

As classes sociais em “Cidadão” e “Operários”

AMANDA COSTA PINHEIRO*

Resumo

O presente trabalho visa analisar a possibilidade de uma relação dialógica entre manifestações artísticas diversas. Para isso, selecionamos como objetos de análise a música “Cidadão”, do compositor Lucio Barbosa (1979) e a obra pictórica “Operários” (1933) de Tarsila do Amaral, enfocando nesta discussão a expressão de angústias percebidas nas duas artes. Pretende-se relacionar a esta análise a temática da sociedade dividida em classes sociais, tão presente e marcante no capitalismo, por meio de uma perspectiva interdisciplinar. Utilizaremos, como eixo teórico, a definição de Literatura Comparada e Intertextualidade de Julia Kristeva e os pressupostos do Dialogismo de Bakhtin, além dos preceitos marxistas relacionados à divisão de classes na sociedade capitalista.

Palavras-chave: Música; Pintura; Intertextualidade.

Social classes in “cidadão” and “operários”

Abstract

The target of this article is to examine the possibility of a dialogic relationship between different artistic expressions. For this, we selected as object of analysis the music “Cidadão”, by the composer Lucio Barbosa (1979) and the pictorial work “Operários” (1933) by Tarsila do Amaral, focusing on this discussion the anguish expression realized in both arts. It is intended to relate to this analysis the theme of society divided into social classes, so present and outstanding in the capitalism, by an interdisciplinary perspective. We will use, as theoretical axis, the definition of comparative literature and Intertextuality of Julia Kristeva and assumptions of Dialogism of Bakhtin, in addition the Marxist norms related to class division in the capitalist society.

Key words: Music; Painting; Intertextuality.



* **AMANDA COSTA PINHEIRO** é Graduada em Serviço Social, com especialização em trabalho social com famílias. Mestranda no Programa Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento da Unespar, campus Campo Mourão. Trabalha no Instituto Federal do Paraná, Campus Paranavaí.



Segunda classe. Tarsila do Amaral, 1933

Introdução

O objetivo principal deste trabalho está em analisar as marcas de intertextualidade que se pode estabelecer entre artes distintas. A intertextualidade possibilita ampliar o olhar sobre a arte, pois permite reconhecer o diálogo existente entre as obras. Sendo assim, procuramos detectar aqui a relação dialógica entre a música e a arte pictórica, enfocando nesta análise a expressão das angústias vividas pela classe trabalhadora na sociedade capitalista. Como *corpus* da discussão selecionamos a música “Cidadão” do compositor Lucio Barbosa (1979) e a obra pictórica “Operários” de Tarsila do Amaral (1933).

“Operários” foi considerada a obra mais importante da fase social de Tarsila do Amaral, que expressou nesse período

uma intensa preocupação com as questões sociais vivenciadas pelo país principalmente na década de 1930. A artista demonstra, além dessa obra, o sofrimento vivido pela classe trabalhadora, e sua tela “Segunda Classe” deixa ainda mais nítida a questão das classes sociais no Brasil¹. Já Lucio Barbosa expressou na música a mesma inquietação que Tarsila expressou na pintura, ao escrever, na composição de “Cidadão”, as angústias vividas por um operário que ajuda a construir prédios e escolas na década de 1970, mas que não pode usufruir de

¹ “Segunda Classe” apresenta os trabalhadores rurais, recrutados para o trabalho na lavoura de café. Dentre a classe trabalhadora, os imigrantes eram ainda mais desvalorizados. A obra mostra uma família com semblante triste e caído, pés descalços, simbolizando o cansaço e a pobreza (CALABRIA, 2009).

seus benefícios, por pertencer a outra classe social.

Para a análise das expressões de angústias vividas pela classe trabalhadora embasaremos nosso trabalho nas definições de Karl Marx acerca da divisão de classes sociais na sociedade capitalista buscando contextualizar a discussão em que se insere a problemática.

O artigo ancora sua relevância na abordagem de uma temática tão discutida nas ciências sociais, as classes sociais, por meio de um pensamento interdisciplinar, ao se utilizar da Literatura Comparada para fundamentar a análise de dois tipos diferentes de arte e também do pensamento de Karl Marx (2003; 2002; 1995) para a definição da temática. A interdisciplinaridade, neste sentido, como diálogo entre as disciplinas, busca ampliar o olhar sobre o objeto estudado (ALVARENGA et al., 2011).

O trabalho está estruturado em duas seções. A primeira apresenta as noções de dialogismo e intertextualidade tendo como referências Bakhtin (2004) e Julia Kristeva (1974), ancorado em outros autores que contribuem com essa discussão. Na segunda, busca-se contextualizar a temática por meio de uma conceituação marxista, analisando as duas obras escolhidas.

Literatura comparada: dialogismo e intertextualidade

A Literatura Comparada (LC) surge na França no século XVIII, mas começa a ser utilizada de forma sistematizada a partir do século XIX. Logo se torna um vasto campo de estudo nas principais Universidades da América e Europa. Para Nitrini (2000) por mais amplos que sejam o campo de estudo e também as opiniões de especialistas sobre a Literatura Comparada é certo que todas

as discussões congregam o conceito de influência, seja para afirmar, negar ou transformá-lo em um novo conceito, como o da intertextualidade.

Desse modo, não há um consenso entre os estudiosos da Literatura Comparada, mas é certo que o exercício da comparação permite uma amplitude de interpretações que vai além da própria finalidade de comparar e se configura como percurso necessário para alcançar novas reflexões e ressignificações do objeto comparado. Ainda segundo Nitrini:

A linguagem poética surge como um diálogo de outros textos. Toda sequência está duplamente orientada: para o ato da reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato da somação (a transformação dessa escrita). O livro remete a outros livros e, pelo processo da somação confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim a sua própria significação (NITRINI, 2000, p. 162-163).

Partindo deste entendimento é importante destacar os conceitos de dialogismo e polifonia do filósofo e pensador da linguagem Mikhail Bakhtin (2004) e, com base neste último, o conceito de intertextualidade inaugurado pela semioticista Julia Kristeva em 1966. Tais conceitos são fundamentais ao estudo da Literatura Comparada e serão abordados aqui com base nos estudos de Beth Braint (2005), Carvalhal (2003), Koch, Bentes e Cavalcante (2007), Barros (2003) e Fiorin (2003).

Não podemos falar de intertextualidade sem nos remetermos aos princípios de dialogismo de Bakhtin, que introduz o conceito nos estudos da linguagem. Neste sentido, dialogismo significa diálogo entre os textos e, dentre esses diálogos, se destaca a polifonia, que

seria, para Bakhtin, as várias vozes presentes no texto, independentes entre si. Tais vozes influenciam os sentidos num processo de descentralização do discurso. Para Barros (2003) o dialogismo de Bakhtin concebe o texto como resultado de várias vozes advindas de outros textos, assim como das histórias vividas durante sua produção.

Para Beth Brait o dialogismo é:

O princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso. Insiste no fato de que o discurso não é individual, nas duas acepções de dialogismo mencionadas, não é individual porque se constrói entre pelo menos dois interlocutores que, por sua vez, são seres sociais e não é individual porque se constrói como “diálogo entre discursos”, ou seja, porque mantém relações com outros discursos (BRAIT, 2005, p. 32).

A intertextualidade, na obra de Bakhtin é, antes de tudo, a intertextualidade “interna” das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos (BARROS, 2003). A partir deste princípio, a produção do texto se torna resultado de várias outras leituras realizadas por quem o produz e que, ao dialogarem entre si internamente, vão construindo um novo texto.

Foi a partir do conceito de dialogismo de Bakhtin que Julia Kristeva desenvolveu sua teoria sobre intertextualidade, ao afirmar que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). A autora substitui, assim, a intersubjetividade que consistia na relação entre o enunciador e enunciatário para o conceito de intertextualidade, referente à relação de um texto aos demais. Para Fiorin “a

intertextualidade é o processo de incorporação de um texto ao outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo” (FIORIN, 2003, p. 30). Ao lado de Fiorin as reflexões de Cavalhal (2003) são oportunas para o entendimento da contribuição trazida pelo conceito de intertextualidade no estudo da literatura comparada. Para Carvalhal, no que tange à intertextualidade,

A contribuição do conceito para os estudos de literatura comparada é visível e essencial, pois modificou as leituras dos modos de apropriação, de absorções e de transformações textuais, alterou o entendimento da “migração” de elementos literários, revertendo as tradicionais noções de “fontes” e “influências” (CARVALHAL, 2003, p. 76).

Isso significa que a intertextualidade promoveu uma mudança de outros conceitos da literatura, principalmente ao de “influência” que tendia a individualizar a obra por sobrepor o biográfico ao textual, mas que, a partir da incorporação da intertextualidade, onde se evidencia a interação textual a obra se torna coletiva.

No que se refere ao tema deste trabalho é importante ressaltar que a arena de lutas de classe também está presente na obra de Bakhtin (BAKHTIN, 2004), uma vez que o autor considera que, através do discurso, se constrói uma ideologia. Isso nos remete ao entendimento de que a língua não é neutra, ela expressa interesses, ou seja, a intencionalidade de determinada classe social. Sobre este conceito Barros entende que:

As classes sociais utilizam a língua de acordo com seus valores e antagonismos. Da língua complexa e viva, surgem os discursos ideológicos que, na maior parte das

vezes, escolhem um dos polos, um dos valores e procuram mascarar o dialogismo constitutivo da língua ou suas contradições internas (BARROS, 2003, p. 8).

Tais questões são aprofundadas na obra “Marxismo e Filosofia da Linguagem”, de Bakhtin, ao trazer a relação entre a linguagem e a sociedade. Sendo o signo o elemento central que expressa uma ideologia, o autor esclarece que “o signo e a situação social estão indissolivelmente ligados”. (BAKHTIN, 2004, p. 16).

Destacamos em nossa discussão a intertextualidade temática no sentido trazido por Koch (2007), focada num tema específico e que pode estar presentes em produções científicas, matérias de jornais, textos literários e outros.

Ao analisarmos música e pintura, duas artes diferentes que enfocam a temática das classes sociais, nos remetemos à afirmação de que “pintores, escultores, músicos e poetas são levitas do mesmo templo. Servem, senão ao mesmo deus, pelo menos a divindades congêneres.” (SOURIAU, 1983, p. 14). Tal afirmação nos leva a compreender a sensibilidade do artista e da arte em si, afinal as temáticas trazidas pelas artes expressam sentimentos profundos, seja de dor, sofrimento, angústia, alegria, amores, paixões ou reflexões sobre a vida.

No caso das obras de Tarsila do Amaral (1933) e Lucio Barbosa (1979) escolhidas para nossa discussão fica evidente a comparação da tela com a música. Sobre isso Praz (1982, p. 62) esclarece que “aquilo que o pintor transmite numa imagem visual, o poeta comunica numa linguagem que alude às implicações do cenário natural”. Considerando as obras analisadas nesse trabalho, podemos dizer que o poema está escrito em forma de canção.

“Cidadão” e “Operários”: relação de intertextualidade

Tarsila do Amaral (1886-1973) começou sua carreira artística em 1916, estudou na Europa de 1920 a 1922 com mestres franceses, voltou ao Brasil, mas em 1923 retornou à França onde recebeu influência impressionista e cubista. Em 1928 pintou Abaporu (homem que come carne humana) e participou ativamente da fundação o Movimento Antropofágico². A figura do Abaporu simbolizou o movimento que queria deglutir, engolir a cultura europeia, que era a cultura apreciada na época, e transformá-la em algo bem brasileiro. Em 1931, Tarsila do Amaral participou de uma exposição em Moscou e sensibilizou-se com a causa operária. Em 1933 pintou o quadro “Operários”, obra mais reconhecida da sua fase social³. Para Proença (2005, p. 204) “as obras que Tarsila produziu na década de 30 expressam preocupação com os problemas sociais e com os trabalhadores”.

² O Movimento Antropofágico teve como objetivo repensar a dependência cultural do Brasil. Significou um marco no modernismo ao criticar a forma de apropriação da cultura mundial e também colocar em evidência a produção própria, as características da arte brasileira (PROENÇA, 2005).

³ A fase social foi a última fase de Tarsila do Amaral que também teve as fases Pau Brasil (1924) com paisagens mineira, carioca e paulista vista segundo um cubismo e também a antropofágica (1928) inspiradas na infância interiorana e no folclore com formas mais soltas e surrealistas. (PROENÇA, 2005).

Imagem 01: “Operários” (1933)



Fonte: Proença, 2005

Lucio Barbosa tornou-se conhecido em razão da música “Cidadão” que alcançou tamanha repercussão que vários artistas a regravaram, entre eles Zé Geraldo, Zé Ramalho, Luiz Gonzaga e Renato Teixeira. Ainda hoje, após trinta e cinco anos de seu lançamento, reflete a realidade de muitos brasileiros, não perdendo seu teor de contemporaneidade e de realidade social (BARBOSA, 2015).

“Cidadão” (1979)

Tá vendo aquele edifício moço?
Ajudei a levantar
Foi um tempo de aflição
Eram quatro condução
Duas pra ir, duas pra voltar
Hoje depois dele pronto
Olho pra cima e fico tonto
Mas me chega um cidadão
E me diz desconfiado, tu tá aí admirado
Ou tá querendo roubar?
Meu domingo tá perdido
Vou pra casa entristecido
Dá vontade de beber
E pra aumentar o meu tédio
Eu nem posso olhar pro prédio
Que eu ajudei a fazer

Tá vendo aquele colégio moço?
Eu também trabalhei lá

Lá eu quase me arrebento
Pus a massa fiz cimento
Ajudei a rebocar
Minha filha inocente
Vem pra mim toda contente
Pai vou me matricular
Mas me diz um cidadão
Criança de pé no chão
Aqui não pode estudar
Esta dor doeu mais forte
Por que que eu deixei o norte
Eu me pus a me dizer
Lá a seca castigava mas o pouco
que eu plantava
Tinha direito a comer

Tá vendo aquela igreja moço?
Onde o padre diz amém
Pus o sino e o badalo
Enchi minha mão de calo
Lá eu trabalhei também
Lá sim valeu a pena
Tem quermesse, tem novena
E o padre me deixa entrar
Foi lá que cristo me disse
Rapaz deixe de tolice
Não se deixe amedrontar

Fui eu quem criou a terra
Enchi o rio fiz a serra
Não deixei nada faltar
Hoje o homem criou asas
E na maioria das casas
Eu também não posso entrar

Fui eu quem criou a terra
Enchi o rio fiz a serra
Não deixei nada faltar

Hoje o homem criou asas
E na maioria das casas
Eu também não posso entrar

Fonte: Cidadão, 2015.

As classes sociais surgem a partir de uma mudança na organização da sociedade e também de uma reconfiguração da categoria “trabalho”. Antes desta divisão de classes, o trabalho estava ligado apenas a questões de valor de uso, ou seja, as comunidades se organizavam para o trabalho visando produzir o necessário para sua subsistência de forma natural. Na sociedade capitalista, o objetivo do trabalho não é mais para valor de uso e sim valor de troca (SCHIMIDT, 1976).

A divisão social do trabalho no capitalismo divide a sociedade em duas classes: os detentores dos meios de produção e do capital e a dos trabalhadores. Para Marx, a questão do trabalho assalariado está ligada à apropriação dos meios de produção e da venda da força de trabalho no capitalismo. Assim:

O que o operário vende não é diretamente o seu trabalho, mas a sua força de trabalho, cedendo temporariamente ao capitalista o direito de dispor dela. Tanto é assim que, não sei se as leis inglesas, mas, desde logo, algumas leis continentais fixam o máximo de tempo pelo qual uma pessoa pode vender a sua força de trabalho. Se lhe fosse permitido vendê-la sem limitação de tempo, teríamos imediatamente restabelecida a escravidão. Semelhante venda, se o operário se vendesse por toda a vida, por exemplo, convertê-lo-ia sem demora em escravo do patrão até o final de seus dias (MARX, 2002, p. 32-33).

Dessa forma, o trabalhador utiliza sua força de trabalho como mercadoria para aqueles que obtêm os meios de produção. Entretanto, este trabalho é explorado, uma vez que grande parcela do seu resultado não é paga ao trabalhador. A partir destas concepções, Marx argumenta sobre a teoria da mais-valia:

O produto do processo de produção capitalista não é nem mero produto (valor de uso), nem uma mera mercadoria, quer dizer um produto que tem valor de troca; o seu produto específico é a mais-valia. O seu produto são mercadorias que possuem mais valor de troca, quer dizer, que representam mais trabalho do que o que foi adiantado para a sua produção, sob a forma de dinheiro ou mercadorias. No processo capitalista de produção, o processo de trabalho só se apresenta como meio, o processo de valorização ou a produção de mais-valia como fim (MARX, 1995, p. 68).

Para Marx o enfrentamento a exploração da força de trabalho seria possível a partir da luta de classes, assim, os operários cientes de que a venda da sua força de trabalho significaria o lucro dos donos do capital, deveriam se organizar enquanto proletariado e lutar contra o sistema capitalista. O êxito desta luta seria alcançado da mesma forma em que o próprio capitalismo venceu o sistema feudal (LENIN; ENGELS, 2003).

Portanto, não há como entender as classes sociais no pensamento marxista desvinculado do processo de produção capitalista, da exploração da força de trabalho, bem como da luta de classes, uma vez que estão diretamente ligadas.

Neste sentido a Revolução Industrial teve um papel importante na organização da sociedade capitalista e

na alteração da categoria trabalho. Com o processo de mudança da produção artesanal para o uso das máquinas divide-se também a forma de trabalho. Na fase artesanal, cada trabalhador tinha domínio sobre todo processo de produção. Já com o auxílio das máquinas, o trabalho passa a ser dividido e o trabalhador tem conhecimento apenas da parte que lhe cabe na produção, “desse modo, a máquina, ao aumentar o campo específico de exploração do capital, o material humano, amplia, ao mesmo tempo, o grau de exploração” (MARX, 2003, p. 452).

Tal divisão significava, para os detentores do capital, mais agilidade no processo e, conseqüentemente, maior lucratividade, além da permanência dos trabalhadores na situação de dominação, uma vez que não se apropriam de todo processo de produção, mas só de parte dele.

Uma das marcas deixadas por estas mudanças trazidas pela Revolução Industrial na história e na sociedade, dentre outras, foi o alto grau de sofrimento causado aos trabalhadores, submetidos a excessivas horas de trabalho em condições precárias e insalubres, sem direitos garantidos, inclusive através do uso de mão-de-obra infantil, cuja exploração era ainda mais perversa. Nas palavras de Quintaneiro (2002, p. 2) “os céus dos grandes centros industriais começaram a cobrir-se da fumaça despejada pelas chaminés de fábricas que se multiplicavam em ritmo acelerado, aproveitando a considerável oferta de braços proporcionada pela gradual deterioração da propriedade comunal”.

Essa breve contextualização decorrente de algumas conseqüências do capitalismo, lidos sob o prisma do entendimento marxista, ajuda a

introduzir a análise intertextual deste trabalho, uma vez que a Revolução Industrial, assim como seus efeitos nas épocas posteriores foram e permanecem alvos de reflexões, não só no campo da sociologia, mas também no mundo das artes. A pintura, a música e as artes em geral podem expressar este sofrimento trazido por essa época da nossa história. É o que podemos observar no estudo das obras “Operários” (1933) e “Cidadão” (1979).

“Cidadão” é uma música que retrata a reflexão de um trabalhador da construção civil acerca de suas frustrações na cidade grande. O eu-lírico, em diálogo com um indivíduo não especificado expõe todo o sofrimento trazido por esta relação de exploração e aborda três locais característicos das grandes cidades: o prédio, o colégio e a igreja. Nos dois primeiros espaços não era permitida sua presença, pois estes locais faziam parte do seu mundo apenas durante o período da construção, enquanto operário. Depois de terminado o trabalho, sua presença trazia estranheza e desconfiança aos que ali transitavam ou residiam. No colégio a mesma frustração, pois sua filha na inocência da infância queria ali estudar, mas sua presença também não era permitida por se tratar de uma criança pertencente a uma família cujo pai era um operário. Por fim, a Igreja, único local em que o simples operário sentia-se acolhido, transmitindo a fé que ainda lhe restava apesar de todo sofrimento.

A obra “Operários”, de Tarsila do Amaral, destaca uma espécie de mosaico com uma diversidade de fisionomias, pessoas de várias origens, mas de uma só classe social: a classe de trabalhadores das fábricas no período industrial, homens, mulheres e jovens que fazem parte deste cenário típico da

sociedade capitalista. Para Proença “são pessoas que nos olham fixamente como a nos lembrar que é duro o trabalho nas fábricas, presentes na obra sob a forma de um prédio austero e chaminés cinzentas” (PROENÇA, 2005, p 204). Com as fisionomias em primeiro plano, o quadro destaca ao fundo as chaminés, em referência direta às fábricas que começavam a se espalhar pelas grandes metrópoles, impulsionadas pelo capitalismo. Sendo assim, temos retratadas na pintura de Tarsila do Amaral, por um lado, a ideia de êxodo rural, de migração forçada manifesta na variedade racial de pessoas; por outro lado, a ideia de exploração do trabalho manifesta na figura das chaminés das fábricas e do luxuoso prédio ao fundo. Soma-se a isso, a fumaça negra e o céu azul escuro em referência ao progresso desmedido, desprovido de qualquer preocupação com o futuro do meio-ambiente e das gerações vindouras⁴.

A tela “Operários” não possui um sujeito principal, todos os rostos são apresentados no mesmo tamanho e, embora de fisionomias completamente diferentes, pertencem à mesma classe social, a dos trabalhadores.

No caso de “Cidadão”, testemunhamos uma espécie de desabafo. A música apresenta-nos um receptor com quem o eu-lírico dialoga, mesmo sem obter resposta. Na frase “Tá vendo aquele edifício moço?” o eu-lírico questiona o seu ouvinte, como se estivessem em frente ao edifício construído por ele. A

pergunta serve como ponto de partida ao desabafo do narrador.

Na música, o eu-lírico ao falar “foi um tempo de aflição” explica qual o sentimento que ele carrega devido às situações de opressão experimentadas no injusto processo de luta de classes. A sua profissão, pedreiro, serve como argumento do compositor para destacar a precária condição do trabalhador braçal numa sociedade pautada pelo domínio do capital. Ao relatar que, para chegar ao trabalho, era preciso tomar “quatro conduções: duas para ir e duas para voltar”, o eu-lírico nos faz entender que o seu local de trabalho, um prédio, símbolo de riqueza e ostentação, localiza-se em lugar oposto ao que ele reside, demonstrando a separação também nos espaços destinados aos ricos e pobres.

Da mesma forma, ao observarmos as fisionomias da tela de Tarsila do Amaral, conseguimos apreender o olhar aflito dos seus personagens, o que também nos remete ao termo “aflição” para caracterizar o olhar destas pessoas. A visualização de uma indústria e de um prédio ao fundo do quadro é também uma demonstração do distanciamento espacial entre os donatários do capital e os que ali trabalham.

Na música o eu-lírico relata ainda que foi questionado por outra pessoa sobre o porquê de estar parado em frente ao edifício: “Tu tá aí admirado ou tá querendo roubar?” Subentende-se que o indivíduo que questiona é um morador do prédio ou daquele bairro. A pergunta não é respondida verbalmente, mas remete à ideia central da música, a injusta, opressora e humilhante venda da sua força de trabalho. O trabalhador não tem o direito de admirar seu trabalho, de ocupar um espaço que não pertence à sua classe, ao menos que

⁴ A preocupação com o meio ambiente começa a ser discutida, sobretudo a partir de 1970, período em que a noção de desenvolvimento deixa de ser apenas relacionada à economia, e as questões ambientais, sociais e humanas passam a modificar a noção de desenvolvimento, assim, conceitos como desenvolvimento humano, social ou sustentável vão surgindo para embasar esta mudança (AMARO, 2004).

esteja trabalhando para o enriquecimento dos donos do capital.

Poderíamos também utilizar o mesmo questionamento para analisar a tela? As pessoas ali paradas em frente à fábrica, que ajudavam a enriquecer seus donos, ao serem vistas por outros transeuntes, poderiam ser acusadas de má intenção? Os trabalhadores só são aceitos, na sociedade capitalista, enquanto força de trabalho, como máquinas cujo objetivo único é produzir, não para si mesmas, mas para outrem. Caso permaneçam no local fora do expediente são mal vistos pelos demais, das classes dominantes. Tais reflexões estão intrínsecas na música e também podem ser observadas nas entrelinhas da tela.

Tais proposições remontam a uma questão histórica da sociedade brasileira anterior ao período industrial: a dominação ideológica presente no discurso das classes dominantes. O negro na sociedade escravista, por exemplo, era considerado vadio e bêbado. Mesmo trabalhando cerca de dezessete horas por dia, era apenas um objeto mecânico, que fora o período de “uso”, era considerado vadio e descartado. Nesse sentido, não vemos diferenças em relação ao pensamento ideológico da sociedade escravista para sociedade burguesa, pois como afirma Engels (1981, p. 86) “o escravo é vendido de uma vez para sempre; o proletário é forçado a vender-se diariamente, de hora em hora”.

As acusações e desconfianças acabam entristecendo o eu-lírico da música que vai embora com vontade de beber. É um dia de domingo em que ele poderia estar descansando, passeando e foi julgado por estar num mundo que não lhe pertence, numa demonstração do grande abismo social característico da exploração pelo capitalismo.

O episódio do prédio desperta o eu-lírico a uma série de reflexões acerca de sua impotência frente a um sistema que o oprime e humilha. O segundo símbolo de opressão demarcado na música é o colégio que, com muito sacrifício e exaustão física, o eu-lírico ajudou a construir. Neste colégio, sua filha nunca poderá estudar, por tratar-se de uma “criança de pé no chão”. O termo ‘pé no chão’ se refere à pobreza da sua família, cuja renda que adquire com seu trabalho não é suficiente para comprar sapatos. Além disso, o fato de uma criança pobre não poder estudar em um colégio de renome demarca a continuação da situação de exploração pela apropriação do sistema educacional pela classe dominante. Apenas os filhos dos detentores do capital teriam direitos a bons colégios, a exercerem profissões consideradas de prestígio pela sociedade.

A intertextualidade entre a música e o quadro torna-se evidente em certos aspectos relacionados a essa luta da classe. Todos os personagens da tela, expressos ali em rostos aflitos, são de pessoas pobres, cujos filhos, provavelmente, são obrigados, desde muito cedo, ao trabalho nas grandes fábricas, o que torna impensável o acesso à escola. A pobreza, neste sentido, permite apenas o acesso ao trabalho pesado, braçal e não ao direito à educação. Como se fosse fruto do destino, filhos de famílias pobres são inseridos na engrenagem social como destinados ao trabalho, seja nas fábricas, como mostra a tela, seja na construção civil, como destaca a música.

Em “Cidadão”, ao se referir à filha, o eu-lírico percebe o ápice da dor que sente, ao abandonar sua origem em busca de melhores condições de vida na cidade grande. É o que se nota na

comparação que o compositor estabelece entre o espaço presente, demarcado pelo trabalho braçal da construção civil e o espaço passado, manifesto no trabalho agrícola: “essa dor doeu mais forte”. Por que é que eu deixei o norte? Eu me pus a me dizer. Lá a seca castigava, mas o pouco que eu plantava tinha direito a comer”.

Na sua terra de origem também havia sofrimento, mas o seu trabalho visava o benefício da família e não o enriquecimento de outra pessoa. A tela “Operários” se refere ao período em que o Brasil começa a sua fase de urbanização. Com o advento das indústrias, muitas pessoas deixam o campo e migram para as grandes cidades em busca de melhores condições de vida. A diversidade de fisionomias retratada no quadro explicita bem esse movimento diaspórico brasileiro.

A contextualização da obra de Tarsila, assim como a temática, serve também como fator de intertextualidade com a música de Lucio Barbosa. Isso fica claro na imagem trazida pelo quadro. Poderíamos nos questionar: quantas daquelas pessoas vieram do campo em busca de melhores condições de vida? Todas? Será que se arrependeram desta mudança?

Tais questionamentos, notadamente, fazem eco ao sofrimento do eu-lírico de “Cidadão” que se interroga sobre se realmente valeu a pena trocar o flagelo da seca nordestina pela miséria dos grandes centros. Na música fica claro este arrependimento, assim como a frustração e a sensação de não-pertencimento, comum a todos os retirantes forçados a abandonarem suas terras em busca de melhores condições de sobrevivência.

O eu-lírico de “Cidadão”, apesar de toda desolação, consegue ainda tirar uma lição positiva da sua vivência na cidade. A Igreja, onde sua entrada é permitida, torna-se a terceira simbologia, a saber, a da esperança, da possibilidade de inserção: “lá sim valeu a pena, tem quermesse, tem novena e o padre me deixa entrar”. O diálogo entre Jesus e o eu-lírico, aspecto característico da oração, relaciona o flagelo do operário com o do próprio Deus, ‘construtor’ do mundo e renegado pelo homem, devido à disputa de poder.

No fim da música, após a consolação dos céus, o eu-lírico demonstra resignação à sua situação de pobreza. A mesma resignação presente na maioria dos operários das indústrias da década de 1930. Tal situação pode ser identificada quando se observa o rosto dos ‘personagens’ da tela de Tarsila do Amaral. O que se nota é que, mesmo em um cenário comprovadamente opressor, pontuado pelas chaminés das fábricas ao fundo, os operários não apresentam qualquer tipo de revolta, tristeza ou desespero e seus semblantes refletem, como o pedreiro de “Cidadão”, a aflição e a resignação.

Diante disso, conclui-se que tanto em “Operários” quanto em “Cidadão”, deflagra-se uma crítica à condição sub-humana dos trabalhadores, motivada por um discurso de progresso e modernização. Nas entrelinhas do discurso do progresso, operários que são obrigados a trabalhar horas e horas, abdicando da própria dignidade em prol do enriquecimento dos grandes empresários. Como se pode notar, tela e música estabelecem estreito diálogo enquanto críticas a uma situação de opressão social, o que comprova os propósitos do presente trabalho: a intertextualidade em esfera

interdisciplinar como instrumento de crítica social.

Considerações finais

A análise comparativa permite a aproximação entre artes diferentes, estreitando seus significados e possibilitando novas considerações. Já a interdisciplinaridade permite ampliarmos a visão e o entendimento de uma realidade complexa, ao proporcionar a troca e a cooperação de cada campo de estudo para o mesmo problema. No presente trabalho a arte, a literatura e as ciências sociais, unidas no mesmo contexto, nos ampliam o olhar sobre o fenômeno estudado.

Embora o foco dessa análise não tenha sido propriamente a interdisciplinaridade, a leitura e interpretação das artes nos remete a um pensamento interdisciplinar, em especial por se tratar de um tema abordado pelas ciências sociais que são as classes sociais.

Ambas obras, embora tenham quarenta e seis anos de diferença, tratam de temas que, ainda hoje, inquietam estudiosos e artistas: a pobreza, o trabalho desgastante e a desigualdade social, reflexos da divisão de classes sociais e da sociedade capitalista dentro do contexto estudado.

É certo que várias outras obras que retratam a mesma temática poderiam ser utilizadas neste trabalho, mas as duas analisadas já nos permitem concluir que a arte, seja na pintura, música, literatura e demais expressões também representa os contextos sociais em que está inserida e, dependendo da temática que aborda, perpassa a noção do tempo e se torna constantemente contemporânea, como no caso do assunto abordado neste trabalho.

Referências

ALVARENGA, Augusta Thereza de et al. Histórico, fundamentos filosóficos e teórico-metodológicos da interdisciplinaridade. In: PHILIPPI JR., Arlindo; SILVA NETO, Antônio J. (Orgs.). **Interdisciplinaridade em ciência, tecnologia & inovação**. Barueri: Manole, 2011. p. 3-68.

AMARO, Rogério Roque. Desenvolvimento: um conceito ultrapassado ou em renovação? Da teoria à prática e da prática à teoria. **Cadernos de estudos africanos**, p.35-70, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2004.

BARBOSA, Lucio. **Biografia**. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/lucio-barbosa/biografia>>. Acesso em: 6 abr. 2015.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: BARROS, D. L. P; FIORIN, J. L. (Orgs). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin**. 2. ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2003, p. 1-9.

BRAIT, Beth. **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2005.

CALABRIA, Carla Paula Brondi; MARTINS, Raquel Valle. **Arte, história e produção 1: Arte Brasil**. São Paulo: FTD, 2009.

CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio. Ensaio de Literatura Comparada**. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2003.

CIDADÃO. Lúcio Barbosa [Compositor]. In: ZÉ RAMALHO. **Frevoador**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1992. Faixa 6. Letra disponível em: <http://www.vagalume.com.br/ze-ramalho/cidadao.html>. Acesso em: 6 abr. 2015.

ENGELS, Friedrich. **Política**. São Paulo: Ática, 1981.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José. Luiz. (Orgs). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin**. 2. ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2003. p. 29-36.

KOCH, Ingedore G. Villaça. Intertextualidade stricto sensu. In: **Intertextualidade: diálogos possíveis**. ____; BENTES, Anna Cristina e CAVALCANTE, Mônica Magalhães. São Paulo: Cortez, 2007. p. 16-43.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LENIN, Vladimir; ENGELS, Friedrich. **As três fontes e as três partes constitutivas do marxismo**. Expressão Popular, 2003.

MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política**. Livro I. O processo de produção do capital. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Salário, preço e lucro**. 4. ed. São Paulo: Centauro, 2002.

_____. **Capítulo VI inédito de O capital: resultados do processo de produção imediata**. São Paulo: Moraes, 1995.

NITRINI, Sandra. Conceitos fundamentais. In _____. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. 2. ed. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 126-180.

PRAZ, Mario. **Literatura e Artes Visuais**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo. Cultrix, 1982.

PROENÇA, Graça. **Descobrimos a história da arte**. São Paulo: Ática, 2005.

QUINTANEIRO, TÂNIA. Introdução. In: QUINTANEIRO, TÂNIA; BARBOSA, Maria Lígia de Oliveira; OLIVEIRA, Marcia Gardênia. **Um toque de Clássicos: Marx, Durkheim e Weber**. 2. ed. Belo Horizonte. Editora: UFMG, 2002. p.1-18.

SCHMIDT, Albert. **El concepto de naturaliza em Marx**. Madrid: Siglo Veintiuno, 1976.

SOURIAU, Étienne. **A correspondência das artes: elementos da estética comparada**. São Paulo: Cultrix, 1983.

Recebido em 2016-02-02

Publicado em 2016-05-28