pós-Modernismo: a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, trad. Maria Elisa Cevalco, São Paulo, Ática, 1997, pp. 76-7.

talidade mais vasta e verdadeiramente irrepresentável que é o conjunto das estruturas da sociedade como um todo” (19).

É o que se pode verificar, primeiramente, no modo como o eu lírico busca definir as posições de classe, sobretudo a *sua* – marcada, sim, pela perda de *status* do filho de fazendeiro, sem chegar, contudo, a igualar a posição do atual funcionário público ao nível daqueles a quem dirige seu apelo solidário, seja o operário, o habitante do morro ou do subúrbio. Longe de tomá-las isoladamente, Drummond busca sempre compreender tais posições de classe de forma *relacional*, como sempre recomendou a melhor tradição marxista (20). Com isso, ele pode resgatar a rede complexa de relações que compreende o conjunto social, com todos os seus antagonismos e contradições. Assim, em “O Operário no Mar”, a posição deste e a do eu lírico definem-se em função da distância social (materializada espacialmente) que os separa e que o eu trata explicitamente de reconhecer, apesar do desejo sincero de superá-la. Como contraponto, em “Privilégio do Mar”, apesar da distância irônica do eu em relação aos valores e temores pequeno-burgueses dos moradores do sólido edifício, não se pode deixar de reconhecer a proximidade de classe que o une a eles – o que talvez justifique o uso da 1ª pessoa do plural irmanando a todos, embora saibamos tratar-se de uma estratégia de desmascaramento irônico (21).

Ao lado das relações de classe, o mapeamento promovido por Drummond detecta, no espaço da cidade, os indícios que sinalizam a lógica da dominação internacional do capitalismo em sua segunda fase imperialista (como diria Ernest Mandel), denunciada pelo anúncio da gasolina americana em “O Operário no Mar” e pela Light em “Brinde no Juízo Final”, justamente em uma época em que a nacionalização das indústrias era questão-chave (22).

Por último, em seu intuito desalienador, esse *mapeamento cognitivo* envereda pelos meandros sinuosos dos discursos e das ideologias em concurso, com um intuito absolutamente desmistificador, seja em

relação à mística do trabalho, que constituía a base de sustentação do programa getulista; seja em relação aos expedientes do discurso apelativo da “esquerda radical” que, tendendo ingenuamente a suplantat as distâncias de classe, como vimos na abertura do ensaio, obrigava o poeta a uma novo *recuo* para uma *posição justa* mas difícil de sustentar em épocas de polarizações e radicalismos. Dadas a relevância e a complexidade do assunto, reservo-lhe um espaço maior, dedicado à análise de dois poemas em que tais desmistificações aparecem melhor configuradas: “Elegia 1938” e “O Operário no Mar”, já bastante citado aqui.

## II

### “ELEGIA 1938

Trabalhas sem alegria para um mundo  
[caduco,  
onde as formas e as ações não encerram  
[nenhum exemplo.  
Praticas laboriosamente os gestos  
[universais,  
sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome  
[e desejo sexual.

Heróis encham os parques da cidade em  
[que te arrastas,  
e preconizam a virtude, a renúncia, o  
[sangue-frio, a concepção.  
À noite, se neblina, abrem guarda-chuvas  
[de bronze  
ou se recolhem aos volumes de sinistras  
[bibliotecas.

Amas a noite pelo poder de aniquilamento  
[que encerra  
e sabes que, dormindo, os problemas te  
[dispensam de morrer.  
Mas o terrível despertar prova a existência  
[da Grande Máquina  
e te repõe, pequenino, em face de  
[indecifráveis palmeiras.

Caminhas entre mortos e com eles  
[conversas  
sobre coisas do tempo futuro e negócios do

19 Jameson, op. cit., p. 77. Central para sua reflexão dialética, o *mapeamento cognitivo* (conceito que existia antes mas não no sentido estritamente político-social frisado por Jameson, que chega a defini-lo como um outro nome para a *consciência de classe*, ligada à materialidade do espaço social) é tratado de forma mais detida no livro sobre o pós-modernismo e na instigante análise do filme *Um Dia de Cão* [in *As Marcas do Visível*, Rio de Janeiro, Graal, 1995]. Devo ainda a Maria Elisa Cevasco uma exposição aprofundada do conceito em ensaio inédito (“The Political Unconscious of Globalization: Notes from the Periphery”), gentilmente cedido por ela.

20 Cf. Fredric Jameson, *O Inconsciente Político*, São Paulo, Atica, 1992, pp.76-7.

21 A estratégia de adotar uma ótica de classe fingindo pactuar com seus valores e visão de mundo para poder, assim, melhor desmascará-las é uma estratégia da estética antilburguesa de Heine, Baudelaire e Flaubert entre outros examinados por Dolf Oehler (*Quadros Parisienses: Estética Antilburguesa 1830-1848*), São Paulo, Companhia das Letras, 1997).

22 Talvez fosse o caso de lembrar que, no contexto getulista de incentivo à indústria nacional e nacionalização das indústrias estrangeiras, nem todos os setores tiveram a mesma prioridade. As empresas de energia elétrica só foram tocadas no início dos anos 40. No caso do petróleo, a discussão sobre a nacionalização das destilarias americanas (que começaram a ser instaladas aqui em 36) desencadeou uma polêmica que acabou por redundar na criação da Cia. Nacional do Petróleo em 38, mesmo ano da proposta de instalação de refinarias americanas no país, feita pela Texaco, Atlantic e Anglo-Mexican.



23 A imagem do “guarda-chuva” como signo de refúgio e proteção alienantes (visto como luxo e privilégio de classe, porque “de bronze”) comparece mais de uma vez na lírica drummondiana, como se vê em “Composição” (*Novos Poemas*), onde, na verdade, lamenta-se a ausência dele, para indicar a condição de despreparo e despreteção do eu lírico: “É sempre a chuva no deserto sem guarda-chuva”. Lembrese, além disso, o belo poema com que João Cabral, logo em seguida, saudaria o amigo itabirano em *O Engenheiro* – livro de 45 dedicado a Drummond, nos mesmo moldes com que este saudou, em seu livro de estréia, o amigo Mário de Andrade –, onde a imagem do guarda-chuva aparece reiteiradas vezes. Ou melhor, reitera-se a mesma idéia de que “não há guarda-chuva”, o que vale dizer, “não há proteção” contra o poema, o amor, o tédio, o mundo e o tempo (João Cabral de Melo Neto, “A Carlos Drummond de Andrade”, in *O Engenheiro. Obra Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p. 79).

24 Não posso deixar de lembrar aqui, dadas as afinidades com a elegia drummondiana, a seguinte estrofe do brechtiano “Aos que Vão Nascer” que, de acordo com os “velhos livros”, retrata ironicamente a imagem do sábio nos mesmos termos dos heróis de Drummond, alheio às disputas terrenas e à satisfação dos desejos mais elementares: “Eu bem gostaria de ser sábio./ Nos velhos livros se encontra o que é sabedoria./ Manter-se afastado da luta do mundo e a vida breve/ Levar sem medo/ E passar sem violência/ Pagar o mal com o bem/ Não satisfazer os seus desejos, mas esquecê-los/ Isto é sábio” (Bertolt Brecht, *Poemas*. 1913-1956, Rio de Janeiro, Editora 34, 2000, pp. 212-3).

25 Herbert Marcuse, *Eros e Civilização: uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*, Rio de Janeiro, Zahar, 1981, pp. 51 e segs.

26 Roberto Schwarz, *Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis*, São Paulo, Duas Cidades, 1990, pp. 101 e segs.

27 Nota de eufória que, segundo o crítico, “não resiste à reflexão” (idem, *ibidem*, p. 102).

28 Idem, *ibidem*, p. 100.

29 Trata-se não só do ano anterior ao deflagrar da Segunda Guerra Mundial como também o do primeiro “aniversário” do Estado Novo – que, ao invés de um loa, é saudado aqui por um canto lutooso.

[espírito.

A literatura estragou tuas melhores horas

[de amor.

Ao telefone perdeste muito, muitíssimo

[tempo de semear.

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”.

Mais uma vez, Drummond lança mão da estratégia de *personificação do eu*, levando o sujeito lírico a dirigir-se a si mesmo como a um *outro*, na segunda pessoa, a fim de dramatizar a dualidade de posições que o divide entre uma atitude lúcida e empenhada e o sentimento de impotência, alienação e desistência encarnada pela alteridade que só vem a ser identificada na derradeira estrofe como “coração orgulhoso”. Obviamente, ao remeter para o final a identificação de seu “interlocutor”, o eu cerca de ambigüidade o *tu* a quem se dirige, podendo ser qualquer um que se iguale à alteridade na atitude alienada e conformista.

A alienação é denunciada pelo eu lírico desde a primeira estrofe, através do modo como o *tu* se inscreve objetivamente no universo do trabalho, produzido sem qualquer espécie de satisfação, de proveito ou mesmo de sentido, porque praticado “sem alegria, para um mundo caduco, onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo”. Em contraponto ao *tu*, que pratica “laboriosamente os gestos universais”, movido pelo anseio de satisfação das necessidades mais imediatas (além de *calor, frio, fome e desejo sexual*, a própria *falta de dinheiro*, que, na sociedade de mercado, é *naturalizada* em carência ou necessidade das mais elementares), há, na segunda estrofe, os “heróis” que “encham os parques da cidade”, preconizando “a virtude, a renúncia, o sangue-frio, a concepção”. Se são *heróis*, é porque têm o poder de sublimar ou abstrair das necessidades mais imedia-

tas às quais se mostra preso o *tu*, que se “arrasta”, qual réptil ou animal, na medida em que se acha incapaz de alçar à superioridade daqueles. Os mesmos heróis, entretanto, diante da mais leve ameaça exterior, como a neblina da noite, são os primeiros a buscar refúgio em seus “guarda-chuvas de bronze” (23) ou em “volumes de sinistras bibliotecas” (dos quais talvez proceda a ideologia professada) (24). São os ideólogos do esforço, os defensores da ética em que se apóia o universo do trabalho, fundado naquele *princípio de desempenho* e da *mais-repressão* a que se referia Marcuse em conhecida obra (25).

Não é, assim, sem uma boa dose de ironia que Drummond reporta-se a tais heróis, o que, somado à denúncia do trabalho alienado na primeira estrofe, revela *uma visão completamente desideologizada do esforço*. O fato não escapou ao olhar arguto de Roberto Schwarz, que observou, de passagem, a conversão “de privação em lucidez” que anima os versos da elegia, analogamente ao que ocorria, com data diversa, no episódio cruel de D. Plácida, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, onde Machado demonstra “uma noção radicalmente desideologizada do esforço, o qual é despido de mérito intrínseco” (26). Mais moderno que os próprios modernistas – ao retomarem, com sinal positivo (27), nossa tão propalada preguiça ingênita, num momento de visíveis sinais de esgotamento da ética do trabalho –, Machado teria visto, assim, “a outra face da moeda: em plena era burguesa, o trabalho sem mérito é um ápice de frustração histórica” (28).

Falando muito depois de Machado e dos modernistas de primeira hora, essa “noção desideologizada do esforço” em Drummond deixa-se flagrar em toda sua contundência quando posta à contraluz do contexto de emergência do poema, marcado por aquele processo de mercantilização da força do trabalho e das relações sociais, visto mais atrás com Octavio Ianni.

Aludindo no título a uma data significativa (29), a “Elegia 1938” segue na contramão do empenho estadonovista em con-

solidar uma ideologia política de valorização do trabalho e de “reabilitação” do papel e do lugar do trabalhador nacional (30). Estreitamente ligada à aprovação e implementação de direitos sociais ao trabalhador (como a legislação trabalhista, previdenciária e sindical e a instituição da Justiça do Trabalho), a estratégia político-ideológica armada pelo governo Vargas objetivava o combate à pobreza justamente através da promoção do trabalho como ideal do homem para aquisição de riqueza e cidadania. Visto como um direito e um dever do cidadão, uma necessidade individual e uma obrigação para com a sociedade e o Estado, o trabalho tornasse-ia, assim, medida de avaliação social dos indivíduos e, conseqüentemente, critério de justiça social. Para tanto, ele precisaria ser despedido de toda e qualquer conotação negativa e associado a significações que constituíssem de forma substancial a superação das condições objetivas do presente do trabalhador, como bem ilustra o seguinte comentário de um dos articulistas de *Cultura Política*, órgão compromissado com a ideologia do Estado:

“O trabalho não é um castigo nem uma desonra. Só o é para os que alienam o seu valor de colaboradores sociais e trabalham bestializados sob o império da máquina. A mecanização sem inteligência e sem ideal é que torna o homem mercadoria das forças econômicas” (31).

A disseminação da ideologia do trabalho durante o Estado Novo deixar-se-ia flagrar até mesmo no domínio da arte, mais particularmente da arte popular, e um bom exemplo é o caso do rádio e da música popular, que atuava sob o estímulo e a censura do DIP, ciente de seu “poder de sugestão”. Foi o que demonstraram Martins Castelo e Sérgio Cabral, ao tratarem de alguns sambas de Sinhô e Ataulfo Alves entre outros, empenhados no combate à vadiagem do malandro do morro, que, de mito nacional louvado na década anterior, tornou-se em 30 um mal a extirpar: era o “enquistamento urbano do êxodo da sen-

zala” (32) a ser purgado, reabilitado através da integração ao universo do trabalho.

É, assim, em confronto com essa ideologia do trabalho que “Elegia 1938” ganha, de forma mais fundamentada historicamente, a força radical que lhe atribui Schwarz, para a qual contribui ainda a autocrítica impiedosa promovida pela consciência culpada do intelectual participante, dividido entre a lucidez desmascaradora e o empenho combativo de um lado e, de outro, o desejo de evasão (na *noite*, no sono...), desistência (do sonho de *felicidade coletiva*) e aceitação conformada (da *guerra*, do *desemprego* e da *injusta distribuição*, como se fossem tão “naturais” quanto a *chuva*), diante do reconhecimento de sua impotência face à engrenagem (33) de todo um sistema (asentado na mesma ideologia) que tem em Manhattan seu conhecido símbolo. Mas através da visão desideologizada do esforço, do próprio embate culposo com sua alteridade e do conseqüente apelo à participação social, o *eu* recalcitrante acaba por realizar vicariamente a implosão raivosa a que se furta o *tu* irresoluto, no *crecendo* dos versos até o fecho *bombástico* – que a história mais recente trataria de cercar de ironia depois de 11 de setembro.

### III

Mas assim como “Elegia 1938” revela uma visão completamente desideologizada do esforço no mesmo momento em que o populismo getulista empenhava-se na consolidação da mística do trabalho, “O Operário no Mar” constrói-se à custa da *desconstrução* do discurso panfletário e não menos populista da esquerda militante, expondo o que há nele de ingênuo e reificador. É o que se vê já na abertura do poema em prosa, onde o eu lírico se ocupa em desvençar o operário do empecilho das vestes com que o recobriram a literatura e o discurso engajados:

“Na rua vai um operário. Como vai firme!  
Não tem blusa. No conto, no drama, no

30 Ver a respeito o seguinte ensaio de Ângela Maria de Castro Gomes, do qual retomo, a seguir, alguns dos principais pontos: “A Construção do Homem Novo: o Trabalhador Brasileiro”, in Lúcia Lippi de Oliveira et alii, *Estado Novo: Ideologia e Poder*, Rio de Janeiro, Zahar, 1982, pp. 151-66.

31 Apud Ângela M. Castro Gomes, op. cit.

32 Idem, ibidem.

33 Falo em engrenagem pensando na “Grande Máquina”, mencionada no poema, a meu ver, não no sentido transcendente e metafísico que se costuma associar a essa imagem, especialmente no caso da “Máquina do Mundo”, mas sim no sentido político, o único balizado pelos versos da elegia, com sua menção expressa à ideologia do trabalho, à fome, ao desemprego, à injusta distribuição e, por fim, a Manhattan como símbolo do capitalismo.

discurso político, a dor do operário está na sua 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”.

O desnudamento, como se vê, é tomado no sentido literal e figurado: ao mesmo tempo que despe o operário da blusa de pano azul e grosseiro, liberta-o do peso da convenção e do apelo que reside exatamente nas vestes. A referência ao “conto” e ao “drama” parece bem demonstrar que Drummond tem em mente aqui não (ou pelo menos *não só*) o discurso populista oficial, mas o discurso esquerdista, veiculado pela literatura mais engajada.

Do mesmo modo com que o despe das vestes populistas, o poeta devolve a figura do operário às *proporções naturais*, retirando a ênfase na deformação dos membros que, em geral, estão associados à idéia de trabalho. Ainda aqui, é certo, Drummond parece ter em mente certa tendência apelativa da literatura e da arte de cunho mais participante. Basta lembrar que, pela época, um aspecto significativo da pintura social de Portinari – a quem o poeta dedica um dos poemas de *Sentimento do Mundo* – estava na *deformação expressionista* da “mão como símbolo da força do trabalhador” e do “pé solidamente plantado no chão, marcando a ligação visceral do trabalhador com o solo” (34), como se pode notar em *Café*, entre outras telas (35). Além disso, é na figura do *negro* que se encarnará a representação mais acabada do trabalhador e, nesse ponto, é certo, Drummond não chega a se afastar de todo do convencional, pois define seu operário como um homem comum, apenas “mais escuro que os outros” (36).

Note ainda no fragmento acima que o desnudamento do operário das vestes da convenção não basta para *desvelá-lo* completamente aos olhos do seu observador, visto trazer “uma significação estranha no corpo, que carrega desígnios e segredos”. Ele permanece, assim, um *enigma* para o eu lírico, talvez justamente por-

que o vê de *longe*, de uma *perspectiva distanciada*, o que vale dizer, de um outro *lugar* social. E assim como a figura do operário permanece um segredo para o sujeito lírico, este desconhece também o lugar para onde aquele se dirige:

“Para onde vai ele, pisando assim tão firme? Não sei. A fábrica ficou lá atrás. Adiante é só o campo, com algumas árvores, o grande anúncio de gasolina americana e os fios, os fios, os fios. O operário não lhe sobra tempo de perceber que eles levam e trazem mensagens, que contam da Rússia, do Araguaia, dos Estados Unidos. Não ouve, na Câmara dos Deputados, o líder oposicionista vociferando. Caminha no campo e apenas repara que ali corre água, que mais adiante faz calor. Para onde vai o operário? Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza... Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos. Tenho vergonha e vontade de encará-lo: uma fascinação quase me obriga a pular a janela, a cair em frente dele, sustar-lhe a marcha, pelo menos implorar-lhe que suste a marcha”.

O operário se afasta do local de trabalho (fábrica) para um ambiente natural (campo), o que, num outro nível, acompanha o movimento descrito pelo poema ao devolver o operário às condições e proporções *naturais* dos demais homens.

No campo, é visível a desproporção entre o “grande” anúncio de gasolina americana e a quantidade excessiva de “fios, fios, fios”, que passam a integrar *naturalmente* a paisagem a ponto de dominá-la mais do que as próprias árvores que se escasseiam (são só “algumas”). O operário que para aí se dirige permanece alheio tanto ao domínio massivo do capital internacional, quanto às notícias e ideologias veiculadas por toda essa rede de comunicação (que contam dos Estados Unidos, da Rússia e do Araguaia, um dos pontos da trajetória da Coluna Prestes), do mesmo modo como ignora a discussão política do líder oposicionista na Câmara de Deputados – limi-

34 O exame dessas representações e deformações expressionistas do trabalhador, à luz da teoria marxista da alienação, é feito por Annateresa Fabris, em: *Portinari, Pintor Social*, São Paulo, Perspectiva, 1990, p. 95.

35 A mesma ênfase simbólica na mão reapareceria na poesia da época, a exemplo do lavrador do poema de Cassiano Ricardo, com sua mão “enorme, a escorrer seiva, sol e orvalho”. Esse poema é lembrado pelo próprio Drummond em um estudo sistemático (iniciado nos anos de militância mas só publicado posteriormente, como “Trabalhador e Poesia”, recolhido no volume de crônicas de *52, Passeios na Ilha*) sobre a incorporação do tema do trabalho na poesia brasileira.

36 Sobre a identificação do negro com o proletário na pintura social de Portinari, Fabris apresenta a seguinte justificativa: o negro “é o elemento que melhor se presta à identificação com o proletário, pois, além de ser marginalizado socialmente, é o que passou pelo estado escravagista de forma direta. A escravidão direta do negro é uma forma de denunciar a escravidão distorcida do trabalhador, alienado dos meios de produção e dos frutos de seu trabalho. Escolhendo o negro como símbolo ideológico, Portinari põe a nu a aliança capital/trabalho, propugnada pelo populismo, ao demonstrar a contradição entre o caráter social do trabalho e propriedade privada dos meios de produção. O trabalhador, como o escravo, trabalha porque é obrigado a fazê-lo, premido pela sobrevivência e não para satisfazer uma necessidade intrínseca, para moldar o mundo criativamente” (Fabris, op. cit., p. 126).

tando-se à constatação ingênua de que “ali corre água, que mais adiante faz calor”. Assim, embora Drummond confira uma atitude decidida ao seu operário (visto o modo como ele *pisa firme* enquanto caminha para o campo), não deixa de reconhecer a alienação em que ele se encontra imerso. Talvez por isso indague mais de uma vez: “para onde vai ele, pisando assim tão firme”..., “Para onde vai o operário?”. Indagação que parece referir-se menos a um lugar geográfico específico e mais ao *destino social* do operário como classe, tendo em vista sua condição alienada.

É nesse momento em que indaga pelo destino do operário que sente o impulso de se irmanar dele, de saltar pela janela e deter-lhe o passo, mas reconhece de imediato a distância, pontuada de desconfiança, que os separa. É a *culpa* de classe que aflora sob a forma de *vergonha* e de um suposto *desprezo* que o eu reconhece partir talvez mais dele próprio do que do operário. Tanto é que este, longe de qualquer gesto inamistoso ou hostil, dirige-lhe um “sorriso úmido”, no momento em que segue milagrosamente (qual santo, embora destituído de qualquer santidade) caminhando no mar, “que se acovardou e o deixou passar” (37). Será esse sorriso, aliás, o “único e precário agente de ligação” entre ambos com a chegada da *noite* – imagem das mais recorrentes no livro, empregada aqui, especificamente, pelo seu potencial de *isolamento e separação*, conforme assinalou Gledson. Atravessando todos os obstáculos que os separam (formações salinas, fortalezas da costa, medusas), esse sorriso, diz o eu, “[...] vem beijar-me o rosto, trazer-me uma esperança de compreensão. Sim, quem sabe um dia o compreenderei?”.

Nesse sentido, o “sorriso úmido” equipara-se ao “som do cavaquinho” que desce como uma “gentileza” do “Morro da Babilônia”. Como gestos, ambos, de esperança e compreensão futuras, partindo sempre do *outro*, para além de todo *ressentimento* pela exploração e injustiça – e resvalando, talvez, para certa *romantização* discutível do pobre, que não chega, entretanto, a comprometer o alcance social dessa poesia.

## IV

Se, com “O Operário no Mar”, nosso poeta participante busca, de fato, avaliar as reais possibilidades de adesão ao sonhado apelo revolucionário, em um contexto marcado não só pela repressão política, mas pela alienação reinante (inclusive do próprio operariado), essas perspectivas nada animadoras não o impedirão de seguir com seu empenho social. Poderíamos, assim, prosseguir com a análise da *espacialidade* (38) na lírica do período, cobrindo momentos de desalento, como em *José*, que parecem levar o eu lírico a recolher-se ainda mais aos espaços interiores, tão fechados a ponto de quase se perder de vista o contraponto representado pela realidade exterior, como se nota em “A Bruxa” e, sobretudo, “Edifício Esplendor”. Em seguida, com *A Rosa do Povo*, finalmente sairíamos às ruas da cidade com o poeta, impulsionado por um novo alento para buscar *o centro mesmo da praça de convites*, em uma *flânerie* que, ao contrário da baudelairiana, não visa flertar com o mercado (39), mas, antes, furtar-se ao olhar medusante, *reificador* da forma-mercadoria:

“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?” (“A Flor e a Náusea”)

Na impossibilidade de descrever em detalhe essa articulação dos espaços materiais, contento-me por ora em deixar ao menos indicado aqui o itinerário de um percurso que culminaria na suposta “desistência” (40) do nosso poeta-cartógrafo em seguir adiante com seu mapeamento social na lírica do pós-guerra:

“Já desisto de lavrar este país inconcluso, de rios informados e geografia perplexa.” (“Aliança”)

37 Há aqui alusão evidente ao conhecido episódio bíblico de Cristo caminhando sobre as ondas, tal como narrado por Mateus e outros apóstolos, como prova da divinização do filho de Deus, mas que é retomado por Drummond de forma desmistificadora, pois o operário nada possui de santidade.

38 Edward Soja (outro dos interlocutores de Jameson) fala em *espacialidade* como sinônimo do espaço *socialmente* produzido, distinguindo-o, assim, do espaço puramente geográfico. Ver *Geografias Pós-Modernas: a Realização do Espaço na Teoria Social Crítica*, Rio de Janeiro, Zahar, 1993, p. 101n.

39 Refiro-me aqui, obviamente, ao conhecido comentário de Benjamin sobre o *flâneur* baudelairiano: “Baudelaire sabia bem o que ia se passando na realidade com o literato: como *flâneur* ele se dirige para o mercado, achando que é para dar uma olhada nele, mas, na verdade, já para encontrar um comprador” (Walter Benjamin, “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, in Flávio Kohle [org.], op. cit., p. 64).

40 Busquei examinar as razões histórico-políticas dessa suposta *desistência* em Drummond: *da Rosa do Povo à Rosa das Trevas* [op. cit.].