

Figurações do trabalho em **Sentimento do Mundo (1940)**

Vagner Camilo

Em um dos ensaios de *Passeios na Ilha* (1952), produzido ao cabo de dois anos de pesquisa sobre a representação do trabalho na poesia brasileira, Drummond observa que tal ordem de assunto não foi, por muito tempo, entre nós além da mera declaração de princípios feita por poetas que acabavam, no fim das contas, por cantar a si próprios como pretensos “arauto(s) de novos tempos, intérprete(s) de verdades eternas, justiçador(es) de tiranos”. Disso resultou uma visão completamente *abstrata* do trabalho e do próprio trabalhador, que só viria mudar um pouco com alguns de nossos modernistas, a exemplo do ferreiro de Bandeira com seu “cântico de certezas”, seguido do “patético seringueiro de Mário de Andrade, o Sebastião pescador de Ribeiro Couto, que, morrendo, foi viver no macio”; o lavrador de Cassiano Ricardo (a mão enorme, a escorrer seiva, sol e orvalho); as lavadeiras, deste último e as de Jorge de Lima; os estivadores de Cid Silveira; e toda a galeria de músicos de café e casas de chá, vendedores de passarinhos, barbeiros, cabeleireiros, sapateiros e caixeiros de sapataria, que desfilam numa elegia de Vinícius de Moraes, onde a ironia não exclui ternura e solidariedade. Assim se desenvolve(u), por iniciativa dos modernos, e independente da intenção política, a integração do trabalhador brasileiro - do trabalhador de verdade, e não de um símbolo - na poesia nacional.”¹

Seja por isenção crítica, pela conhecida timidez ou pela tendência freqüente à desqualificação da própria obra, o fato é que nosso maior *poeta público* não chega a mencionar sua contribuição ao tema, muito embora tenha sido quem mais avançou se não tanto

na representação *concreta* “do trabalhador de verdade”, com certeza no desmascaramento, por um lado, da ideologia do trabalho, quando de sua encampação oficial entre nós, e, por outro, do discurso panfletário e populista da literatura militante, como se vê em dois conhecidos poemas de *Sentimento do Mundo*: “Elegia 1938” e “O operário no mar”, examinados em sintonia com a questão da *alienação*, central para o livro de 40², como já evidencia o título de inspiração ungarettiana³. Vejamos primeiramente a elegia.

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 enchem 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 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.*

Como é freqüente em sua obra, Drummond lança mão da estratégia de *personificação do eu* (Merquior) ou *diálogo a um* (Sant'Anna), 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, que é 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 imediatas às quais se mostra preso o *tu*, que se “arrasta”, qual réptil ou animal, porque incapaz de sublimar e alçar à superioridade daqueles - que entretanto, diante da mais

leve ameaça exterior, como a neblina da noite, são os primeiros a buscar refúgio em seus “guarda-chuvas de bronze”⁴ ou em “volumes de sinistras bibliotecas” (dos quais talvez proceda a ideologia professada)⁵. 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 refere Marcuse⁶.

Não é, assim, sem uma boa dose de ironia que Drummond reporta-se a tais heróis, o que, somada 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 Postumas de Brás Cubas*, onde Machado demonstra “uma noção radicalmente desideologizada do esforço, o qual é despido de mérito intrínseco”⁷. Mais moderno que os próprios modernistas - ao retomarem, com sinal positivo⁸, 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”⁹.

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 onde emerge o poema, marcado pelo processo de mercantilização da força do trabalho e das relações sociais, precipitado, segundo Octávio Ianni, pelo populismo getulista:

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.¹⁰

Aludindo no título a uma data significativa¹¹, a “Elegia 1938” inscreve-se, deliberadamente ou não, a contrapelo do empenho estadonovista na construção de uma ideologia política de valorização do trabalho e de “reabilitação” do papel e do lugar do trabalhador nacional¹². 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 tornar-se-ia, assim, medida de avaliação social dos indivíduos e, conseqüentemente, critério de justiça social. Para tanto, ele precisaria ser despido 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*¹³.

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 na combate à vadiagem do malandro do morro - que, de mito nacional louvado na década anterior, tornou-se em 30 um mal a extirpar, um “enquistamento urbano do êxodo da senzala”¹⁴ 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 (via apóstrofe) pela consciência culpada do intelectual participante¹⁵, dividido entre a lucidez desmascaradora e o empenho combativo de um lado e, de outro, o desejo de evasão (no na *noite*, no sono...), desistência (do sonho de *felicidade coletiva*) e aceitação conformada (da *guerra*, do *desemprego* e da *injusta distribuição*, como fossem tão “naturais” quanto a *chuva*), diante do reconhecimento de sua impotência em face da engrenagem¹⁶ de toda um sistema (assentado na mesma ideologia do tra-

balho) 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, ainda que vicariamente, no *crescendo* dos versos, a implosão raivosa a que se furta o *tu* irresoluto.

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 desvelar o operário do empecilho das vestes com que o recobriu a literatura e o discurso engajados:

Na rua vai um operário. Como vai firme! Não tem blusa. No conto, no drama, no discurso político, a dor do operário está na sua blusa azul, de pano grosso, nas mãos grossas, nos pés enormes, 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 secretos.

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 (getulista), mas (também) os discursos da esquerda veiculados pela literatura mais engajada. E 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, e s-

tão 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”¹⁷, como se pode notar em *Café*, entre outras telas¹⁸. 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”¹⁹.

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 porque 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 fi-
os, os fios. O operário não lhe sobra tempo de perceber que eles
levam e trazem mensagens, que contam da Rússia, do Aragu-
aia, dos Estados Unidos. Não ouve, na Câmara dos Deputa-
dos, 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 ir-*

mão. 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 americana²⁰ 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 - limitando-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 aqui 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 aqui sob a forma de *vergonha* e de um suposto *desprezo* que o eu reconhece partir talvez mais dele em relação a ele próprio, “aos olhos do operário”, do que efetivamente da parte deste. Que esse desprezo seja uma projeção sua, na verdade um *auto-desprezo* motivado pela *culpa*, parece comprová-lo o fato de que o operário, longe de qualquer gesto inamistoso ou hostil, dirige-lhe, ao contrário, um “sorriso úmido”, no momento em que segue milagrosamente caminhando (qual santo, embora destituído de qualquer santidade) no mar (símbolo de instabilidade relativa, talvez, ao destino incerto do operário) “que se acovardou e o deixou passar”²¹. Será esse sorriso, aliás, o “único e precário agente de ligação” entre ambos com a chegada da noite, vista pelo seu potencial de isolamento e separação, segundo assinalou Gledson. Atravessando todos os obstáculos que os separa (formações salinas, fortalezas da costa, medusas), esse sorriso, diz o eu, por fim, “vem beijar-me o rosto, trazer-me uma esperança de compreensão. Sim, quem sabe um dia o compreenderei?” É possível que esse sorriso seja ainda a projeção de um sentimento, de um desejo do eu, que se manifesta, quem sabe, oniricamente. E, de fato, a partir do momento em que o operário ingressa no mar, o poema em prosa adquire uma feição onírica, fantástica pelos prodígios que descreve. Mas ainda que assim seja, esse sorriso de esperança e compreensão assinala que Drummond não desacreditava de todo na possibilidade de não de eliminar de vez, ao menos diminuir em muito a distância que o separa do operário.

A força e a permanência da poesia social de Drummond a meu ver residem, justamente, no empenho solidário que não chega, contudo, a ofuscar a consciência dessa distância social em favor da atitude paternalista ou populista. E essa distância é insistentemente presentificada no poema, inclusive *materializada espacialmente* pela demarcação precisa dos *lugares* de onde fala o eu lírico e onde se

localiza o operário - o primeiro posto ao abrigo do tempo, conforavelmente instalado num interior de onde observa, através da janela, o segundo, que passa pela rua em direção ao mar, exposto obviamente às intempéries e ameaças do mundo exterior²². Com isso, Drummond endossava, poeticamente, o que a tradição marxista mais conseqüente já demonstrara desde 30, quando um Benjamin, por exemplo, afirmava que “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”²³.

Assim, se o *tu* da elegia se sujeita tristemente ao trabalho penoso movido pelas mesmas necessidades básicas que o operário do poema em prosa, com ele não se confunde e dele se afasta pela aguda consciência do sujeito lírico que fala em primeira pessoa, a qual lhe permite desmascarar a ideologia oficial do trabalho e ao mesmo tempo fugir do discurso apelativo da “esquerda radical” que, tendendo ingenuamente a suplantar as distâncias de classe, obrigava o poeta a um novo distanciamento para uma posição difícil de sustentar em épocas de polarizações e radicalismos, mas que lhe permitiu salvar-se da “derrapagem ideológica”²⁴ a que esse mesmo discurso sucumbiu.

Notas

1 Carlos Drummond de Andrade. “Poesia e trabalhador”. *Passeios na ilha. Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992: 1413.

2 Livro que, como se deve saber, foi concebido sob o impacto da transferência definitiva do nosso *fazendeiro do ar* para a grande cidade.

3 Está visto que *sentimento* figura no título *também* no sentido de indicar algo que é intuído ou pressentido, mas não apreendido em profundidade; algo, em suma, sobre o qual *não se tem uma consciência clara*. Sobre a alienação como categoria central do livro de 40, a despeito da diversidade temática dos poemas, ver o estudo de Merquior (*Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975) e o de Gledson (*Poesia e poética em Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981).

4 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 de Drummond, como se vê em “Composição” (*Novos Poemas*), onde, na verdade, se lamenta a ausência dele, para indicar a condição de despreparo e desproteção do eu lírico: “É sempre a chuva no deserto sem guarda-chuva.”. Lembre-se, 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 reiteirada 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”. *O engenheiro. Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994: 79.)

5 Não posso deixar de lembrar aqui, dada as afinidades com a elegia drummondiana, a seguinte estrofe do brechtiano “Aos que vão nascer” que, de acordo com os “velhos livros”, retrata ironicamente o 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* (trad. Paulo César de Souza). Rio de Janeiro: Editora 34, 2000: 212-13.

6 Herbert Marcuse, *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981: 51ss.

7 Roberto Schwarz, *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990:101ss.

8 Nota de euforia que, segundo o crítico, “não resiste à reflexão” (*id.ibid.*: 102).

9 *Id.ibid.*: 100.

10 Octávio Ianni. *A formação do Estado Populista na América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975: 138-139.

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

12 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 alli*. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982: 151-166.

13 *Apud* Ângela M. Castro Gomes, *op.cit.*

14 *Id.ibid.*

15 A questão da *culpa*, a que volto a me referir adiante, é, como se sabe, tema recorrente na obra drummondiana e analisada por Antonio Candido, através de suas manifestações diretas e indiretas, em “Inquietudes na poesia de Drummond”. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995. Busquei retomar o tema, em suas implicações históricas e sociais, em minha tese de doutorado: *Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas: classicismo, melancolia e cosmovisão trágica na lírica de Drummond (1948-1951)*. Campinas: Unicamp, 1999.

16 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.

17 O exame dessas representações e deformações expressionistas do trabalhador, à luz da teoria marxista da alienação, é feito por Annateresa Fabris. *Portina-*

ri, *pintor social*. São Paulo: Perspectiva: Ed. da Universidade de São Paulo, 1990: 95.

18 A mesma ênfase simbólica na mão, vale lembrar, reaparece no poema de Cassiano Ricardo, exatamente no trecho citado por Drummond e mencionado mais atrás.

19 Sobre a identificação do negro com o proletário na pintura social de Portinari, Fabris apresenta a seguinte justificativa: “O preto 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 disfarçada 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 o obrigado a fazê-lo, premido pela sobrevivência e não para satisfazer uma necessidade intrínseca, para moldar o mundo criativamente”. (*id.ibid.*: 126)

20 Talvez fosse o caso de lembrar com Boris Fausto (*História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1999: 372) que foi, por essa época, que se iniciou a discussão sobre a nacionalização das destilarias de petróleo americanas num polêmica que acabou por redundar na criação da Cia Nacional do Petróleo, justamente em 38, mesmo ano da proposta de instalação de refinarias americanas no país, feita pela Texaco, a Atlantic e a Anglo-Mexican.

21 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.

22 A “dialética do exterior e do interior” - para empregar, com intenção diversa, uma expressão cara a Bachelard - é, aliás, uma constante no livro de 40, como forma de demarcação da distância social - basta pensar em “Privilégio do Mar”,

entre outros. A importância conferida ao *espaço* nessa fase da obra é examinada, de outra perspectiva, por John Gledson no estudo citado.

23 Walter Benjamin. “A Politização da Inteligência”. *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie: Escritos Escolhidos* (org. Willi Bolle). São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1986: 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: 184 e 200-201.

24 Cf. J. G. Merquior. *op.cit.*: 41.