
“O Operário em Construção” de Vinicius de Moraes: poesia e engajamento no modernismo brasileiro

Edson Pereira Silva*
Roberto José Bozzetti Navarro*

Resumo: O poema “O operário em construção” (1955) de Vinicius de Moraes (1913-1980) pode ser tomado como um exemplo, no trabalho dos poetas modernistas brasileiros, de expressão nacional da Poesia Social, ou seja, aquela que surgiu como um movimento, entre os anos 1950 e 1960, premida pelos efeitos da guerra civil espanhola e se caracterizando por pretender exercer algum nível de função social e conter um comentário social. No Brasil, a poesia social teve um espaço político-econômico-social-cultural para se expressar nacionalmente no imediato pré-golpe militar empresarial, com o movimento de massas que se organizava em torno das reformas de base do governo João Goulart em experiências como aquela dos Cadernos do Povo Brasileiro e seus volumes dedicados a poesia (Violão de Rua) no qual o primeiro volume (de um total de três) trazia o poema de Vinicius de Moraes. Com uma receptividade reticente ou hostil no momento que vem a público, o poema permanece pouco estudado e, geralmente, confinado àquilo que se convencionou chamar populismo na política e na arte do Brasil da década de 1960. No sentido de reavaliar este poema de Vinicius de Moraes, tanto como objeto de apreciação (obra poética propriamente dita) quanto como objeto de função (poesia social, engajada e de um momento histórico preciso), neste ensaio serão utilizadas três perspectivas: (1) O poema será avaliado nas suas afinidades com o movimento da Poesia Social que se estabeleceu na Europa; (2) Na sua filiação ao momento de arte engajada do pré-1964, especialmente em referência a experiência do Violão de Rua; e (3) Na sua singularidade poética, levando em consideração a realização concreta e histórica deste poema como um objeto com função específica, bem como na sua base material, ou seja, a tensão que nele se exerce entre dois elementos, o significativo, que toma as palavras na sua realidade material e, em segundo lugar, o tempo, entendido como tensões entre vibração e repouso, ruído e silêncio, pulso e pausa que produzem o ritmo ou “musicalidade” do poema.

Palavras-chave: Vinicius de Moraes; Modernismo; Poesia Social; Cadernos do Povo Brasileiro; Violão de Rua.

“The Construction Worker” by Vinicius de Moraes: Poetry and Engagement in Brazilian Modernism

Abstract: The poem “O operário em construção” (The Construction Worker, 1955) by Vinicius de Moraes (1913-1980) represents in the scenario of the work of Brazilian modernist poets an exemplary case of national expression of Social Poetry, that is, that which emerged as a movement, between the 1950s and 1960s, influenced by the effects of the Spanish civil war and characterized by its intention to exercise some level of social function and contain a social commentary. In Brazil, social poetry had a political-economic-social-cultural space to express itself nationally in the immediate 1964 military and empresarial coup which was the mass movement organized around the proposed reforms of the João Goulart government and in the experiences of “Cadernos do Povo Brasileiro” (Notebooks of Brazilian People) and the “Violão de Rua” (Street Guitar), its volumes dedicated to poetry. Number one of “Violão de Rua” (of a total of three) brought the poem by Vinicius de Moraes. With a reticent or hostile reception when it became public, the poem remains little studied and, generally, confined to what was conventionally called populism in the politics and art of Brazil in the 1960s. In order to reevaluate this poem by Vinicius de Moraes, both as an object of appreciation (poetic work itself) and as an object of function (social, engaged poetry of a precise historical moment), in this essay three perspectives will be used: (1) The poem will be evaluated in its affinities with the Social Poetry movement that established itself in Europe; (2) In its affiliation with the pre-1964 moment of engaged art, especially in reference to the experience of the “Violão de Rua”; and (3) In its poetic singularity, taking into account the concrete and historical realization of this poem as an object with a specific function, as well as its material basis, that is, the tension that is exerted in it between two elements, the significant, which takes words in their material reality and, secondly, the time, understood as tensions between vibration and rest, noise and silence, pulse and pause that produce the rhythm or “musicality” of the poem.

Keywords: Vinicius de Moraes; Modernism; Social Poetry; Notebooks of the Brazilian People; Street Guitar.

Introdução

“O operário em construção” de Vinicius de Moraes foi concluído em 1955 em Paris “depois de três anos de trabalho” (CASTELLO, 1994) e foi publicado, pela primeira vez, em 1959. O poema produz uma apropriação das formas populares de poesia, dando continuidade a experiências de mesma natureza realizadas por “Morte e Vida Severina” de João Cabral de Melo Neto (1956) e, de certa forma, também, do “Romanceiro da Inconfidência” de Cecília Meireles (1953). As três obras trazem uma perspectiva de denúncia, de crítica social que, além das formas populares lança mão, ainda, de elementos do cristianismo.

A publicação do poema em livro aconteceu em *Novos Poemas II* e obteve uma recepção reticente ou mesmo hostil como pode ser inferido dos comentários de Mário Faustino em *Poesia experiência*:

O sr. Vinicius de Moraes. Poemas mais, poemas menos, até chegar ao *Poemas, Sonetos e Baladas* - um dos melhores volumes de poesia surgidos no país. Força e saúde. Halteres poéticos. Freud. Tinha muito para vir a ser um grande poeta. De repente, não se sabe o que aconteceu, foi viajar e começou a mandar de longe, para os jornais, uns poemas que não eram. Continua fazendo coisas que não são. Fez aquele “Orfeu”. Publicou outro dia um mau poema sobre o operário. O Sr. Vinicius está de quarentena. Suspensão de ordens. Pelo menos por enquanto (pode e deve ficar bom de repente) não nos serve (FAUSTINO, 1977, p. 213).

No entanto, tudo indica que a popularidade do poema cresce a partir do momento em que é publicado em *Violão de Rua nº 1* (1962). A utilização de elementos da poesia de tradição popular (notadamente o uso da redondilha maior e as rimas “pobres” em sua maioria, além da narrativa) parece ir ao encontro da proposta programática do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), se coadunando a conjuntura política de engajamento da cultura do período pré-1964. Em sua biografia do poeta, *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão*, anota José Castello:

É 1963, por fim, o ano do nascimento – ao menos para o grande público – de um Vinicius de Moraes mais politizado. A marca dessa virada se dá certa noite, em São Paulo, quando lê seu poema “O operário em construção” para um Teatro Paramount lotado. É um ano em que o país não pensa praticamente em mais nada, a não ser em política (CASTELLO, 1994, p. 257).

Pensamos ser notável no caso deste poema o fato de que Vinicius transmuta em poesia três categorias da teoria política do filósofo alemão Karl Marx (1818-1883), a saber, a dupla determinação, a alienação e a mais-valia, presentificadas no poema e internalizadas em sua estrutura. Além disso, é interessante notar que a presença do autor e da sua poesia na cena cultural brasileira vinha ganhando cada vez mais visibilidade, principalmente a partir da bossa nova. Mário Faustino, na declaração acima, parece tê-lo intuído ao dizer que “Vinicius fez aquele ‘Orfeu’”, mas como seu foco era outro – era, inclusive, alvejar o próprio Vinicius – parou por aí. O fato a se ressaltar é que *Orfeu da Conceição*, versão teatral a trazer o mito grego para um morro carioca, foi o primeiro movimento de vulto feito por Vinicius de descida em direção aos “infernos” da cultura popular, de certa forma, cumprindo seu destino órfico, assinalando também o início de sua amizade e colaboração produtiva no âmbito da

canção popular com Tom Jobim. Se o poeta teria olhado para trás e perdido para sempre a poesia parece ser mesmo o ponto de discordância que se instalou em sua fortuna crítica. A nossa resposta a essa questão ficará aqui implícita. Desde esse trajeto, a carreira de Vinicius desembocará na bossa nova, nos afro-sambas, nos embates com o Itamaraty e, depois, com o regime militar, selando sua carreira diplomática com a demissão do cargo em 1969 e seu mergulho sem volta no mercado de discos em apresentações em palco, teatros e TV. Do mesmo modo, a influência do poeta se fará sentir em figuras jovens à época como aquela de Chico Buarque, que dirá em mais de uma entrevista que o poema “O operário em construção” foi um germe para sua canção “Construção”.

No sentido de reavaliar este poema de Vinicius de Moraes, tanto como objeto de apreciação (obra poética propriamente dita) quanto como objeto de função (poesia social, engajada e de um momento histórico preciso), este ensaio avaliará “O operário em construção” nas suas afinidades com o movimento da Poesia Social, sua filiação ao momento de arte engajada do pré-1964, especialmente em referência à experiência do *Violão de Rua* e, finalmente, na sua singularidade poética, levando em consideração os seus elementos significantes e de ritmo e “musicalidade”.

POESIA SOCIAL

A poesia social pode ser definida genericamente como toda aquela que pretende exercer algum nível de função social. Neste sentido, engloba um conjunto de poemas heterogêneos e desiguais, mesmo no contexto histórico no qual ela surge como um movimento, entre os anos 1950 e 1960, na Espanha, premida pelos efeitos da guerra civil espanhola (CASTRO, 2005). Nos poemas sociais sobressaem os aspectos narrativos, épicos e dramáticos. Contudo, o que é marcante na Poesia Social espanhola e em todas demais vertentes de poesia tributárias desse movimento poético (política, engajada, militante etc.) é a tensão presente na sua práxis entre finalidade (função, intenção) e qualidade (poeticidade).

Não há discussão no fato de que a intenção explícita da poesia social é atingir um receptor coletivo (trabalhadores, mulheres, negros etc.) e, portanto, como obra tem um compromisso duplo. Primeiro com o público, geralmente de caráter popular, o que leva a que os poemas sociais privilegiem recursos formais que favoreçam a função denotativa, a

oralidade e o prosaísmo (OLIVEIRA, 2020). O segundo compromisso é com a mensagem que se pretende fazer chegar a este receptor e, para garantir esse objetivo, os poemas devem atender pressupostos gramaticais, sintáticos e semânticos que promovam a clareza, a inteligibilidade e a compreensão o que, segundo muitos críticos, determina que a poesia social tenha uma baixa poeticidade, para não dizer uma baixa qualidade. Ficou célebre a anedota envolvendo João Cabral de Melo Neto e Vinícius de Moraes a respeito de *Morte e vida severina*. Assim a relata José Castello em obra já mencionada, falando a respeito do poeta pernambucano:

Irrita-se quando, logo após o lançamento de *Duas águas*, Vinícius de Moraes lhe telefona para comentar: “Esse ‘Morte e vida severina’ é muito bom. Estou encantado”. Sem conter o mau humor, Cabral rebate: “Eu não escrevi ‘Morte e vida severina’ para você. Para você escrevi *Uma faca só lâmina*” (CASTELLO, 1994, p. 124).

Ivan Marques em *João Cabral de Melo Neto: uma biografia* é mais enfático ao reproduzir as palavras de Cabral: “Vinícius, eu não escrevi este livro para você, e sim para o público analfabeto. Para você escrevi *Uma faca só lâmina*” (MARQUES, 2021, p. 261). Se é significativa a posição cabralina em favor de uma poesia, digamos, intelectualista, rigorosa em seu construtivismo – o que acabou de fato sendo a característica mais comumente associada à sua obra, o que o fez ser o poeta imediato por excelência do paideuma concretista – a partir desse mesmo 1956 (quando sai *Duas águas*) Vinícius envereda decisivamente pelo polo oposto, aquele mesmo que o fizera preferir o auto de Natal cabralino.

Convém anotar ainda, a respeito do assunto, que o livro *Duas águas*, reunindo a poesia de João Cabral até aquele momento, e apresentando *Morte e vida severina*, tem seu título assim explicado pelo próprio Cabral: “*Duas águas* querem corresponder a duas intenções do autor”. Mais uma vez citando Marques:

O livro reunia, de um lado, ‘poemas para serem lidos em silêncio’, que exigiam concentração e releitura e, do outro ‘poemas para auditório’, destinados a uma comunicação múltipla – estes, menos que lidos, podem ser ouvidos. Em suma, o poeta desejava alternar ‘o esforço de melhor expressão com o de melhor comunicação’ (MARQUES, 2021, p. 260).

Podemos concluir, então, sem esforço que a “água” predileta demonstrada por Vinícius desde então é a contraface da preferida de Cabral. De certa maneira, temos aqui em germe

um par opositivo, cuja tensão dialética muito responde pelos caminhos da poesia brasileira desde então, que no contexto de nossa cultura letrada acabou por desaguar na lírica da canção popular, resultando na vigorosa MPB dos anos 60/70.

Lógico que é preciso não perder de vista que os compromissos a que se submete uma poesia que se quer social tem, algumas vezes, levado os poetas, no seu ofício, a produzir uma ultra simplificação dos procedimentos estéticos. Por outro lado, a crítica, outras vezes, tem reduzido a análise teórica da poesia social a julgamentos de valor que menosprezam a efetividade dos poemas sociais como objetos de apreciação e produção de efeitos significativos (ASCUNCE, 1989). Em ambos os casos o que parece ser esquecido é que a relação entre finalidade e qualidade não precisa ser antagônica, mas pode ensejar uma tensão dialética que se, muitas das vezes, pode não atingir uma síntese, noutras tantas enseja, pela própria tensão interna aos poemas, produtos de grande qualidade estética e justificada finalidade social. É o que lembra, por exemplo, Haroldo de Campos em entrevista de 1999:

Existe uma poesia de agitação, *agit-prop*. Como os cartazes que o Maiakovski fazia, ele toma a dianteira sobre a função estética. É como um *jingle* de propaganda. Fiz para o Lula, fiz para a candidatura do Suplicy e para a candidatura da Erundina. Sempre fiz esse tipo de poema a pedido. Não sou político, sou poeta e essa é minha contribuição como cidadão (*apud* RIDENTI, 2000, p.80).

Parece que foi neste fio de navalha entre recepção, mensagem e estética da poesia social que o poema de Vinicius pretendeu se equilibrar e produziu nesta opção seus aspectos não poucas vezes questionados, mas, também, aquilo que se tentará demonstrar, que são suas virtudes. Com relação à recepção, a sua publicação na coleção *Violão de Rua n° 1* não deixa dúvidas de qual era o receptor coletivo que o poema pretendia atingir.

VIOLÃO DE RUA

Violão de Rua era o título geral dos três volumes da coleção *Cadernos do Povo Brasileiro* que traziam a experiência de uma poesia engajada. Os *Cadernos* foram uma coleção de vinte e oito volumes que discutiam o Brasil e seus problemas a partir da perspectiva do nacional-desenvolvimentismo na sua forma mais radical do nacional-reformismo (NICOLA & SILVA, 2022). Neste sentido, Os *Cadernos* buscavam a divulgação do conhecimento para o engajamento da população, especialmente os

trabalhadores, numa proposta de luta democrático-popular pelo desenvolvimento do país e contra o imperialismo e o latifúndio. Essa posição dos *Cadernos* coincidia com aquelas das forças de esquerda que hegemonizavam o debate político na época. Todas as possibilidades postas pela realização dos volumes, contudo, foram encerradas no dia 1º de abril de 1964, com a consolidação do golpe militar empresarial que deu fim aos *Cadernos* (Sodré, 2005).

Tentando combinar qualidade artística com engajamento social, o *Violão de Rua* pretendia produzir uma arte em resposta ao seu tempo (LOVATTO, 2010) e, para tanto, foi organizada por Moacyr Félix (1926-2005), antecipando diversos poetas que mais tarde seriam consagrados na história da poesia brasileira (RIDENTI, 2000). No entanto, a experiência sofreu severas críticas, especialmente naquilo que alguns autores consideraram que era a concepção do receptor coletivo ao qual se dirigia a coleção:

O jogo entre alienação (popular) e racionalidade (vanguarda) ou entre a falsa consciência (do povo) e o conhecimento científico (da vanguarda) se realiza num campo de *Aufklärung*, no qual o avanço das luzes no mundo, isto é, o progresso, depende da ação pedagógica de quem já as possui. Postulada a alienação popular, está postulada também a conscientização vanguardista, sem que, no entanto, os autores se dêem ao trabalho de explicitar a necessidade dessa relação que lhes parece óbvia e que, na realidade, foi responsável pela representação do ‘povo’ (CHAUÍ, 1984, p. 83).

Chauí, portanto, em consonância com boa parte dos críticos da poesia social, avalia que o receptor coletivo pressuposto na experiência dos *Cadernos*, no geral e do *Violão de Rua* no particular, é assumido como passivo e dotado de falsa consciência. No entanto, embora seja possível tecer críticas, negligenciar a função social da poesia engajada que, naquele momento, propunha intervir nas lutas sociais parece um exagero. O *Violão de Rua* tinha como objetivo colocar o “povo” em contato com a produção intelectual e poética correspondendo, portanto, no mínimo, a uma iniciativa de popularização da arte. Como anunciaria o CPC, na introdução do primeiro volume do *Violão de Rua*:

Sem qualquer pretensão de realizar uma completa antologia, [a série] visa divulgar poetas que usam seus instrumentos de trabalho para participar, de modo mais direto, nas lutas em que ora se empenha o povo brasileiro, revolucionariamente voltado para as exigências de um mundo melhor e mais humano (CPC, Volume extra-1, 1962, p. 4).

Existem relatos, no entanto, de que o desejo de “um mundo melhor” do CPC tenha, em alguns momentos, tentado submeter questões propriamente estéticas à política. Contudo,

tais tentativas, ao que parece, foram contidas por critérios claros do editor:

Ao ser procurado por Ferreira Gullar e Vianinha para publicar poemas engajados do CPC, [Moacyr Felix] questionou o nível artístico de alguns textos, dizendo a eles: “quando a gente escreve pra operário, capricha duas vezes”. Então, Gullar teria deixado nas mãos de Félix a responsabilidade final dos livros de poesia (RIDENTI, 2000, p. 113).

Portanto, mesmo que muitas vezes os critérios e as escolhas possam não ter sido bem-sucedidas, havia uma preocupação com as questões propriamente artísticas da experiência de poesia social levada adiante pelos *Cadernos do Povo Brasileiro*. Quanto às questões referentes à mensagem e estética do poema “O operário em construção”, estas serão discutidas mais especificamente nas próximas seções.

O OPERÁRIO EM CONSTRUÇÃO

O poema de Vinicius de Moraes aparece no primeiro número de *Violão de Rua* (1962) entre as páginas 82 e 92, num total de sete páginas, sendo o poema que fecha o volume. Queremos crer que é significativo esse último detalhe: afinal, a visibilidade de Vinicius era grande naquele período de afirmação da bossa nova; seu nome, dentre os demais poetas presentes é o mais conhecido. “O operário em construção” traz como epígrafe uma passagem do Evangelho de Lucas (Capítulo 5, Versículos 5-8)¹, aliás, erroneamente referida, relativa à terceira tentação de Jesus por Satanás no deserto, proposta que é prontamente refutada pelo “filho do Homem”. Seguem-se, então, dezessete estrofes e 201 versos redondilhas maiores – aqui e ali, escapa um octossílabo sem qualquer prejuízo prosódico - nos quais é composto o movimento de um operário em direção à consciência de classe.

Sob o aspecto narrativo, o poema pode ser dividido em quatro partes. A primeira compreende os 31 versos das duas primeiras estrofes, nas quais é apresentado o operário (“ele”) em estágio que pode ser chamado de “alienação”. O poema traçará ao longo de sua extensão a transformação dessa alienação, melhor dizendo, sua superação, em consciência

¹Na verdade, a citação, que é conhecida como a terceira tentação de Cristo, está no capítulo 4 do evangelho de Lucas. O equívoco se perpetuou tanto na edição da *Nova Aguilar* reunindo em um volume a poesia e a prosa vinicianas, quanto no site do poeta (<https://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/livros/novos-poemas-ii> acessado em 03/12/2023), tendo sido corrigido finalmente na edição organizada por Eucanaã Ferraz (Ferraz, 2017, v.1, p. 338).

de classe, em (auto)construção. Por esse motivo, o sintagma tantas vezes repetido e que dá título ao poema tem dupla acepção: “operário em construção” significa de início, nessa primeira parte, tão-somente um operário empregado numa obra de construção civil. Por isso mesmo, Vinícius o situa ironicamente como infenso aos rigores do código penal, já que, embora seja por mãos operárias que se constroem os prédios nos quais se abrigam as instituições, por exemplo, as prisões, o comentário é certo: “prisão de que sofreria/Não fosse, eventualmente/Um operário em construção” (v. 29-31). Aqui o poeta alude de viés ao artigo 59 do Decreto-Lei 3688 de 1941, a “Lei da Vadiagem”, que traduz de forma exemplar a tentativa estadonovista de criar entre nós, por força legiferante, uma “ética do trabalho”.

Na segunda parte o poema estabelece de vez seu caráter narrativo: da apresentação inicial, na primeira parte, onde viveu o imperfeito do indicativo, temos agora a ação presentificada, o “ponto zero” da diegese e o estabelecimento da notação definida do transcurso do tempo marcado pelo pretérito perfeito (“De modo que certo dia/À mesa ao cortar o pão/O operário foi tomado/De uma súbita emoção” v. 37-40). É nesta segunda parte que se inicia a passagem da alienação para a consciência de classe, momento marcado pela apropriação do sentido da “dupla determinação”, como adiante procuraremos demonstrar.

A terceira parte (v. 84 a 110) se inicia com o passo seguinte da tomada de consciência: a “descoberta” da mais-valia e a conseqüente e necessária organização de classe. Desalienar-se implica de alguma forma necessariamente arregimentar, reunir os iguais (“O que o operário dizia/Outro operário escutava”). Por fim, a quarta e última parte pode ser dividida em três subpartes: na primeira, a reação tenta fazer valer o poder pela violência (v. 111 a 139); na segunda, a tentativa de corromper o operário permite ao poeta traçar o paralelo com o discurso bíblico da epígrafe, quando o poema atinge o clímax (“Mentira – disse o operário/Não podes dar-me o que é meu” – v. 176-177). E a partir daí, coerente com a tradição narrativa, o poema caminha para seu desfecho.

Foi dito acima que o caráter narrativo do poema, que acabamos de demonstrar em sua composição, não pode restringir a tensão de contrários responsável pelo movimento dialético propriamente dito que há nele. Para além de sua composição, portanto, a tentativa de captar este movimento é o que nos move a partir de agora.

Na primeira parte há diversas coisas que o operário não entende, das quais três chamam a atenção: a primeira surge de modo um tanto enigmático logo nos versos 3 a 5: “Como um

pássaro sem asas/Ele subia com as casas/Que lhe brotavam da mão”. São versos que estranhamente desmentem o verso inicial do poema: “Era ele que erguia casas”. Ora, se um operário ergue casas, elas não lhe “brotam da mão”, como o poema o demonstrará à farta. Casas que brotassem da mão seria uma imagem “poética”, ao passo que “erguer casas” é quase pedestre, é puramente denotativo – e é em busca dessa clareza que o poema fará seu movimento. Reponta aqui algo como uma lição cabralina, análoga à “flor” de seu “Antiode”, que, longe de ser “nascida do ar”, se alimenta de “fezes”. Se é isso que se constitui o caráter poético necessário para a modernidade, aqui surpreendentemente – ou não – Vinícius navega nas mesmas águas de uma poesia inexoravelmente crítica. Será preciso tirar as aspas do “poético”, desnudá-lo enquanto processo. Acrescente-se que “subir com as casas” é expressão coloquial corrente, que equivale a “levantar casas”, empenhar-se na construção de uma: assim como “levantar uma parede”, “bater uma laje”. A segunda coisa que escapa ao entendimento da personagem é explicitada no discurso do poeta: o operário não sabe que sua casa “é um templo sem religião” (v. 10). E a terceira: o operário não entende por que um tijolo valeria mais do que um pão (v. 17-18). Ora, numa perspectiva metafórica, vale mais o que faz a riqueza do patrão (o tijolo) do que o que mata a fome do operário, ou seja, o pão. Numa perspectiva de economia política, falta ao operário perceber que do ponto de vista da exploração suas necessidades não têm valor em relação ao lucro. Superar essas três incompreensões, por assim dizer, é iniciar o movimento de superar a alienação.

Esta superação corresponde a uma constatação no início da segunda parte, quando tem início a narrativa propriamente dita. Está nos versos 34-35: “O operário faz a coisa/E a coisa faz o operário”. Aos poucos ele se aproximará disso que se chama “dupla determinação” no pensamento de Marx, que podemos assim resumir: é a relação dialética que marca a ação recíproca entre unidades em princípio independentes que, contudo, não são o que são sem a existência uma da outra. Por exemplo, o pensar é determinado pela produção e reprodução do modo de vida que só se faz por um pensamento que objetiva a sobrevivência. Do mesmo modo, ambiente e organismo não são unidades independentes, mas em mútua construção. O ambiente seleciona as características que determinam a sobrevivência dos organismos que por sua vez mudam ativamente o ambiente para que possam sobreviver, como é o caso, digamos, de um formigueiro. No caso do operário fica evidente que ele é quem constrói as casas, os prédios e tudo mais, mas é também dado que sua atividade o constrói enquanto

sujeito (operário, trabalhador, explorado). Assim aquele que faz a coisa é por ela constituído no fazer.

Nesse sentido, podemos avançar e assim entender o movimento efetuado nas duas primeiras estrofes do poema: se a primeira tende para um discurso abstratizante (as casas brotam da mão, o pássaro é sem asas) não é apenas em razão de uma certa “poética da vaguidão” (perceptível ainda no gesto de um gosto retórico pelo paradoxo fácil em “liberdade”/“escravidão”), mas porque tem como ponto de partida, em extensão à epígrafe, certo caráter de discurso religioso, a que a palavra “missão” (v. 7) empresta eloquente reforço. No entanto, desde logo esse discurso é tensionado de dentro, já que o movimento do poema na segunda estrofe se faz decisivamente em abandono do tom abstratizante (“poético”) para rumar em direção a imagens concretas, claras, do mundo material (outra possível aproximação com Cabral): pá, cimento, esquadria, casa, igreja (sem religião), prisão. Observemos que as rimas fáceis, “pobres”, em -ão, encaminham uma tensão/suspensão que favorece o movimento para adiante executado justo pelas rimas simples e pelo emprego da redondilha, cuja prosódia nunca descarta da fluidez, mesmo quando se insinua aqui e ali um octossílabo.

Assim, o poema apresenta uma composição de signos (significante + significados) filiados à poética popular e mesmo oralizante, que lhe confere um caráter estético que pode passar despercebido por uma análise centrada nos aspectos narrativos e didáticos do poema. Mais que isso, os signos são esvaziados do seu conteúdo religioso pelo apelo ao concreto (igreja sem religião, pássaro sem asas e assim por diante), numa operação que cria aquilo que poderia ser chamado de um simulacro de signo ou um signo significante. Portanto, atentar para esta nova camada de interpretação do poema produz uma unidade dialética interessante que é aquela entre narratividade/didatismo e composição/movimento. Atentar para isso atribui uma apreciação estética nova ao poema, só possível a partir desta perspectiva materialista e dialética de análise.

O jogo de tensões na segunda parte (v. 32 a 83) centra-se no ato do operário constatar que é ele quem faz, constrói e, no entanto, está fora, alheio e sem acesso aos bens que produz. A “súbita emoção”, o “assombro” (v. 39-40) se instauram ao dar-se conta de que os elementos fabricados, do mundo concreto, desde a garrafa até a nação, passando pela gamela, as paredes, a cidade (em bela gradação ascendente), o são pelas suas mãos. Superação da

alienação: o operário começa a identificar no produto (riqueza) o valor agregado do seu trabalho, o trabalho feito “por sua rude mão de operário/de operário em construção” (v. 65-66). Se na primeira parte, como assinalamos, o sintagma que dá título ao poema se refere ao fato singelo de que o operário “em construção” significa que ele está empregado, integrado à cadeia produtiva capitalista, agora o “em construção” já se refere ao processo de desalienar-se, de construir-se enquanto sujeito. Anote-se ademais que o artigo indefinido “um” para designar o operário vai desaparecendo, cedendo lugar gradativamente ao definido “o”. Da indefinição inicial caminha-se para a definição do sujeito. E não menos importante, pelo contrário: prestemos atenção nos versos que fecham esta segunda parte, quando o poeta diz que, além de saber exercer a profissão, agora “o operário adquiriu/uma nova dimensão:/a dimensão da poesia” (v. 81 a 83). Completa-se aqui a inteireza do sujeito, o assenhorear-se do operário de sua própria dimensão: como se sabe, poesia é *poietes*, ação de fazer, produzir, criar. Vinícius trabalha o horizonte, também marxista, da não dicotomia, não hierarquização entre trabalho manual e trabalho intelectual, o que já se havia insinuado no tom levemente irônico (reforçado pelo emprego da segunda pessoa do plural) da passagem dos versos 55 a 58, quando o operário faz sua descoberta: “Ah, homens de pensamento/não sabereis nunca o quanto/aquele humilde operário/soube naquele momento!”.

Na terceira parte do poema (v. 84 a 110), como já adiantamos, temos a transfiguração poética da mais-valia, representando a “descoberta” feita pelo operário-(agora equivalente a) poeta. Como sabemos, de acordo com a teoria marxista, mais-valia é o tempo de trabalho expropriado que constitui o lucro do patrão. É o excedente de trabalho não pago, ou seja, a exploração da força de trabalho. Podemos tomar como exemplo, de maneira didática, para demonstrar o que Marx queria dizer, que o operário empregado em construção em um dia de trabalho consegue erguer uma parede ao custo de 100 reais. Ao trabalhar durante um mês, ou 22 dias, sua produção terá sido dois mil e duzentos reais, porém, ao final do mês, esse trabalhador recebe um salário de mil e quinhentos reais, ficando o excedente (equivalente a 7 dias de trabalho) com o patrão. Assim, quanto mais paredes e casas o operário ergue mais o patrão fica rico expropriando a mais-valia, enquanto o operário não pode nem mesmo adquirir uma das casas que ele próprio construiu. Essa demonstração, imediatamente anterior – ou até concomitante - ao processo mesmo de organização de classe, é desnudada com grande agilidade e eficácia poética, em sintéticas estruturas sintaticamente paralelísticas,

estruturando-se a apropriação, pelo discurso poético, da mais-valia. Leia-se a transcrição:

Notou que sua marmita
Era o prato do patrão
Que sua cerveja preta
Era o uísque do patrão
Que seu macacão de zuarte
Era o terno do patrão
Que o casebre onde morava
Era a mansão do patrão
Que seus dois pés andarilhos
Eram as rodas do patrão
Que a dureza do seu dia
Era a noite do patrão
Que sua imensa fadiga
Era amiga do patrão.

Assim que o poema diz que o operário começa a notar coisas “a que não dava atenção” sucedem-se vertiginosos os pares que marcam a diferença de classe causada pela mais-valia: cabem ao operário “marmita”, “cerveja preta”, “macacão de zuarte”, “casebre” etc. Em estruturas predicativas dá-se o furto claro, mas sub-reptício, por parte do patrão, que de sua parte tem “prato”, “uísque”, “terno”, “mansão” e, sobretudo, noites boas, graças à dureza do dia e à fadiga daquele a quem explora. E nem se deve esquecer que da palavra “amiga” no último verso transcrito emana ambiguidade de tom sugestivamente erótico.

Nos versos seguintes, como já foi dito, o poema entra em sua quarta e última parte, na qual as tensões contrárias se apresentarão com intensidade mais aguda. De maneira nada surpreendente (“Como era de se esperar”, diz o verso 111), a reação do poder se faz logo: a delação dos traidores de classe levam às “providências” tomadas pelo patrão que tenta dissuadir de início o operário pela violência (v. 111 a 139). Sem obter sucesso, o passo seguinte se fará pela tentativa de corrupção, quando o poema retoma, ressignificando-a, a cena bíblica da epígrafe. O leitor aqui certamente lê os versos seguintes, nos quais o patrão insidiosamente conduz o operário ao alto do edifício em construção, em diálogo explícito com a passagem do evangelho de Lucas. Do alto da obra erguida, o patrão aponta todo o panorama à volta e diz:

Dar-te-ei todo esse poder
E a sua satisfação
Porque a mim me foi entregue
E dou-o a quem bem quiser.

Dou-te tempo de lazer
Dou-te tempo de mulher.

Segue-se, no clímax narrativo, a fundamentação do que definirá a resposta do operário. Este vê em um só relance a síntese dos três momentos cruciais que definem a sua nova condição: a concretização da dupla determinação, da superação de seu antigo estágio alienado e da compreensão da mais-valia. Em todos eles avulta, “misteriosamente” (para o patrão), “a marca de sua mão”:

Mas o que via o operário
O patrão nunca veria.
O operário via as casas
E dentro das estruturas
Via coisas, objetos
Produtos, manufaturas.
Via tudo o que fazia
O lucro do seu patrão
E em cada coisa que via
Misteriosamente havia
A marca de sua mão.
E o operário disse: Não!

E tem lugar o momento máximo da afirmação/recusa do operário, mais incisivo do que o próprio fragmento bíblico:

Loucura! – gritou o patrão,
Não vês o que te dou eu?
Mentira! – disse o operário
Não podes dar-me o que é meu.

Na sua regularidade heptassilábica, a estrofe é destacada da estrofe maior anterior, constituindo uma estrofe de quatro versos rimando nos versos pares em versos agudos, todos acentuados na segunda sílaba. A feição é de uma trova, uma quadrinha popular, com o último verso constituindo um verdadeiro fecho de ouro, e fecho de ouro para todo o poema: a comprovação cabal de que o operário de uma vez por todos assenhoreou-se de todo o processo que anteriormente o mantinha alienado. O verso “Não podes dar-me o que é meu” encerra toda a “lógica”, por assim dizer, do poema.

Depois do clímax, segue-se o desfecho, como é da tradição narrativa. Todo o processo de produção de conhecimento, de conhecimento político, tinge de solidão a nova realidade

vivenciada pelo operário, de apreensão e, paradoxalmente, de coragem. Trata-se, se assim se pode dizer, de um “apartar-se” do bando, do rebanho, de temperar, quem sabe, o animus revolucionário, sabedor do que há pela frente a ser enfrentado. Um processo tal já fora indicado por antecipação nos versos 71 a 74, que indicavam seu momento de superação de alienação (“Foi dentro da compreensão/desse instante solitário/que tal sua construção/cresceu também o operário”), que indicaram o seu alcance da “dimensão da poesia”, ao direcioná-lo também para a organização de seus camaradas. Agora, ao final, já se avolumou não apenas seu conhecimento, como também sua experiência de enfrentar a violência e as tentações do poder. Os desafios que ainda virão implicarão novas tensões a serem vencidas em sua trajetória, seu aprendizado incorporará as lições dos que tombaram, não para a redenção, mas para a têmpera da luta. Por ora, parte fundamental do trajeto está cumprida, e o poema encerra-se com o célebre achado, no qual a Razão (revolucionária) transformou “em operário construído/o operário em construção”.

Duas palavras relevantes na análise que se fez aqui. Primeiro a palavra composição. Embora um dos elementos que caracterizam a poesia social seja sua forma narrativa e o poema de Vinicius não escapa desta caracterização, considera-se que ela restringe outro aspecto fundamental do poema, que é a sua composição que inclui tensões dialéticas [tijolo/pão, casa/prisão, pensamento/mão, sim (calar)/não (notar) e assim por diante], ou seja, uma tensão de contrários. Mais que isso, o poema trabalha com signos religiosos que são esvaziados dos significados da religião produzindo uma operação significativa do signo. Isso se dá como esperamos ter sido demonstrado, na composição que o poema efetua com significantes do concreto/material. A operação significativa exercida sobre os signos religiosos aumenta o potencial de significação do poema. A segunda palavra relevante na análise empreendida é movimento. A tensão entre termos contraditórios produz uma suspensão que é resolvida pelas rimas simples (ado/ares/asas/ava/ente/eu/ia e, fundamentalmente, as rimas em ão) que impulsionam o poema adiante. Assim, em “O operário em construção” a finalidade é atendida menos pelos seus aspectos narrativos e didáticos e a poeticidade definida menos pelas suas rimas pobres e estrutura simples. No jogo do menos-menos, o poema efetua um mais na sua unidade dialética dos contrários narratividade/composição e didatismo/movimento. A sua práxis função/poeticidade se efetua como uma canção em marcha para marcha que estava acontecendo no país.

SIGNIFICANTE E TEMPO NO *RELAIS* HISTÓRICO

Como já mencionado brevemente, a definição de quais são os elementos ou características que constituem aquilo que se pretende como a qualidade estética de um poema são contenciosas e, não raro, contraditórias. A dificuldade inerente ao tema se dá, entre outras coisas, pelas diferentes perspectivas teóricas que são assumidas que, com boa dose de simplificação, podem ser classificadas naquelas que partem de vias objetivistas (lingüística etc.) e aquelas que seguem uma visão mais subjetivista (psicologia etc.). Na análise de “O operário em construção” empreendida aqui foi perseguida uma perspectiva materialista e dialética. Assim, o poema foi encarado tanto na sua realização concreta e histórica da poesia e, portanto, como um objeto de apreciação, mas, também, na sua base material, ou seja, tomada a poesia como uma tensão entre dois elementos objetivos e primários: os significantes, entendidos como as palavras na sua realidade material e, portanto, como componentes de uma composição que pretende a produção de significação e não obrigatoriamente como veículos de significados ou mensagens e, em segundo lugar, o tempo, entendido como uma tensão entre vibração e repouso, ruído e silêncio, pulso e pausa que produzem o ritmo ou “musicalidade” dos poemas.

A realidade concreta de “O operário em construção” é de um espaço político-econômico-social-cultural no qual a poesia foi tomada como mais uma ferramenta de engajamento coletivo nos movimentos das reformas de base em curso no Brasil. Neste sentido, é sem dúvida uma expressão nacional do movimento de poesia social na medida em que, como já posto, pretendeu intervir na realidade. Se essa intervenção aconteceu com a pretensão de “iluminar” as massas (como alguns críticos pintam a experiência do *Violão de Rua*) ou, de outro modo, como legítima ferramenta de ação (um dos operadores em ação em um movimento que buscava interferir no processo de implementação das reformas de base), apenas demonstra que a poesia, naquele momento, funcionava num *relais* histórico concreto e bem definido. Assim, “O operário em construção” surgiu como um objeto concreto para ser apreciado em uma circunstância histórica concreta.

Para operar a sua função social, o poema trabalha com elementos referentes a dois campos relevantes para a circunstância histórica dada, que são a educação/conhecimento, ao tratar dos conceitos de dupla determinação, mais valia e alienação, oriundos da teoria

marxista e, a redenção/libertação, ao introduzir elementos da narrativa do evangelho cristão. Contudo, o poema se constitui menos numa cartilha para tráfego de conteúdos e informações e mais como uma canção que produz um movimento ascendente de animação de quem lê. A ascese da consciência de classe/redenção está muito menos nos significados e muito mais na composição de signos (significante + significado) esvaziados, em grande medida, dos seus significados religiosos e, portanto, operando como provocadores do movimento juntamente com as rimas que, embora geralmente pobres, são extremamente efetivas, o que se sabe desde o seu uso no Trovadorismo, para a produção de Cantigas Medievais, até as canções da chamada música popular brasileira que, por sinal, seria por onde Vinicius de Moraes enveredaria compondo, inclusive, muitas canções cujas letras também trariam um cunho político.

CONCLUSÃO

O que se defendeu neste ensaio foi que “O operário em construção” se configura como uma tensão dialética entre a composição de signos esvaziados de seus significados correntes e um tempo de andamento, movimento e deslocamento. Neste sentido, o poema menos do que educar ou evangelizar parece insuflar uma *anima* absolutamente em sintonia com os tempos tormentosos em que pretendia intervir. Assim, não parece pretender a direção ou a iluminação, mas a sintonia com o ânimo geral, se estabelecendo, portanto, muito mais como um produtor de significação que como um veículo de mensagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASCUNCE, J.A. 1989. La poesía social como lenguaje poético. Pp. 123-131. In: **Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**, 18-23 agosto 1986. Volumen II, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante.

CASTELLO, José. **Vinicius de Moraes, o poeta da paixão: uma biografia**. São Paulo: Cia das Letras, São Paulo, 1994.

CASTRO, P.C. 2005. Breve revisión de la poesia social de posguerra (1939-1975): un "concepto de época". **Estudios Humanísticos-Filología** 27:43-62.

CENTRO POPULAR DE CULTURA-CPC. 1962. **Cadernos do Povo Brasileiro Extra: Violão de Rua- Poemas para Liberdade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1962.

CHAUÍ, Marilena.. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Seminários. Brasiliense, 1984.

FAUSTINO, Mário. **Poesia Experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FERRAZ, Eucanaã (org.). **Vinícius de Moraes: obra reunida**. 2 v. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, v.1.

LOVATTO, A. **Os Cadernos do Povo Brasileiro e o Debate Nacionalista nos Anos 1960: Um Projeto de Revolução Brasileira**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010..

MARQUES, Ivan. **João Cabral de Melo Neto: Uma biografia**. São Paulo: Todavia, 2021.

MORAES, Vinícius de. O Operário em Construção. Pp. 86-92. In: **Cadernos do Povo Brasileiro Extra: Violão de Rua- Poemas para Liberdade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

NICOLA, L.R.M. & SILVA, E.P. Cadernos do Povo Brasileiro: Popularização e Engajamento da Ciência no Brasil Pré-1964. **Germinal: Marxismo e Educação em Debate** 14(1):260-273. 2022.

OLIVEIRA, C.J. Cultura popular e poesia social: Identidades e resistência no Brasil contemporâneo. **Raído** 14(34): 89-103. Dourados: UFGD, 2020.

RIDENTI, Marcelo. 2000. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Sodré, Nelson Werneck. A repressão aos intelectuais do ISEB. In: **Intelectuais e política no Brasil: a experiência do ISEB**, Toledo, C. (org.). Rio de Janeiro: Revan, 2005.

***Edson Pereira Silva** possui bacharelado em Biologia Marinha pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1988), mestrado em Genética pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1991), doutorado em Genética pela University of Wales-Swansea (1998) e pós-doutorado em Genética Molecular pela University of Swansea. Professor Associado do Departamento de Biologia Marinha da Universidade Federal Fluminense, onde coordena o Laboratório de Genética Marinha e Evolução. Publicou o livro de poesia marEmoto pela editora TextoTerritório. E-mail: edsonpereirasilva@id.uff.br.

***Roberto José Bozzetti Navarro** possui Graduação em Letras pela UFF (1983) especialização em Literatura: Modernismo pela UERJ (1984), mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira, concluído em 2000, e doutorado em Literatura Comparada,

concluído em 2006, ambos pela UFF. Atualmente é Professor Adjunto I no Departamento de Letras e Comunicação Social da UFRRJ (Seropédica). Participa, como pesquisador, do Grupo de Pesquisa Discursos: história, literatura e memorialismo, certificado pela UFRRJ, inscrito no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq, onde atua na linha de pesquisa Poesia literária e poética da canção. Tem experiência desde a década de 1980 em ensino médio e superior em instituições privadas. Publicou em 1986/1987 várias resenhas e artigos no *Jornal do Brasil* (Caderno B/Idéias e Caderno Idéias). Foi coordenador de 2000 a 2006 do Curso de Letras da UNESA, Campus Campo Grande. Atua principalmente nos temas: Teoria da Literatura, Poética, Poesia Brasileira, Poética da canção midiática, Literatura Comparada. É autor de dois livros de poesia, publicados em 2008 e 2009. Membro do corpo editorial da *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, online semestral (www.rbec.ect.ufrn.br) ISSN 2238-1198. Desde novembro de 2012 é autor fixo convidado da *Mallarmagens* - revista online de poesia e arte contemporânea ISSN 2316-3887. E-mail: bonavarro@uol.com.br.