



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA

Departamento de Letras e Artes



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL

**ESCREVENDO COM O CORPO: PAIXÃO PAGU E A
EXPERIMENTAÇÃO REVOLUCIONÁRIA DE PARQUE
INDUSTRIAL**

Valquíria Lima da Silva

Feira de Santana – BA

29 de Agosto de 2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

S586e Silva, Valquíria Lima da
Escrevendo com o corpo: paixão Pagu e a
experimentação revolucionária de Parque Industrial /
Valquíria Lima da Silva. – Feira de Santana, 2007.
200 f.

Orientador: Prof. Dr. Rubens Edson A. Pereira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Feira de
Santana. Programa de pós-graduação em Literatura e
Diversidade Cultural, 2007.

1. Literatura. 2. Mulher - Política. I. Universidade
Estadual de Feira de Santana. II. Pereira, Rubens Edson A.
III. Título.

CDD B869.3



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA

Departamento de Letras e Artes



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL

**ESCREVENDO COM O CORPO: PAIXÃO PAGU E A
EXPERIMENTAÇÃO REVOLUCIONÁRIA DE PARQUE
INDUSTRIAL**

Valquíria Lima da Silva

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Literatura, da Universidade Estadual de Feira de Santana, sob orientação do Prof. Dr. Rubens Edson A. Pereira.

Feira de Santana – BA

29 de Agosto de 2007



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA

Departamento de Letras e Artes



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL

FOLHA DE APROVAÇÃO

ESCREVENDO COM O CORPO: PAIXÃO PAGU E A EXPERIMENTAÇÃO REVOLUCIONÁRIA DE PARQUE INDUSTRIAL

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural, como requisito para obtenção do título de mestre em Literatura, da Universidade Estadual de Feira de Santana, avaliada e aprovada por:

Professor Dr. Rubens Edson A. Pereira – Orientador

Professora Dr^a Eliana Mara Freitas Chiossi - UFBA

Professor Dr. Cláudio Cledson Novais - UEFS

Em 29 de Agosto de 2007

Feira de Santana – BA

Aos trabalhadores do Brasil, minha grande
inspiração.

Às minhas mães, Aderalda e Erisvalda,
exemplos de força, amor e dedicação
incansável.

Ao meu companheiro, Danilo, meu amor, meu
porto e paixão, que me acompanha na travessia
e sem o qual, o caminho seria íngreme.

Para Heloísa Helena, luz do sol em meus dias,
cujo sorriso diário e sincero me ilumina e
fortalece.

AGRADECIMENTOS

São inúmeros os agradecimentos que tenho a fazer. Relembro, de imediato, e faço minhas as palavras de Gonzaguinha, em sua música com o sugestivo título ‘Caminhos do Coração’:

E é tão bonito quando a gente entende

Que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá

E é tão bonito quando a gente sente

Que nunca está sozinho por mais que pense estar

Ao meu companheiro, Danilo, por viver ao meu lado, forte, amável e carinhoso. Meu amor e meu porto!

A minha filha, Heloísa Helena, que, com graça, reivindicava que eu parasse de “tanto estudar, tanto estudar, tanto estudar...”. Seu sorriso nunca me deixou cansar!

Aos meus pais, Juvenal (*in memoriam*) e Aderalda, pelo amor, pelo amor, pelo amor... em todos os momentos!

Aos meus avós, Silvia e Osvaldo (*in memoriam*), cada um, a sua maneira, exemplo de força.

Às minhas tias, Nilza, Nega, Valdinha e Nazaré, mulheres fortes e presentes, sempre!

Aos meus amigos, antigos e recentes: Juli (para sempre) Andressa, Ceíça, Comadre Dani, Dru, Mabel, Rai, Pequeno, Mirna, Igor, Cris, Taliane, Margarida, Fernando, Luciana Senna, Fabrício Mota, Uedson, Cezinha, Danilo Uzeda, Luis, Radival, Vagner e Rita, pelas conversas amigas e pela companhia da caminhada.

À minha cunhada Mônica, pela ajuda, pela força e pela presença nos momentos em que eu mais precisei. Aos meus outros cunhados, Raimundinho, Neto e Leléó, sempre dispostos a me ajudar; a me oferecer abrigo e companhia, irmãos que ganhei com o casamento!

Aos meus sogros, Odete e Raimundo, por me receberem como filha, sempre carinhosos.

Ao meu orientador, Rubens Pereira, intelectual forte, determinado e justo. Obrigada pelo amparo, pela sinceridade e por se fazer sempre presente.

Aos meus colegas de turma, ambas, a da especialização e do mestrado: Idmar, Jeci, Carol, Cissa, Valéria, Patrícia, Ísis, Romilda, Luíza, Patrício, Eugênia, Naynara, pelas conversas sempre ricas e estimulantes.

Aos amigos, Patrícia e Marilton, por fazerem minha a sua casa em Feira de Santana e pelas ricas conversas e bate-papos que alegraram almoços, jantares e fins de noite.

Ao professor Marcos Botelho, com especial carinho, por me apresentar à obra e me estimular em cada momento. Você é parte deste trabalho!

Aos amigos do Ousar, sem os quais, certamente, não seria quem sou! **Todos e todas** fazem parte de minha história e estão um pouco neste trabalho. As muitas e muitas noites que vivemos juntos são um aprendizado que não teria em nenhuma escola.

Aos novos amigos do CEFET, que me apoiaram e me auxiliaram sempre que eu encontrei alguma dificuldade, principalmente nesta reta final, Eneida, Dani, Fábio, Ana Edna, Aron, Mirele, Mide, Terezinha, Alesandro, Juanice, Bira, Ana Maria, Josué...

Aos professores que caminham e caminharão para sempre comigo, afinal, carregamos os professores conosco, como os ensinamentos de um bom livro. Ao professor Elói Barreto, especialmente, minha referência, a quem, emocionada, chamarei de mestre, sempre!

Aos professores da pós-graduação, Marcos Botelho, Jorge Araújo, Rubens, Chico, Cláudio, Rita Olivieri, Aleilton... pelo olhar sempre atento.

Ao professor Cláudio Cledson, sempre preocupado com o meu trabalho. Obrigada pelas dicas e pelo empréstimo dos materiais.

Aos professores da graduação, alicerces desta construção: Elói, Elvya, Antonilma, Chico, Adelmo, Luciano Amaral, Rosana, Aleiton, Fábio... e todos os outros que contribuíram para que este trabalho, um dia, começasse o seu percurso.

Aos professores dos corredores e do campo aberto da UEFS, que não pude encontrar na sala de aula, mas cujos ensinamentos estarão sempre comigo: Elizete da Silva, André Uzeda, Aroldo, Coelho, Marcos Barzano, Rogério de Fátima, Maslowa, Zé Carlos, Ana Angélica e José Jerônimo de Moraes (sempre presente, sorridente, disponível, carinhoso, sábio!).

Aos meus alunos, fonte de inspiração permanente!

A Goretti, sempre disposta a ajudar, assim eu precisasse. A Daia, por manter a casa organizada e possibilitar o meu trabalho.

A Damião, que me ajudou com o resumo, solícito e prestativo.

Ao CPECC (Centro de Promoção da Educação, Cultura e Cidadania), por me dar a oportunidade de estar sempre em contato com o movimento social e a educação popular, uma das minhas maiores paixões.

Ao Revolution Reggae, pela experiência de estar com vocês, de aprender novos caminhos e de estimular novos olhares. Resistência do povo negro e da periferia. Na luta por dias melhores!

A Pagu, mulher guerreira e símbolo de resistência, pela inspiração, no trabalho acadêmico e na vida!

Para Pagu,

A Nudez e a farpa

Dores, as do mundo

Tenho-nas comigo:

Um sabor profundo de humanidade

Pulsações secretas

Contorções horrendas

Força mais extrema

que a maior verdade.

Dói amargamente

(dor e desespero)

dói o pensamento

dói o ser inteiro

Dói-me que não posso

de tal dor livrar-me

dói-me o preço justo

de viver na carne.

(Roberval Pereyr)

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo discutir as características de produção do romance Parque Industrial, publicado em 1933, da escritora paulista Patrícia Galvão. Tal debate deverá ser feito, levando em conta as dimensões da militância política da escritora. Para isso, serão associadas à leitura sua carta autobiográfica (lançada em 2005, com o título Paixão Pagu) e duas obras recentes da literatura brasileira, Cidade de Deus e Capão Pecado. A obra será lida como uma forma singular, permeada de contradições que resultam da maneira febril e pulsante com que analisa e se relaciona com os acontecimentos históricos que a circundaram. Neste sentido, propõe-se aqui um novo olhar sobre Parque Industrial que o retire do lugar exclusivo da propaganda partidária e o compreenda como uma forma literária radical e contraditória, pois que no limiar entre a vontade de transformar o mundo e a impossibilidade de fazê-lo através da literatura.

Palavras-chave: Pagu. Militância política. Literatura. História.

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es discutir las características de producción de la novela *Parque Industrial*, publicado en 1933, de la escritora paulista Patricia Galvão. El debate deberá ser hecho, llevando en cuenta las dimensiones de la militancia política de la escritora. Por eso, serán asociados a la lectura su carta autobiográfica (lanzada en 2005, con el título *Pasión Pagu*) y dos obras recientes de la literatura brasileña, *Cidade de Deus* y *Capão Pecado*. La obra será leída como una forma singular, permeada de contradicciones que resuelten de manera febril y pulsante con que analiza y se relaciona con los hechos históricos que la circuncidaron. En este sentido, se propone aquí un nuevo mirar sobre *Parque industrial* que lo saque del lugar exclusivo de la propaganda partidaria y lo comprenda como una forma literaria radical y contradictoria, pues que en el limiar entre la gana de cambiar el mundo y la imposibilidad de hacerlo a través de la literatura.

Palabras clave: Pagu. Militancia política. Literatura. Historia.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 PAGU PELOS LABIRINTOS DA MILITÂNCIA POLÍTICA	18
2.1 PAGU E O MARXISMO. A LUTA PELA TRANSFORMAÇÃO DA HISTÓRIA.....	18
2.2 OS INTELLECTUAIS, A MILITÂNCIA E A CULTURA: PROBLEMAS DE CONCEPÇÃO E POSICIONAMENTO.....	29
2.3 UMA ESCRITA SANGUÍNEA: APONTAMENTOS SOBRE LITERATURA IDEOLOGIA E MILITÂNCIA POLÍTICA.....	37
2.3.1 Literatura e ideologia. Repercussões na escrita.....	37
2.4 ESCRITA E PARTICIPAÇÃO POLÍTICA: OS DILEMAS DO ENGAJAMENTO.....	43
2.5 SOB A INSÍGNIA DO COMUNISMO: REALISMO SOCIALISTA, LITERATURA ENGAJADA!?!.....	49
3 ESCRITAS DA CARNE: PAIXÃO, MILITÂNCIA E MEMÓRIA.....	54
3.1 PAIXÃO PAGU: PERCURSOS DE LEITURA.....	54
3.2 UM TEXTO, MÚLTIPLAS ABORDAGENS.....	58
3.2.1 Proximidades de uma carta.....	58
3.2.1.1 A seção de contato.....	61
3.2.1.2 O núcleo ou corpo da carta onde se define o seu tipo.....	62
3.2.1.3 A seção de despedida.....	63
3.2.1.4 O tempo.....	65
3.2.1.5 Autobiografia e carta: aproximações.....	65
3.2.2 Fraturas de uma autobiografia.....	66

3.2.3 Paixão Pagu como documento histórico.....	71
3.2.4 Paixão Pagu como ficção.....	80
3.2.4.1 Coragem metafórica / intensificação das sensações.....	83
3.2.4.2 Recorrência / sucessão de imagens.....	84
3.2.4.3 Construção do herói.....	86
3.3 PAIXÃO PAGU: A QUE SERÁ QUE SE DESTINA?.....	90
3.4 MARCAS NO CORPO, DORES DA CAUSA.....	94
3.4.1 O corpo como elemento de tensão e escrita.....	94
3.5 A FÉ NOVA, A CAUSA... UMA INTELLECTUAL ENTRE COMUNISTAS.....	98
3.6 NOTAS SOBRE O NASCIMENTO DE PARQUE INDUSTRIAL.....	102
4 LEITURAS PULSANTES: REFLEXÕES EM TORNO DA ESCRITA NERVOSA DE PARQUE INDUSTRIAL.....	104
4.1 PERCURSOS DE LEITURA.....	104
4.1.2 Algumas palavras da crítica.....	105
4.2 DOIS DEDOS DE HISTÓRIA.....	111
4.2.1 As artes na primeira metade do século.....	111
4.3 PAGU E O MODERNISMO.....	118
4.4 A ESCRITA NERVOSA DE PARQUE INDUSTRIAL.....	121
4.4.1 Como (não) ler Parque Industrial.....	121
4.5 INDIGNAÇÃO DO OLHAR E DA ESCRITA: PARQUE INDUSTRIAL COMO INSTRUMENTO DE DENÚNCIA SOCIAL.....	139
4.6 O ENIGMA DE CORINA: PARQUE INDUSTRIAL PROCURA RESPOSTAS.....	143
4.6.1 No caminho com as mulheres de Parque Industrial. O ataque capitalista e o destino da revolução.....	146

5	ESCRITAS DE SANGUE NO CORPO DO MUNDO: PARQUE INDUSTRIAL, CAPÃO PECADO, CIDADE DE DEUS.....	158
5.1	PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALAMOS DAS DIFERENÇAS NO CAMINHO.....	163
5.2	PROVOCANDO O CORPO DO MUNDO: TRÊS NARRATIVAS DE RISCO.....	173
5.3	O TRABALHO DE TODOS NÓS: <i>PARQUE INDUSTRIAL, CIDADE DE DEUS E CAPÃO PECADO</i> NAS LINHAS DE PRODUÇÃO DA HISTÓRIA.....	177
5.4	ECOS DA REVOLUÇÃO?.....	181
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	185
	REFERÊNCIAS.....	189

1 INTRODUÇÃO

Este estudo versa sobre o romance *Parque Industrial* da escritora paulista Patrícia Galvão, e as tensões sociais que o animam. O objetivo deste trabalho é analisar, criticamente, a obra, entendendo-a como um espaço dialético de interação social, associando, para tanto, reflexões em torno da militância e da relação conflituosa entre literatura e engajamento, buscando, assim, revelar de que modo as contradições sociais que marcaram este texto, no período da produção, ainda se encontram latentes na sociedade, atualmente.

Patrícia Galvão (1910-1962), marcante personagem do cenário histórico, literário e cultural brasileiro, foi uma mulher engajada e atuante – mais que isto, entregou-se com paixão e atrevimento às causas sociais, aos ideais e à fé em um mundo com mais justiça e liberdade. Desde jovem, Pagu – apelido que ganhou durante o envolvimento com o movimento modernista – buscou, incansavelmente, um sentido e um horizonte para sua alma inconstante e sempre incompleta. Sua obra reflete as tensões e anseios de uma vida intensa, na qual dedicou o próprio corpo à concretização de suas crenças e de sua luta, por isto mesmo, recebeu de Geraldo Galvão, a denominação de ‘*militante do ideal*’. Este título seria amplamente utilizado, posteriormente, por críticos e admiradores de sua trajetória.

Pagu apareceu no cenário cultural e literário brasileiro na primeira fase do movimento modernista, quando publicou um poema na segunda edição da revista *Antropofagia*. Inicialmente, vivenciou, de forma ativa, as manifestações intelectuais, porém, apenas isto não a preenchia. Em momento posterior, ela descobriu o partido comunista, a luta de classes e a *ador dos oprimidos* (para usar as palavras da própria autora), questões para as quais ofertaria toda a sua força interior e corporal por muitos anos. Nascia, neste momento, a militante dedicada e devota ao ideal socialista, que foi sendo incorporado por ela gradativamente. Esta entrega lhe rendeu a sensação temporária de preenchimento, além das prisões – ela foi a primeira mulher no Brasil a ser presa por questões políticas - e das decepções com o partido.

Esquecida durante algum tempo e redescoberta a partir da década de oitenta pela crítica e pela historiografia, a partir do estudo de Augusto de Campos (*Pagu Vida Obra*), Patrícia Galvão tem, atualmente, merecido atenção e pesquisas, ainda que estas ainda privilegiem a personagem histórica, sobrando, assim, pouco espaço nas academias para o estudo de sua produção literária e de crítica intelectual.

A obra literária de Pagu não é demasiadamente extensa, composta pelos romances *Parque Industrial* e *A famosa Revista*, além de poemas e gravuras organizados sob o título ‘*Os croquis de Pagu*’ e ‘*O álbum de Pagu. Vida, nascimento, paixão e morte*’. Temos ainda o livro de contos policiais reunidos sob o título *Safra Macabra* e, mais recentemente, sua carta autobiográfica, publicada com o título *Paixão Pagu – a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Junto à produção literária, a autora possui uma vasta obra crítica sobre arte, de um modo geral, com destaque para a apreciação da literatura e do teatro, além dos seus panfletos e manifestos políticos.

Traçar o percurso da autora é um dos pontos de partida para o nosso estudo, pois, sendo que, no caso da autora, prática militante se alia à prática cultural, sua obra requer uma reflexão aliada ao modo corajoso e engajado com que Pagu se entregou à luta por dias melhores para todos. Necessariamente, em literatura, esta ligação muito direta provoca polêmicas, porém, não há como estudar a obra de Patrícia Galvão e, ao mesmo tempo, fugir do conflito, do complexo e do desafio constante, principalmente, quando este desafio é a abordagem do romance *Parque Industrial*.

A primeira leitura do romance, pelo qual me apaixonei e fiz meu objeto de estudo, foi visceral. Iniciou-se então uma paixão – o que, para alguns, poderia comprometer o científico! Mas não há como isolar a paixão completamente. Seguiria em frente, pois sabia que do ponto de vista das descobertas e da problematização de aspectos de nossa cultura, aquele texto resguardava marcas e sintomas. Deste modo, é certo que propor uma leitura de *Parque Industrial* traz pela frente alguns enfrentamentos necessários: o primeiro deles é a incipiência de estudos críticos sobre o romance. O segundo – e que não há como fugir ao estudar um romance desta natureza – é a indagação: como pensar a literatura articulada às lutas sociais, ou melhor, como relacionar sociedade e literatura sem cair na denúncia aberta e panfletária? Junto a este, há um outro questionamento que não se cala: como reconhecer as tensões sociais que permeiam as especificidades do objeto literário? Entende-se, aqui, como luta social, as disputas políticas e relações de força existentes na sociedade e com as quais, de uma maneira ou de outra, a literatura se relaciona, por ser ela mais um dos discursos que emergem da condição humana neste ambiente de tensão.

A tarefa que se coloca nesta investigação é por demais complexa e, por isto mesmo, instigante e irrefutável. Estamos diante de um romance que se autodenomina proletário, marcado por aspectos discursivos próprios de um manifesto ou cartilha de formação (é o que nos parece em uma primeira leitura). Por outro lado, a forma como ele se apresenta também

destoa daquelas utilizadas pelos manifestos partidários e pela literatura engajada aos moldes do realismo socialista.

Observamos então que o projeto que motivou o romance não se realizava por completo, pois, rasurando o discurso militante da formação, emergia uma voz dissonante que questionava a própria condição revolucionária à luz das questões pertinentes à modernização periférica. A inquietação permanecia, visto perceber que da deficiência estética mesma com que o romance foi escrito gritavam elementos que, a meu ver, denunciam a busca de uma forma literária e de luta social que só seria compreendida se eu pudesse analisar a atualidade desta composição nas realizações literárias contemporâneas.

Parque Industrial provocou a indignação do próprio partido comunista que não aceitou a forma como, segundo ele, o romance havia sido realizado. Da escrita nervosa, surgiam a linguagem das ruas, a sujeira dos bairros, o forte apelo dos sentidos, a luta operária e a necessidade de fazer compreender as razões da causa socialista e de dar visibilidade à luta do partido.

Ocorreu-me que a forma *nervosa* – e por isso mesmo deficiente – com que *Parque Industrial* foi escrito se assemelhava, resguardando as devidas diferenças, à atual produção cultural, que na literatura recebe o nome da crítica de ‘Literatura Marginal’. Esta, embora de denúncia e protesto, apresenta um trabalho elaborado da linguagem literária para justamente produzir o efeito agressivo almejado. Compreendi então que, já na década de 20, Pagu, a partir da reflexão sobre a tensão capital versus trabalho, experimentou o que só se realizaria anos mais tarde com o acirramento desta tensão e das desigualdades sociais, o apelo da sociedade de consumo e, conseqüentemente, o crescimento da violência.

Como acompanhar Pagu nesta experiência radical e pulsante. Nosso primeiro desafio foi, iniciada a pesquisa, definir o título e, após muitas tentativas, chegamos ao presente: **‘Escrevendo com o corpo: Paixão Pagu e a experimentação revolucionária de Parque Industrial’**.

O corpo foi escolhido como elemento de destaque porque a autora, em sua carta autobiográfica, marca a escravização do mesmo como aspecto doloroso e, ao mesmo tempo, estimulador de sua luta e de sua produção.

Cheguei à reunião confusa e emocionada. A alegria da vida nova circulava em meu corpo. Eu era imensa. A pulsação me percorria. Verificava todos os estremecimentos da exaltação anormal que só a religiosidade confere. (PP, p. 81).

O apelo ao corpo como o receptor das tensões e das angústias, bem como elemento de resistência e degradação não é apenas relatado ao falar da experiência real, mas vai ser destacado também na construção narrativa de *Parque Industrial*. Para Pagu, o corpo se dá e dilacera nas experiências da vida e da luta social e, por isso mesmo, aparece como imagem recorrente em vários dos seus textos, principalmente nas duas obras aqui estudadas. O corpo será ainda elemento de tensão a permear as escritas de *Capão Pecado* e *Cidade de Deus*, na dor, na dissolução e no prazer que marcam estas narrativas do começo ao fim.

Assim sendo, distribuimos este trabalho em quatro capítulos, acomodando-os, sequencialmente, de modo a estruturar a tese a ser defendida. O primeiro se intitula ***Pagu pelos labirintos da militância política***. É um capítulo introdutório que tem por intenção abordar conceitos necessários ao universo de composição da obra e ao entendimento da prática política da autora. Por isso, tratará de temas como comunismo, marxismo, ideologia, militância e engajamento intelectual, categorias indispensáveis ao se estudar a obra de Pagu.

O segundo capítulo chama-se ***Escritas da carne: paixão, militância e memória*** e tem por objetivo estudar as singularidades da carta autobiográfica de Pagu, buscando discutir a relação a ser estabelecida entre a leitura de *Parque Industrial* e a condição de intelectual, militante e escritora, narrada em seu depoimento. Para tanto, a sua carta será lida como um importante elemento para pensar a escrita de *Parque Industrial*, de modo a confrontar a forma utilizada nos dois textos, pois, enquanto um aposta no choque e na linguagem proselitista, o outro se estrutura mediante uma linguagem elaborada, permeada de imagens líricas e elementos introspectivos. Neste momento, será discutida ainda a arte como elemento de tensão ideológica e os aspectos constitutivos deste tipo de narrativa.

O terceiro, ***“Leitura pulsantes: reflexões em torno da escrita nervosa de Parque Industrial”*** propõe compreender o contexto histórico e cultural que circundava a composição da narrativa. Para tal, analisa desde a compreensão política das artes na primeira metade do século XX, passa por alguns pontos da recepção crítica do romance, desde o seu lançamento até o início do século XX e tenta debater as principais formas de leitura do romance. A partir daí, busca desvendar os mistérios de *Parque Industrial*, entendendo-o ao mesmo tempo como enigma e como panfleto. Neste momento, serão analisadas as principais representações das personagens, buscando relacionar as suas ações aos conflitos históricos. Este capítulo funciona como uma espécie de ponto de convergência do trabalho e nele será realizada a leitura do romance *Parque Industrial*, buscando compreender o projeto que o alimenta, as lutas sociais que o ensejam, bem como a pertinência deste projeto ao longo do processo

histórico. Para tanto, investigaremos as configurações estéticas do romance e as imagens de degradação, provenientes da exploração do trabalho.

No Quarto capítulo, denominado *Escritas de sangue no corpo do mundo: Parque Industrial, Capão Pecado, Cidade de Deus*, estabeleceremos um diálogo entre *Capão Pecado*, *Cidade de Deus* e *Parque Industrial*, analisando as imagens correlatas entre os Três textos e abrindo um breve espaço para pensar os aspectos da violência e da desumanização representados nestas obras, debatendo ainda as contradições e paradoxos suscitados por esta nova realidade.

Cumprindo a função a que estava destinado em seu tempo, *Parque Industrial* não se inseria no universo ficcional da época, era um corpo estranho aos postulados. Sem negar a deficiência estética, proveniente de sua incapacidade de adequação, percebo que, atualmente, ele responde a inúmeras expectativas e lutas sociais em curso, mesmo em tempos de transformações no mundo do trabalho, porém, de permanência do contexto de acirramento das desigualdades e degradação humana. A dor e a necessidade explosiva da denúncia e da transformação que impulsionaram, de maneira imperiosa, a escrita de *Parque Industrial* são, possivelmente, as mesmas demandas que alimentam as narrativas contemporâneas que emergem de segmentos socioculturais periféricos e marginalizados. Resguardadas as especificidades históricas, o grito de Pagu continua latente e ainda encontra eco na sociedade brasileira.

A análise a ser desenvolvida se dará a partir da comparação das quatro obras relacionadas, de modo a garantir a leitura crítica de *Parque Industrial* sem, contudo, sobrepô-las ou estabelecer uma relação hierárquica entre as mesmas.

Pensar as representações e as lutas que emergem do romance *Parque Industrial* alimenta ainda a minha razão e paixão maior pela literatura: a dimensão pedagógica e a minha prática docente, pois, na condição de educadores, assumimos um compromisso importante para com o desenvolvimento crítico da sociedade, horizonte este a ser buscado incansavelmente. Para esta busca, a literatura é uma companheira inseparável e indispensável.

2 PAGU PELOS LABIRINTOS DA MILITÂNCIA POLÍTICA

2.1 PAGU E O MARXISMO. A LUTA PELA TRANSFORMAÇÃO DA HISTÓRIA.

Considerando que aquilo o que, atualmente, denominamos ‘*marxismo*’ compreende não apenas os escritos de Karl Marx, mas também as diversas interpretações suscitadas ao longo da história, a partir do compêndio de obras organizadas por este autor, propomo-nos aqui a realizar uma tarefa não muito fácil: compreender os contornos do marxismo e relacioná-los às concepções de arte e literatura, apontando seus caminhos e descaminhos, bem como buscar entender em que medida o legado deixado por Marx aparece na prática e obra de Patrícia Galvão.

Há pouco mais de 150 anos da publicação do Manifesto do Partido Comunista e em tempos de uma aludida ‘crise de paradigmas’, reflete-se intensamente a atualidade e pertinência da obra de Marx, em contexto tão controverso. Mas, o que não podemos deixar de afirmar é que, tanto tempo depois, a obra e, conseqüentemente, a teoria marxista são ainda alvo de debates acalorados entre estudiosos, pesquisadores e militantes das diversas áreas e, como não poderia deixar de ser, a literatura tem sido também terreno fértil para esta discussão.

Em parte, é preciso demarcar que o atual embate, entre aqueles teóricos que defendem a necessidade de uma crítica materialista da sociedade e da literatura e os outros, pertencentes a outras correntes interpretativas, que argumentam a falência dos postulados marxistas de interpretação do mundo, tem raízes mais profundas, que buscaremos seguir, de início, voltando à década de 30, no auge da militância de Patrícia Galvão.

Nesse período, a relação dos intelectuais de esquerda com a obra de Marx era intensa e imprescindível (ainda hoje o é, para afirmar, negar ou mediar), porém, o conhecimento dos textos de Marx era circunscrito, basicamente, àqueles que atuavam no Partido Comunista e a alguns anarquistas. Sobre a leitura e conhecimento das obras marxistas em território nacional, até a década de 60, Roberto Schwarz declara:

Grosso modo, este [o marxismo] havia existido como artigo de fé do Partido Comunista e áreas assemelhadas, ou, ainda, como referência filosófica de espíritos esclarecidos, impressionados com a resistência soviética ao nazismo e opostos aos privilégios da oligarquia brasileira. Nesse sentido, aliás, muito positivo, o marxismo era uma presença doutrinária à antiga, apoiada no cotidiano e bebida em manuais, sem prejuízo da intenção progressista e das constelações modernas a que se referia. Além da bitola stalinista, contudo, a própria opção revolucionária e popular, bem como a perseguição policial correspondente – fontes naturais de autoridade –, tinham contribuído para confiná-lo num universo intelectual precário, afastado da normalidade dos estudos e desprovido de relações aprofundadas com a cultura do país. (1999, p. 90)

Na primeira metade do século XX, “como artigo de fé do Partido Comunista”, a teoria era utilizada, declaradamente, para aliar toda a produção cultural à luta, entender as relações daquela com a base econômica e a formação política do proletariado, de modo que, nesse contexto, arte e literatura se configuravam meramente como instrumentos a serviço da revolução. Esta era a concepção defendida pelo partido e por uma gama de seus militantes e teóricos, tendo sido, inclusive, reunidas no documento “Literatura e Filosofia à Luz do Marxismo”, de A. A. Zhdanov, que prenunciam os postulados do Realismo Socialista. Há que se destacar, porém, que a concepção determinada pelo manifesto de Zhdanov não era a defendida por todos os estudiosos, teóricos e militantes que se orientavam a partir das premissas marxistas, nem tampouco, é a voz de Marx sobre a questão. Persigamos as pistas que nos conduzirão a uma interpretação menos condicionada do marxismo e de sua relação com a literatura.

À luz de textos de Marx e de análises realizadas pelos estudiosos de sua obra, buscaremos reputar que a relação defendida por ele e seu parceiro de reflexões, Friedrich Engels, não é organizada organiza de forma tão mecânica e redutível à idéia de arte como ‘reflexo’. Sobre este debate, Moniz Bandeira alerta:

A compreensão da arte dirigida, instrumento de propaganda política, jamais encontrou apoio nas teorias de Marx e Engels. Analisando a tragédia de Lassale¹, intitulada Franz Von Sckingen, Marx aconselhou-o a seguir o exemplo de Shakespeare, porque via na “schillerização a transformação dos personagens no espírito do século”, o seu maior defeito. Engels, por sua vez, reiterava:

“Não sou em absoluto adversário da poesia de tendência como tal... Mas creio que a tendência deve surgir da própria situação e da própria ação, sem que seja explicitamente formulada. O poeta não é obrigado a dar pronta aos

¹ Carta a F. Lassale, 19 de Abril de 1859 apud BANDEIRA, Moniz. O marxismo e a questão cultural. In: TROTSKY, Leon. Literatura e Revolução. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

leitores a futura solução histórica dos conflitos que descreve”². (1980, p. 8)
[grifos do autor]

Moniz Bandeira analisa ainda a posição adotada por Lênin e Trotsky, que comungavam das mesmas opiniões sobre o papel da cultura, da arte e da literatura enquanto expressão social. Sobre isto, afirma:

A orientação de Trotsky, no que se referia à questão da cultura proletária também acompanhava a tendência geral do pensamento de Marx e Engels, endossada por Lênin.

O marxismo – dizia Lênin conquistou sua significação histórica universal como ideologia do proletariado revolucionário, porque não rechaçou, de modo algum, as mais valiosas conquistas da época burguesa, mas pelo contrário assimilou e reelaborou tudo o que houve de valioso em mais de dois mil anos de evolução do pensamento e da cultura da humanidade. (1980, p. 10)

Do mesmo modo, havia, no Partido Comunista, os defensores do *Proletkult*, termo utilizado para designar a necessidade histórica de uma cultura proletária, dotada de elementos representativos daquilo que seria a produção típica do proletariado, incluídas aí a arte e a literatura. Neste contexto, “novas escolas artísticas e literárias, como o futurismo, o imaginismo, o construtivismo, *Os Irmãos Serapion*, *os forjadores*, floresceram no campo da revolução” (Idem, p. 7). Estas escolas, das quais são representantes Máximo Gorki, Vladimir Maiakovsky e Alexandre Blok, podem ser consideradas contribuições do ideário da *proletkult*, que teve seu congresso realizado em Moscou em 1920 e cujos princípios não foram vistos com bons olhos por líderes como Lênin e Trotsky. Este último, a partir desta reflexão sobre a existência ou não de uma cultura proletária, escreveu *Literatura e Revolução*, obra em que discute a situação da literatura em um país de transição revolucionária. Sobre isto, novamente Bandeira constata:

Assim apareceu *Literatura e Revolução*. Trotsky não só criticava, do ponto de vista dialético, as principais tendências artísticas e literárias da Rússia pós-revolucionária, seus principais intérpretes, como Biely, Blok, Essenin, Maiakovsky e outros, como estudava, detidamente, a atitude que o partido comunista devia adotar e a questão da cultura proletária.

O Partido Comunista, no seu entender, não deveria interferir nas controvérsias e nas disputas entre as diversas escolas, assumir a posição de um círculo literário, concorrendo com outros, mas salvaguardar os interesses históricos do proletariado, no seu conjunto. Como que prevendo a degenerescência do estalinismo, que, posteriormente, criou uma arte oficial, na verdade acadêmica e burocrática, sob o epíteto do realismo socialista,

² Carta a Minna Kautsky, 26 de Novembro de 1885. Idem.

Trotsky proclamaria: a arte não constitui uma terreno onde o partido possa mandar. O partido pode e deve conceder um crédito de confiança aos diversos grupos que procurem, sinceramente, aproximar-se da revolução, a fim de ajudá-los na sua realização artística. (1980, p. 10)

Ainda com relação a este tema, vejamos a análise de Lênin sobre a defesa de uma arte específica para o proletariado:

Ora, para que os trabalhadores alcancem isto, muitas vezes é preciso esforçar-se o mais possível para elevar o seu nível de consciência em geral; é necessário que não se confinem no quadro artificialmente estreito da “*literatura para trabalhadores*”, mas aprendam a compreender, cada vez mais, a literatura para todos. Seria mesmo mais justo dizer, em lugar de “se confinem”, sejam confinados, porque os trabalhadores, eles lêem e querem ler tudo o que se escreveu também para os intelectuais, e só alguns (piedosos) intelectuais pensam que é suficiente falar aos trabalhadores da vida da usina e repisar o que sabem há muito tempo. (Lênin apud SODRÉ, 1968, p. 139).

Para Trotsky, não seria possível, inclusive, uma arte proletária genuína, efetiva e consolidada, já que a revolução representava o período de transição que extinguiria a sociedade de classes e, com isto, também o proletariado desapareceria. Isto, porém, não significava dizer que o proletariado não deixaria suas marcas na cultura, mesmo assim, era necessário que esta classe acessasse o arcabouço cultural de que dispunha a sociedade. Sobre isto, coloca o autor:

Pode-se concluir, portanto, que não haverá cultura proletária. E, para dizer a verdade, não existe motivo para lamentar isso. O proletariado tomou o poder precisamente para acabar com a cultura de classe e abrir caminho a uma cultura da humanidade. Esquecemos isso, ao que parece, com muita frequência. (TROTSKY, 1980, s/p)

Como pudemos perceber, a visão da arte como um simples reflexo da base econômica, ou como instrumento vai então encontrar adeptos entre alguns dos seguidores de Marx, mas, em contrapartida, outros, na mesma condição, a contestarão. O próprio Engels afirma:

Segundo a concepção materialista da história, o fator que, em *última instância*, determina a história é a produção e a reprodução da vida real. Nem Marx nem eu afirmamos, uma vez se quer, algo mais do que isso. Se alguém o modifica, afirmando que o fator econômico é o *único* fato determinante, converte aquela tese numa frase vazia, abstrata e absurda. A situação econômica é a base, mas os diferentes fatores da superestrutura que se levanta sobre ela – as formas políticas da luta de classes e seus resultados, as constituições que, uma vez vencida uma batalha, a classe

triumfante redige, etc, as formas jurídicas, e inclusive os reflexos de todas essas lutas reais no cérebro dos que nelas participam, as teorias políticas, jurídicas, filosóficas, as idéias religiosas e o desenvolvimento ulterior que as leva a converter-se num sistema de dogmas – também exercem sua influência sobre o curso das lutas históricas e, em muitos casos, determinam sua *forma*, como fator predominante³.

As possibilidades de leitura da teoria marxista sobre o assunto são inúmeras. Mesmo assim, sabemos ser comum, entre alguns estudiosos da literatura e da arte, a aversão a Marx e a rotulação da sua teoria, concebida apenas como uma gama de postulados que reduzem a arte e a literatura à condição de simples reflexo das condições sociais. Além disto, o acusam de não ter sido dialético ao analisá-las e de aplicar ao fenômeno artístico-literário, uma proposta determinista de análise, como podemos observar nesta passagem de Dora Maria Dutra Bay:

Afirmava ele [Marx] que a arte e a literatura somente poderiam ser estudadas diretamente no contexto da história, do trabalho e da indústria, pois o modo de produção seria decisivo para a vida social e intelectual. Assim, a estrutura econômica da sociedade e a organização da produção e das classes sociais dela participantes, seriam fatores determinantes para a cultura, que por sua vez pertenceria à superestrutura, abarcando a arte.

[...]

Desta forma, entendeu **a arte como reflexo** da realidade social e também como uma forma de conhecimento capaz de interagir nela, com o poder de modificá-la. Atribuindo a arte um caráter libertador, via a possibilidade de ela exercer tal função através da representação formal e realista dos conteúdos da luta de classes. No entanto, Marx **não ousou aplicar literalmente o método dialético no estudo da arte, pois embora a tomasse como um reflexo da realidade, relegada à condição secundária da superestrutura**, admitia sua capacidade de expressar a beleza, entendendo que o artista necessitava conceber a obra antes de realizá-la. (2006, p. 7) [grifos nossos]

Nem tanto, nem tão pouco! Sabemos que as condições sócio-históricas em que Marx produziu os seus estudos devem ser avaliadas e que, mesmo sendo o século XIX palco de nascimentos das teorias deterministas, cientificistas, positivistas, evolucionistas, historicistas, marxistas e outras tantas que se relacionaram com um contexto de apologia ao progresso e crescimento do ideário da evolução, Marx foi um dos defensores da condição humana, degradada pela agressividade do modo de produção capitalista. Lembrando disto, não esquecemos que o que aflige a humanidade, ainda hoje, é o capitalismo e não Marx, como nos

³ Carta de Engels a Bloch, escrita em 21/22 de Setembro de 1890, em Londres. Disponível em: www.unioeste.br/projetos/histedbropr/bibliografia/Carta_Engels_Bloch.rtf. Acessado em 22 de Janeiro de 2007.

relembra Roberto Schwarz, analisando os tempos mais recentes, de um possível refluxo do engajamento intelectual e do marxismo:

A lógica da mercadoria expandiu-se violentamente, tanto na esfera popular como na cultural, em detrimento das conexões não mercantis, inaugurando um clima espiritual novo. O marxismo, cujo fundamento ativista havia sido a semi-exclusão social do operariado, entrava em baixa acentuada, o que não deixava também de ser um paradoxo, uma vez que a crítica ao fetichismo da mercadoria é uma de suas contribuições centrais. Esta morte provisória entretanto não foi morrida. Foi matada, já que a estabilização social do capitalismo nos países ricos veio junto com uma campanha ideológica escarniçadíssima, que valeria a pena documentar, cujo foco esteve e está na desqualificação da crítica ao capital e à cultura que o acompanha. Um cachorro tão chutado pode estar vivo. (1999, p. 175)

Uma das apreensões necessárias à compreensão dos acontecimentos da cultura, proporcionadas pelo legado deixado por Marx, é que são os próprios homens e mulheres os responsáveis pela transformação de sua história e, assim, da sua própria condição:

A doutrina materialista de que os seres humanos são produtos das circunstâncias e da educação, [de que] seres humanos transformados são, portanto, produtos de outras circunstâncias e de uma educação mudada, esquece que as circunstâncias são transformadas precisamente pelos seres humanos e que o educador tem ele próprio de ser educado. Ela acaba, por isso, necessariamente, por separar a sociedade em duas partes, uma das quais fica elevada acima da sociedade. (Marx, 1982, p. 1).

Neste caso, a história é encarada como produção humana e esta transformação das condições históricas ocorrerá em face das condições reais e objetivas. Terry Eagleton afirma que “a originalidade da crítica marxista consiste, por conseguinte, não na abordagem histórica da literatura, mas na compreensão revolucionária da própria história” (1976, p. 15). Este é um outro ponto que provoca discórdias: a relação com a realidade social e mesmo a reflexão sobre o que seria esta realidade.

Recentemente, este debate sobre a existência ou não de uma realidade objetiva acirrou-se e observou-se uma espécie apologia à inacessibilidade desta. Almejando defender a inatingibilidade do ‘real’, muitos daqueles críticos que contrapõem o método marxista de análise e compreensão do mundo proclamam: “Na sociedade pós-moderna nada é evidente. O referente, o fenômeno e o signo deixam de ser dados fixos, realidade objetiva da qual partem as representações, para serem revelados como produto da invenção social e lingüística”. (ALBUQUERQUE, 1995, p.11).

Trazemos aqui esta imagem, pois, atualmente, utiliza-se amplamente este ponto de vista para se contrapor a história monumental e, em alguns casos, confundir marxismo e positivismo. Conforme já mencionando, este é mais um dos pontos da discórdia entre teóricos marxistas e os que contrapõem o marxismo. A questão da realidade objetiva é uma instância central para as reflexões marxistas em geral, mas não devemos, por causa disto, confundi-lo com o positivismo. Vejamos a posição de Michael Lowy sobre o assunto:

A questão de saber se existe ou não uma realidade objetiva, já não é mais uma questão da ciência social, não é uma questão da sociologia, nem mesmo da teoria das ciências sociais. É uma questão da filosofia ou da metafísica. Existe toda uma literatura sobre isto, que não pretendo discutir agora, mas que discute se existe ou não existe o mundo exterior, ou se o mundo exterior é uma ilusão. A resposta do marxismo de Engels é clássica, é a prova do pudim: eu como o pudim, portanto, ele existe efetivamente. (...)

Nas ciências sociais se parte da suposição de que existe uma realidade histórica, uma realidade social objetiva, que tem uma relação dialética com o sujeito do conhecimento, na medida em que este sujeito é o produtor dessa realidade e que o sujeito que produz a realidade é o que trata de conhecê-la; então, há uma dialética entre sujeito e objeto, que não impede que se parta da suposição de que existe uma realidade social e histórica e de que a finalidade da ciência é conhecer essa realidade objetiva. É a partir daí que se vão deslindar as posições diferentes de como chegar a esse conhecimento e aí, efetivamente, o positivismo, o historicismo, o marxismo têm posições diferentes. Mas, implícita ou explicitamente, todos partem da pressuposição de que existe uma realidade, de que a tarefa da ciência é aproximar-se o mais possível do conhecimento dessa realidade. (2003, p. 97-98)

Deste modo, para os marxistas, a arte deve ser entendida em sua relação com a sociedade e com a realidade objetiva, mas a análise disto pede um olhar não reducionista e com um pouco mais de mediação. Para isso, damos a palavra ao crítico marxista Terry Eagleton:

Para o marxismo, a arte faz, portanto, parte da superestrutura da sociedade. É (com reservas mais tarde) parte da ideologia de uma sociedade – um elemento da complexa estrutura de percepção social que assegura que a situação em que uma classe social tem poder sobre as outras seja vista pela maioria dos membros da sociedade como natural, ou nem mesmo seja vista. (1976, p. 18)

Seria um erro dar a entender que a crítica marxista se move mecanicamente do texto para a ideologia, para as relações sociais e para as forças produtivas. Ele preocupa-se antes com a unidade desses níveis da sociedade. A literatura pode fazer parte da superestrutura, mas não é um simples reflexo da base econômica. (1976, p. 21)

Cada elemento da superestrutura da sociedade – arte, direito, política, religião – tem o seu ritmo próprio de desenvolvimento, a sua própria evolução interna, que não é redutível a uma simples expressão da luta de classes ou da situação da economia. (idem, p. 27)

Há que se entender que se pode cometer um erro histórico na insistência de reduzir a compreensão feita por Marx da sociedade à teoria do reflexo. Por outro lado, não podemos esquecer os problemas metodológicos cometidos por um conjunto de marxistas e que, diante deles, observamos que é necessário:

[...] evitar dois erros metodológicos muito frequentes dentro do marxismo contemporâneo. Um é o que eu chamaria de “reducionismo sociológico”, que reduz a ciência unicamente à classe social, ao ponto de vista de classe: este autor é burguês, este outro latifundiário e o assunto está terminado. (...) Outro erro, de tipo positivista, mas que se encontra também muito no marxismo, é o de considerar que a ciência não tem nada a ver com a ideologia (LOWY, 2003, p. 116)

É preciso destacar ainda que algumas interpretações segmentadas dos postulados marxistas pelos seus próprios seguidores são, em parte, responsáveis pela concepção equivocada que muitos teóricos ainda têm de Marx: cientificista, positivista, determinista, reducionista, entre outros adjetivos, nos quais insistem aqueles que não conhecem o ‘coração do método dialético’, termo cunhado por Michael Lowy e o qual o autor explica:

Para Marx, aplicando o método dialético, todos os fenômenos econômicos ou sociais, todas as chamadas leis da economia e da sociedade, são produto da ação humana e, portanto, podem ser transformados por esta ação. Não são leis eternas, absolutas ou naturais. São leis que resultam da ação e da interação, da produção e da reprodução da sociedade pelos indivíduos e, portanto, podem ser transformadas pelos próprios indivíduos num processo que pode ser, por exemplo, revolucionário. (2003, p. 15)

Na sequência, afirma ainda:

Obviamente, esse princípio também se aplica às ideologias, ou às utopias, ou às visões de mundo. Todas elas são produtos sociais. Todas elas têm que ser analisadas em sua historicidade, no seu desenvolvimento histórico, na sua transformação histórica. Portanto, essas ideologias ou utopias, ou visões de mundo têm que ser desmistificadas na sua pretensão a uma validade absoluta. Uma vez que não existem princípios eternos, nem verdades absolutas, todas as teorias, doutrinas e interpretações da realidade, têm que ser vistas na sua limitação histórica. Esse é o coração mesmo do método dialético, é o primeiro elemento do método e da análise dialética. Nessa consideração radical da historicidade, da transitoriedade de todos os fenômenos sociais, o próprio marxismo tem que se aplicar a si próprio esse

princípio, tem que considerar a si mesmo em sua transitoriedade. (Idem, p. 15-16)

A par dos problemas que a teoria marxista sugere, da sua complexidade e, por isso mesmo, ponto ainda atual e convergente de debates e análises sobre as diversas classes e categorias sociais, lançamos sobre a teoria um olhar mediador, capaz de nos trazer pontos de apoio importantes para aquela que deverá ser sempre a tarefa de educadores, pesquisadores e estudiosos comprometidos com uma outra história: buscar um mundo no qual o homem não seja mais alvo de exploração do próprio homem. É o que nos enuncia Antônio Rufino Vieira, analisando o legado marxista:

Não podemos deixar de observar que em nossa época, Marx, como pessoa e como autor, continua a suscitar e apresentar controvérsia políticas e filosóficas as mais diversas, alimentando diferentes interpretações muitas vezes contraditórias. O sistema por ele criado, o marxismo, é uma filosofia ou um método de investigação? É uma teoria econômica ou um cânon de regras políticas? Existe uma epistemologia marxista, e, em caso positivo, tal epistemologia é materialista ou idealista? O marxismo é humanista ou amoralista? O materialismo histórico se identifica com uma concepção estritamente limitada ao domínio da história ou, enquanto materialismo dialético, se estende a todas as disciplinas científicas, como a biologia, a física?

É nesse conjunto de problemas que podemos reler o marxismo que tem muito a nos ensinar na compreensão e transformação da sociedade brasileira, pois entendemos que a teoria marxista apresenta quatro aspectos essenciais, a saber: teoria da realidade, crítica do existente, projeto de emancipação e imperativo político de transformar o mundo. (2007, s/p)

Uma pergunta se apresenta: qual seria então o nosso dilema: o marxismo em si ou os postulados marxistas expressos pelo Partido Comunista? Sobre isto, destaco a reflexão de Marco Antônio da Silva:

Decidi iniciar o presente texto com esta recordação pessoal porque ela me marca, até hoje, em dois pontos: 1) Marx e Engels continuam a ser, independente dos obituários de direita, fascinantes pensadores políticos da cultura, donde a riqueza permanente de seus escritos sobre os mais diversos temas que a perspectiva político-cultural permitia penetrar, inclusive os de literatura e artes; 2) a maioria de seus intérpretes, em contrapartida, renunciou partidariamente ao pensamento para transformar Engels e Marx em tediosos produtores de chavões a serem repetidos *per omnia saecula saeculorum* – as camisas de força stalinistas são o exemplo mais palpável dessa perda do pensar, com os lastimáveis mitos do “realismo socialista” e “arte acessível ao povo” servindo de álibi para a repressão aos inventores de linguagens, tendo por corolários edições, encenações, filmagens e exposições proibidas e internamentos em hospícios ou prisões dos

desobedientes, designados como degenerados, à maneira do Nazismo...
(1996, p. 117)

Perece-me que retornamos ao ponto de partida, no qual a relação da arte, não com o marxismo, mas com a concepção instaurada por uma grande parte do Partido Comunista apresenta problemas a serem avaliados profundamente. Os artistas vinculados ao partido Comunista, na década de 30, encontravam-se imersos nestas contradições e é neste contexto em que Pagu escreve *Parque Industrial*, não só de uma tensão própria com o Partido Comunista, mas de auge das idéias disseminadas pelo realismo socialista, que se anuncia em nome também do marxismo.

A relação de Pagu com a obra de Marx é de uma leitura apaixonada, conforme ela mesma coloca em sua carta autobiográfica, quando afirma que conheceu a luta de classes e o marxismo. No romance *Parque Industrial*, Marx e Engels recebem alusão direta, personificados em duas crianças que não possuem nenhuma participação mais importante na narrativa. Trata-se do desejo de demarcar os nomes e destacar os dois autores:

Carlos Marx e Frederico Engels entram correndo para contar que roubaram o filho da cozinheira ali do vizinho.

A mãe estava no trabalho. Ficara tomando conta do pequenito a menorzinha de seis anos.

– Uma burguesa bem vestida achou ele bonito no colo da irmã. Desceu do automóvel e levou ele... Ontem de tarde. (*Parque Industrial*, p. 89)

Ainda de maneira direta, a autora traz um fragmento de *O Capital*, como epígrafe do capítulo *Reserva Industrial*: “Sem falar dos vagabundos, dos criminosos e das prostitutas, isto é, do verdadeiro proletariado miserando...”⁴ (p. 100).

Como veremos adiante, o princípio proposto pela epígrafe poderá ser retomado atualmente por obras recentes da nossa literatura, mesmo diante de certa apologia à falência do marxismo. Resguardadas as posições intelectuais diversas, cabe aqui a reflexão feita por Roberto Schwarz, a fim de atentar qual a relação necessária a se manter com o legado de Marx e com o Marxismo, em tempos tão conflitantes, como os de hoje:

“O marxismo está em baixa e passa por ser uma ladainha”. Entretanto acho difícil não reconhecer que alguns dos argumentos mais inovadores e menos ideológicos do debate brasileiro dependem dele, com sua ênfase no interesse material e nas divisões da sociedade. Será mesmo o caso de

⁴ MARX, *O Capital* – Formas diversas da existência da superpopulação ativa.

esquecer – ou calar – o nexo entre a lógica econômica, alienação, antagonismos de classe e desigualdades internacionais? E será certo que a vida do espírito fica mais relevante sem essas referências? (1999, p. 86) [grifos do autor]

Retomamos estas reflexões sobre o marxismo para lembrar que, no caso específico da literatura, é válido marcar que a leitura que nos interessa está longe de se configurar enquanto um simples reflexo da economia, porém há que se destacar que não consideramos relevante qualquer análise crítica que não leve em conta as condições materiais da sociedade, na qual emerge uma obra literária. Muito mais do que um reducionismo simplificado às bases econômicas, busca-se, inspirado no marxismo, desvendar o texto literário, na acepção que nos coloca Maria Elisa Cevasco:

... a crítica materialista se distingue por abordar as ligações recíprocas entre a produção cultural e a sociedade, de modo a elucidar a obra e alcançar um conhecimento *sui generis* sobre o que a sociedade que a produz oculta. Adaptando a fórmula conhecida de nosso mestre⁵, a crítica materialista quando se realiza “é um instrumento de descoberta e interpretação da realidade sócio-histórica”. (2005, p. 56) [grifos da autora]

Nesse contexto ainda, é salutar lembrar que:

A crítica materialista não é uma simples “sociologia da literatura” que se preocupa em saber como se publicam romances e se estes mencionam ou não a classe operária. O seu destino é uma *explicação* mais cabal da obra literária, o que implica uma atenção inteligente às formas, estilos e sentidos desta, mas implica também uma concepção dessas formas, estilos e sentidos como produtos de uma história determinada. (EAGLETON, 1976, p. 15)

Compreendendo Patrícia Galvão, na condição de intelectual atuante do Partido Comunista, fizemos algumas anotações que consideramos importantes para localizar a sua obra em linhas gerais, perceber como o marxismo e suas contradições aparecerão na mesma, (em alguns momentos de modo implícito e, em outros, de forma direta) e, além disto, elucidar como poderemos, mais tarde, nos valer da reflexão dialética enquanto auxiliar para desvendar os labirintos da atuação política e da produção literária da autora.

⁵ O mestre de que fala a autora aqui é Antônio Cândido.

2.2 OS INTELLECTUAIS, A MILITÂNCIA E A CULTURA: PROBLEMAS DE CONCEPÇÃO E POSICIONAMENTO.

Acabamos de afirmar a condição de intelectual engajada de Pagu e, acompanhando a sua prática, traremos a lume algumas formas de ver os contornos militantes que, de algum modo, contribuíram para a concepção do romance Parque Industrial e de sua carta autobiográfica.

De acordo com a literatura disponível sobre o tema, entende-se por intelectuais os artistas, professores, escritores, pesquisadores, estudiosos, enfim, pensadores que, de um modo ou de outro, destacam-se publicamente e se transformam em referências do debate moral, político, religioso, jurídico, artístico, entre outros.

Seguindo esta vereda, podemos afirmar Pagu na condição de intelectual de destaque, não apenas durante a sua atuação militante, mas, ao longo da sua vida, em que é convocada, frequentemente, enquanto símbolo referencial para a discussão dos mais variados temas: feminismo, arte, literatura, teatro, engajamento, libertação da mulher...

Ao longo do percurso da humanidade, o intelectual tem assumido papel preponderante na organização da cultura e também dos postulados culturais e científicos que preparam um novo período histórico. Neste caminho, esta figura tem interferido diretamente nos preceitos ideológicos que garantem a dominação das classes que possuem o poder. Leon Trotsky anuncia, ao analisar a possibilidade ou não de instauração de um novo ideário propício à implantação de uma literatura e uma cultura proletárias, que a tarefa do intelectual está diretamente ligada a esta nova missão:

Parece que desejam criar uma cultura proletária com métodos de laboratório. As relações e interações, que existem entre a intelligentsia da classe e a própria classe, tecem, de fato, a malha essencial da cultura. A cultura burguesa - técnica, política, filosófica e artística formou-se através da interação da burguesia e de seus inventores, dirigentes, pensadores e poetas. O leitor criava o escritor e o escritor criava o leitor. Isso vale, num grau infinitamente maior, para o proletariado, porque só se pode construir sua Economia, sua política e sua cultura com base na iniciativa criadora das massas. A tarefa principal da intelligentsia proletária, para o futuro imediato, não está, entretanto, na abstração de uma nova cultura – cuja base ainda falta – e sim no trabalho cultural mais concreto: ajudar, de forma sistemática, planejada e, certamente, crítica, as massas atrasadas a assimilar os elementos indispensáveis da cultura já existentes. (2006, s/p)

Podemos inferir que os intelectuais participam ativamente da vida cultural, definindo-a, mesmo quando silenciam. Antônio Gramsci, em sua famosa obra *‘Os intelectuais e a organização da cultura’*, problematiza a condição do intelectual, questionando qual seria o seu lugar específico diante dos conflitos sociais diversos. Neste sentido questiona se ‘os intelectuais constituem um grupo autônomo e independente ou cada grupo social possui sua própria categoria especializada de intelectuais?’ (1979, p. 03). Gramsci observa que a categoria dos intelectuais pode assumir três distintas conformações e os destaca da seguinte maneira:

1. Aqueles representativos das classes dominantes e que garantem a hegemonia social do governo, elaborando, para tal, construtos ideológicos, capazes de estimular um ‘consenso espontâneo’ das massas e reafirmar o poder do Estado, legitimando, inclusive, a intervenção coerciva deste. Estes seriam os intelectuais tradicionais.
2. São diferentes as posições assumidas por aqueles intelectuais que pertencem ao meio urbano ou ao meio rural.
3. Aqueles vinculados a um partido político, este pode funcionar como ponto de elaboração de sua categoria de intelectuais orgânicos, ou, contrariamente, como instrumento que possibilita ou busca incentivar a fusão entre intelectuais orgânicos e tradicionais.

Gramsci não deixa ainda de afirmar que “o ponto central da questão continua a ser a distinção entre intelectuais como categoria orgânica de cada grupo social fundamental e intelectuais como categoria tradicional”. (Idem, 1 p. 12-3).

O teórico marxista Michael Lowy, para definir o intelectual, propõe:

Os intelectuais não são uma classe. O que define o intelectual não é a sua posição de classe, é o caráter de seu trabalho, a sua formação cultural. Por isso, eu considero que os intelectuais são uma categoria social, do mesmo modo que os estudantes, os padres, os burocratas. São categorias definidas por critérios extra-econômicos. Dentro dessa massa enorme de intelectuais existem os que pertencem às diferentes classes sociais. (2003, p. 119)

Antônio Ozá da Silva, avaliando o olhar do intelectual diante do mundo cita Bobbio, a fim de demonstrar as leituras e designações possíveis sobre o mesmo:

Analisando historicamente, Bobbio (1997: 34) identifica as seguintes posturas:

1. Há os que consideram que os intelectuais não devem se envolver com a política e devem se restringir à tarefa eminentemente espiritual; isto é, os

intelectuais são vistos enquanto guardiões dos princípios e valores universais;

2. Há os que defendem que a tarefa do intelectual é teórica, mas também imediatamente política, pois a ele compete elaborar a síntese das várias ideologias que possibilitam novas orientações políticas;

3. Outros, concordando com a postura acima, imaginam que cabe ao intelectual a função de educar as massas;

4. E, por fim, os que defendem que a tarefa do intelectual também é política, mas a sua política não é a política ordinária dos governantes, mas a da cultura, e é uma política extraordinária adaptada aos tempos de crise. (2005, p. 6)

Estas definições foram selecionadas no intuito de afirmar, então, o papel central desempenhado pelos intelectuais, que sabemos ser importante e, muitas vezes, decisivo, mas não iluminado. Ou seja, o intelectual não constitui uma categoria à parte dos conflitos sociais e suas proposições não aparecem isentas das relações de força presentes na sociedade.

A concepção de transformação da sociedade que se erige a partir de Hegel – para quem a modificação das estruturas se daria apenas quando mudadas as consciências e as idéias dos homens – confere ao intelectual um poder decisivo. Este conceito, de alguma maneira, acaba sendo retomado pelos primeiros comunistas, para os quais os monarcas seriam derrubados apenas a partir de uma revolução social, revolução esta que não havia como ser encaminhada pelo povo, não por culpa deles, mas da condição a que estavam submetidos e que não permitiam o acesso dos mesmos ao conhecimento, à educação e à *iluminação* necessária ao desencadeamento do processo revolucionário. Analisando esta problemática, Michael Lowy constata:

Deste modo, temos uma forma de compreensão, de análise da relação entre idéias ou ideologias e prática política, que é a concepção do materialismo vulgar, para o qual as idéias, as concepções, as doutrinas, as formas de pensamento e as ideologias resultam das circunstâncias materiais e, portanto, é necessária uma força que venha de fora, de algum lugar exterior, uma figura ou um conjunto de figuras excepcionais para transformar a sociedade. (op. cit, p. 23)

Tais considerações nos permitem entender o mérito do trabalho intelectual para a organização da cultura. Sabemos do caráter, muitas vezes decisivo, que possui a atuação do intelectual na concepção e definição de princípios ideológicos e políticos, mesmo assim, é necessário lembrar que:

Isto quer dizer que não se trata de esperar milagrosamente que um indivíduo, ou um grupo de indivíduos, supostamente situados fora da

sociedade, transformem as circunstâncias. Também não se trata de acreditar ingenuamente que a pregação moral ou a crítica filosófica possam transformar a sociedade. (LOWY, 2003, p. 25)

Assim, o autor enfatiza, inspirado por Marx, a indispensabilidade de uma ação revolucionária, capaz de transformar, ao mesmo tempo, as condições sociais, a estrutura material, o estado, a economia e os próprios indivíduos, autores da ação. É necessário compreender que, como coloca Gramsci, todos os homens são intelectuais e não podemos separar o *homo sapiens* do *homo fabiens*, assim, perceberemos, mesmo em uma sociedade na qual a divisão social do trabalho está bastante demarcada, que ela não deve ser dividida entre aqueles que pensam e os que não. Vejamos o trecho em que Gramsci comenta esta questão:

Em qualquer trabalho físico, até no mais mecânico e degradado, existe um mínimo de qualificação técnica, um mínimo de atividade intelectual criadora.

Todos os homens são intelectuais – pode se dizer; mas nem todos têm na sociedade a função de intelectuais. Não se pode separar o *homo faber* do *homo sapiens*. Todo homem, fora de sua profissão, exerce alguma atividade intelectual, é um “filósofo”, um artista, um homem de gosto, participa de uma concepção de mundo, tem uma linha de conduta moral: contribui para sustentar ou para modificar uma concepção do mundo, isto é, para suscitar novos modos de pensar. (apud BOSI, 1988, p 242-243)

Como nos lembra Alfredo Bosi, Gramsci foi um pensador revolucionário e, por isso, “via uma possibilidade de projeto no intelectual moderno que sucederia, nesse caso, o apóstolo e o reformador de outrora. A possibilidade de viver a cultura e viver o seu foco de consciência, que é a filosofia da práxis, como relação entre a vontade e as estruturas materiais da sociedade” (1988, p. 243)

Este percurso reflexivo que coloca de um lado a figura do intelectual como um ser iluminado e do outro, como um agente transformador, nos conduz, modernamente a duas interpretações que vão do engajamento à neutralidade. Enveredar por esta seara, convoca certamente um arcabouço de perguntas que Ozaí da Silva levanta, ao estudar o tema:

O intelectual deve *tomar partido* diante dos dilemas do seu tempo, *diante do mundo*? O engajamento é próprio dos intelectuais? É lícito que o intelectual recuse a política? Ele deve se abster de participar do poder? É correto que ele assuma o papel de conselheiro do *príncipe*? Qual é a sua responsabilidade diante da sociedade? (Op. cit., p. 1)

Antes de reportamo-nos a uma das duas trilhas de análise, não podemos perder de vista que todo o nosso debate se insere em uma sociedade marcada pela exclusão e pelas relações de força que garantem o poder das classes dominantes. Segundo Lowy, Marx observa o papel dos intelectuais na organização e manutenção dos construtos ideológicos, vejamos a passagem:

Ele [Marx] observa que quem cria as ideologias são as classes sociais: o processo de produção da ideologia não se faz ao nível dos indivíduos, mas das classes sociais. Os criadores das visões de mundo, das superestruturas são as classes sociais, mas quem as sistematiza, desenvolve, dá-lhes forma de teoria, de doutrina, de pensamento elaborado são os representantes políticos ou literários de classe: os escritores, os líderes políticos, etc, são eles quem formulam sistematicamente essa visão de mundo, ou ideologia, em função dos interesses de classe. (Op. cit., p. 104-5)

Ao conceito de representação literária e política de classe, Lowy acrescenta o de *representantes científicos de classe*. Neste contexto de conflito e disputa social, não podemos imaginar que o intelectual sairia ileso, portanto, avaliaremos as duas posições – a do engajamento ou da suposta neutralidade – neste espaço marcado pela disputa.

Começemos pela primeira. A figura do intelectual engajado tem em Sartre a sua principal representação. Este autor publicou um manifesto na revista *Lês Temps modernes*, em outubro de 1945, através do qual defende que o intelectual deve assumir uma posição política perante o mundo e, deste modo, consubstanciar-se enquanto um defensor das causas humanistas e das forças pela transformação da vida dos oprimidos. Segundo o autor, cabe ao intelectual intervir publicamente, defesa esta que se acentuou no período pós-guerra.

Parodiando as Teses sobre Feurbach, de Marx, e substituindo aqui o conceito de filósofos por intelectuais, poderíamos dizer que aos engajados, caberia não apenas interpretar o mundo, mas transformá-lo. Este conceito encontra eco ainda na noção do intelectual orgânico, de Gramsci, que se situa em uma posição contra-hegemônica na sociedade.

Engajar-se pressupõe tomar partido, assumir uma posição e, mais do que isto, escolher um dos lados da disputa. Este é um dilema que, antes de tudo, reflete, para alguns, um problema ético, pois, com isto, questiona-se a causa na qual o intelectual se engaja, julgando-a ou não equivocada. Encontramo-nos, pois, diante de uma questão controversa e conflitante, uma vez que é preciso perguntar sempre: quem julga o equívoco? Outro intelectual? A partir de quais premissas? Não estaria ele também envolvido nas relações de força que o situam socialmente? Pode o intelectual ser imparcial?

Diversamente, a noção de neutralidade científica opera no outro extremo, pois, retira do intelectual a sua responsabilidade diante do mundo. Karl Mannheim desenvolve o termo *Freischwebende Intelligens* (intelectuais flutuando livremente ou intelectuais desvinculados). Segundo ele, estes teriam capacidade para operar a síntese das diversas posições existentes na sociedade. Esta proposta é analisada por Michael Lowy:

De uma maneira geral, é a categoria social dos intelectuais, sobretudo aqueles intelectuais que não estão vinculados a uma classe social, que estaria em condições de elaborar aquela síntese – porque muitos intelectuais se ligam às classes sociais e se transformam em, como diria Gramsci, “intelectuais orgânicos” dessas classes, quer dizer, em porta-vozes intelectuais de classes sociais. Mas, segundo Mannheim, há outros intelectuais que não querem isso, que querem ser independentes, autônomos, desvinculados, “livremente flutuantes”. Esses são, segundo ele, os que estão destinados a realizar a grandiosa tarefa da síntese dinâmica e da conciliação entre os vários pontos de vista. (op. cit, p. 93)

Seria possível esta neutralidade ou ela se configura também enquanto uma posição política neste turbilhão de conflitos? Escolher a primeira opção significaria comungar da aceção de um intelectual enquanto um ser iluminado, capaz de se manter acima da realidade histórica. Mais modernamente, este tipo de intelectual tem se configurado no especialista ‘neutro’ que, segundo Sartre, não se preocupa com os aspectos ideológicos da pesquisa. De acordo com ele, é este tipo de intelectual que constrói a bomba, sem se envolver com os contornos políticos que circundam esta ação científica.

Partiremos de duas análises, primeiro a que situa a ação dos intelectuais na sociedade, com todos os seus conflitos, organizada por Lowy:

Há muita teorização na sociologia moderna que apresenta os intelectuais como classe dominante, seja na sociedade capitalista, seja na sociedade pós-capitalista. Eu não acredito nesta teoria. Eu acho que as classes dominantes continuam a ser definidas em termos econômicos. Os intelectuais são assimilados por essa classe, se integram a elas, são, de alguma maneira, apêndices delas, mas não representam em si mesmos uma força independente, uma força autônoma, que tenha um poder real, distinto do poder das classes dominantes. (Op. cit, p. 120)

Atualmente, a noção de um intelectual que não se envolve com os conflitos e apenas dispõe seus conhecimentos para conciliá-los e resolvê-los desemboca na noção do *especialista*, que é analisada, de modo muito pertinente por Antônio Ozaí da Silva:

O especialista *apolítico* se considera neutro e imparcial. Ele é capaz de dissertar sobre a miséria humana com a sensibilidade de um autômato; é capaz de escrever sobre os avanços tecnológicos sem se colocar uma simples questão: a quais interesses servem a técnica e a ciência? O especialista desconsidera a dialética da relação indivíduo e sociedade (isola um dos pólos ou toma-os de forma dicotômica); não percebe que todo saber expressa interesses e relações de poder. Ao mínimo lampejo de *consciência infeliz* ele recorre à filantropia ou aos argumentos psicologizantes, individualizando os problemas de caráter social. Termina por culpabilizar a vítima. (op. cit, p. 6)

Diante do impasse, assumimos aqui a defesa de que é preciso assinalar a necessidade que deve ter o intelectual de assumir o seu papel de incomodar⁶, sabendo que, antes, é imprescindível escolher a quem incomodar, e entendendo, para tanto, que a esta decisão, antepõe-se certa visão ideológica, permeada de utopia, conformismo ou indecisão diante do contexto sócio-histórico. Chamemos, mais uma vez, a reflexão de Ozaí da Silva:

Talvez seja o caso do intelectual crítico se perguntar sobre as suas atitudes concretas. O comprometimento com o mundo não se dá apenas pela abstração contemplativa, idealista e psicologizante – ainda que crítica. Quem sabe os intelectuais que aderem aos governos não mereçam mais consideração do que aqueles protegidos em suas casamatas? A palavra engajada impõe riscos. Isto significa abandonar a postura contemplativa, significa assumir que os erros de quem age resultam em efeitos concretos. Não, não imagine o leitor que advogamos a adesão incondicional à política partidária ou aos governos de plantão. Apenas observamos que a política partidária é uma forma de ação, entre outras, capaz de incorporar os intelectuais, os quais passam a correr riscos reais. Os intelectuais que não aderem a esta forma de ação também podem desempenhar uma função política transformadora (em sua escola, na sala de aula, na sua cidade etc.). Isto pressupõe um comprometimento que extrapola as abstrações e a postura confortável do técnico e especialista que se imagina acima do mundo ou que não consegue refletir sobre a sua ação como intelectual, desligando-se da realidade concreta. Este pode falar de tudo e nada do mundo ter qualquer significado; suas palavras reduzem-se a conceitos; ele é capaz de conversar por longas horas sobre idéias, grandes autores e obras, e a vida pulsa à sua volta sem que ele se dê conta ou importância. A condição humana não lhe atinge, ele próprio se vê acima – ou imagina tratar dela codificando-a em conceitos. (op. cit, p.7)

Reportando-nos a esta reflexão, reafirmamos então a descrença na neutralidade e, assim, atestamos que desresponsabilizar-se é também uma escolha política do intelectual diante do mundo.

⁶ Humberto ECCO. “A função dos intelectuais”; In: *Época*, 3 de fevereiro de 2003, pp. 22, 23..

Chegamos aqui, no intuito de colher elementos que nos fizessem compreender a prática militante de Patrícia Galvão e perceber sob que aspectos ela se (re)constrói em sua produção cultural e literária. Após este longo debate, como situar Pagu? Nossa autora viveu e sentiu avidamente no corpo as conseqüências de suas escolhas políticas. Imersos nesta constatação, não podemos ainda esquecer que esta militância se deu a nível partidário, mas não apenas, estendeu-se às outras esferas da cultura e da vida social. Rememoremos ainda que Patrícia Galvão, no momento da escrita, podia ser caracterizada como uma intelectual marxista e conhecia a concepção de arte e da sua função, propugnados pelo Partido Comunista – em um momento histórico em que já se aproximavam as idéias do Realismo Socialista – cujos postulados podem ser encontrados em suas obras, mesmo que deformados.

Aliadas a estas, façamos, inclusive, algumas considerações como, por exemplo, entender que a ação intelectual de Pagu, com todas estas características, dá-se na década de 30. Segundo Roberto Schwarz, até os fins da década de 50, no Brasil, o marxismo não possuía ampla difusão e suas melhores referências estariam dispersas nas obras de Mário e Oswald de Andrade e no compêndio de Caio Prado Júnior:

Tanto é assim que seus melhores resultados, até onde enxergo, ocorreram onde menos se espera. Encontram-se esparsos na obra de poetas e ensaístas com outra formação, de inserção cultural e histórica mais densa, como por exemplo Oswald e Mário de Andrade, que lhe sofreram a influência e aos quais o foco materialista no drama das classes, no interesse econômico e nas implicações da técnica sugeriu formulações modernas. O caso de exceção foi Caio Prado Jr, em cuja pessoa inesperada o primado marxista se articulou criticamente à acumulação intelectual de uma grande família do café e da política, produzindo uma obra superior, alheia ao primarismo e assentada no conhecimento sóbrio das realidades locais. (1999, p. 90)

Na literatura, o que havia de ideal revolucionário não era explicitamente o marxismo, mas a vinculação ao ideário defendido pelo Partido Comunista. Lembremos que, do mesmo ano da publicação de *Parque Industrial*, são também *Cacau*, de Jorge Amado e *Caetés* de Graciliano Ramos. É neste ambiente e tempo polêmicos que Pagu atua. Entendendo esta condição podemos indagar: em que medida e de que forma a teoria marxista foi assimilada no romance? Até que ponto o Realismo Socialista foi cumprido? De que modo a prática intelectual e militante contribui para a composição da obra?

Entrevemos que, para Pagu, a atuação intelectual era mais do que uma atividade desinteressada, representava a sua própria doação à causa dos oprimidos. Neste bojo, a literatura é, ao mesmo tempo, atividade criadora e missão. Assim sendo, buscaremos, a partir daqui, deslindar de que modo a sua prática intelectual e militante, entremeada pelas

concepções marxistas e pela ação rígida do Partido Comunista, relaciona-se ao romance analisado, procurando desenvolver uma leitura dialética, capaz de perceber seus impasses e rupturas, a partir mesmo de suas contradições históricas, na qual “uma vez descobertos os elementos é necessário então interpretá-los, dar-lhes o sentido que muda nossa percepção da realidade e franqueia um ponto de vista a partir do qual é possível estruturar uma intervenção produtiva nos seus rumos” (CEVASCO, 2005, p. 56).

2.3 UMA ESCRITA SANGUÍNEA: APONTAMENTOS SOBRE LITERATURA, IDEOLOGIA E MILITÂNCIA POLÍTICA.

2.3.1 Literatura e ideologia. Repercussões na escrita.

A procura por uma definição que seja capaz de articular a relação entre literatura e ideologia esbarra, constantemente, no problema da literatura e sua associação ao engajamento do escritor. Não obstante, verifica-se esta problemática quase sempre à luz do envolvimento do seu autor com uma causa político-partidária.

Engajamento e militância partidária são instâncias que se diferenciam, seja pela perspectiva de atuação, seja pela acepção que assume o termo engajamento ao longo da história. Embora diferentes, podem também estar aliadas, uma vez que, geralmente, militância político-partidária pressupõe engajamento, embora se possa ser engajado sem se estar filiado a um partido.

O conceito de ideologia tem se transfigurado desde a sua primeira utilização, quando o termo foi utilizado associado à biologia, depois, em seu sentido napoleônico, que considera ideólogos aqueles que ignoram a realidade. O termo, segundo Michael Lowy (2003, p. 10-11), foi “literalmente inventado (no pleno sentido da palavra: inventar, tirar da cabeça, do nada) por um filósofo francês pouco conhecido, Destutt de Tracy, discípulo da terceira categoria dos enciclopedistas, que publicou em 1801, um livro chamado *Eléments d’Ideologie*”. A abordagem integra os conceitos da zoologia e propõe que as idéias são resultantes da “interação entre o organismo vivo e a natureza, o meio ambiente”. Este sentido foi modificado por Napoleão e, depois, encontra âncora nos escritos de Karl Marx que, em *A Ideologia*

Alemã, atribui-lhe um novo sentido, equivalente a ilusão, falsa consciência. Na *Crítica da Economia Política*, Marx afirma:

O conjunto dessas relações de produção forma a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se levanta a superestrutura jurídica e política e à qual correspondem determinadas formas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o processo da vida social, política e espiritual em geral. Não é a consciência do homem que determina o seu ser, mas, pelo contrário, o seu ser social é que determina a sua consciência. (1859, p. 301-2)

Compreender o conceito de Ideologia a partir de Marx requer entendê-lo aliado às reflexões tecidas pelo autor em sua vasta obra sobre a interrelação existente entre a infraestrutura e a superestrutura. Neste momento, a compreensão de Marx sobre a ideologia aparecia no sentido de tentar mostrar que as formações ideológicas partiam de condições reais de produção e que poderiam, ao mesmo tempo, escondê-las, como podemos constatar no fragmento que segue:

A produção de idéias, de representações e da consciência está em primeiro lugar directa e intimamente ligada à actividade material e ao comércio material dos homens; é a linguagem da vida real. As representações, o pensamento, o comércio intelectual dos homens surge aqui como emanção directa do seu comportamento material. O mesmo acontece com a produção intelectual quando esta se representa na linguagem das leis, política, moral, religião, metafísica, etc., de um povo. São os homens que produzem as suas representações, as suas idéias, etc., mas os homens reais, actantes e tal como foram condicionados por um determinado desenvolvimento das forças produtivas e do modo de relações que lhe corresponde, incluindo até as formas mais amplas que estas possam tomar. A consciência nunca pode ser mais do que o Ser consciente; e o Ser dos homens é o seu processo de vida real. E se toda a ideologia dos homens e a suas relações nos surgem invertidos, tal como acontece numa câmara obscura, isto é apenas o resultado do seu processo de vida histórico, do mesmo modo que a imagem invertida dos objectos que se forma na retina é uma consequência do seu processo de vida directamente físico. (MARX, 1980, p. 25-26).

A contribuição desta compreensão acerca da construção das ideologias reside em estabelecer uma relação direta entre o imaginário e a realidade histórica. Cabe aqui ponderação e também, oportunamente, lembrar, que não se pontua esta questão à guisa de submeter, dogmaticamente, as obras literárias às condições econômicas, mas de destacar que elas “são formas de percepção, maneiras determinadas de ver o mundo, e como tal têm relações com a forma dominante de ver o mundo que é a “mentalidade social” ou ideologia de

uma época” (EAGLETON, Terry, Op. Cit., p. 18 [grifos do autor]). Neste sentido, o crítico britânico nos propõe ainda a seguinte reflexão:

A crítica marxista faz parte de um corpo mais amplo de análise teórica que tem por objetivo a compreensão das ideologias – as idéias, valores e sentimentos através dos quais os homens tomam consciência, em diversas épocas, da sociedade em que vivem. E algumas dessas idéias, valores e sentimentos só nos são acessíveis na literatura. Compreender as ideologias é compreender tanto o passado como o presente com mais profundidade; e essa compreensão contribui para a nossa libertação. (EAGLETON, 1978, p. 11)

Os olhares lançados sobre a questão da ideologia variarão, mas retomarão em Marx, o conceito com a função de legitimar ou não o poder da classe dominante. Além destes, caminharemos com mais três autores, Antônio Gramsci e Karl Mannheim, sob a análise de Michael Lowy, a fim de buscar o entendimento e sedimentar a percepção ou as percepções que nos levarão a analisar o fenômeno literário neste terreno controverso que é o da literatura pressupostamente vinculada a um ideário determinado. Mas iniciemos ainda pela definição que nos traz Eagleton:

Ela [a ideologia] consiste numa estrutura definida de percepção, historicamente relativa, que sustenta o poder de uma classe social determinada. Isso não é tarefa fácil, já que uma ideologia não é nunca simples reflexo das idéias de uma classe dominante, pelo contrário, é sempre um fenômeno complexo, que pode incorporar visões de mundo diferentes ou até contraditórias. Para compreender uma ideologia, temos que analisar as relações exactas entre diferentes classes de uma sociedade, e fazer isso implica compreender qual a posição dessas classes em relação ao modo de produção. (Idem, p. 19)

Mesmo sabendo que entender a literatura na sua relação com a ideologia pode ser uma tarefa tensa, com base nesta passagem, podemos dizer que a análise da prática literária deve vir permeada pelos questionamentos que problematizam as condições de produção do discurso. É necessário perceber não apenas *quem* enuncia, mas *quando, como, por quê, para quê e para quem*, garantindo, deste modo, um movimento que possibilite relacionar os mais variados textos à complexidade ideológica que envolve a sociedade e o sujeito. Sem almejar colocar a obra de arte e a literatura em uma posição de imobilidade, há que se pensar que, por outro lado, não há como eximi-las das formações ideológicas existentes. Sobre este aspecto, observa Tânia Pellegrini:

A própria linguagem literária não é exterior aos conflitos ideológicos; não aparece “como uma roupagem, como um véu neutro e neutralizador que viria depois recobrir as palavras”⁷; ela não é secundária, mas constitutiva, já implícita na produção.. (1996, p. 23)

Há que se procurar, assim, uma interseção que, de um modo crítico e mediador, aponte-nos o espaço social da literatura enquanto formação discursiva e ideológica vinculada a uma prática.

Como vimos, o conceito de ideologia, por sua vez, encontra-se relacionado a conjuntos de práticas sociais, que podem estar ou não associadas à militância político-partidária.

Karl Mannheim propõe uma diferenciação conceitual entre ideologia e utopia. Para ele, a primeira se reportaria às ações e ao imaginário que se prendem aos interesses e às expectativas dos grupos dominantes. Em sentido estrito, a forma crítica, contestadora da ordem vigente que esta ideologia pode tomar, o autor chama utopia. Michael Lowy, analisando o conceito à luz das definições propostas por Mannheim, complementa-o:

Para se tentar evitar essa confusão terminológica e conceitual, eu acho que é útil tomar a distinção feita por Mannheim entre ideologia e utopia, mas se deve procurar outro termo que possa se referir tanto às ideologias, quanto às utopias, que defina o que há de comum a esses dois fenômenos. O termo que me parece mais adequado para isso, e que proponho como hipótese neste momento é “visão social de mundo”. Visões sociais de mundo seriam, portanto, todos aqueles conjuntos estruturados de valores, representações, idéias e orientações cognitivas. Conjuntos esses unificados por uma perspectiva determinada, por um ponto de vista social, de classes sociais determinadas.

As visões sociais de mundo poderiam ser de dois tipos: visões ideológicas, quando servissem para legitimar, justificar, defender ou manter a ordem social do mundo; visões sociais utópicas, quando tivessem uma função crítica negativa, subversiva, quando apontassem para uma realidade ainda não existente.

O autor retoma aqui a definição grega da palavra, para a qual *u-topos* quer dizer nenhum lugar. E, se ainda não existe, pode ser criado, ou seja, a palavra remete ao desejo por um lugar a ser construído, por isso as utopias aspiram a uma nova ordem social, diferente da que vigora.

Colaboram também com as percepções aqui postas, as análises de Antônio Gramsci. O pensador e militante italiano afirmava que as ideologias faziam parte de uma determinada

⁷ BALIBAR, E. e MACHEREY, P. “Sur la littérature comme forme idéologique” in *Littérature*, 13, Paris, fev. 1974. p. 39. (Mantida a grafia original da referência da autora).

estrutura social e que só poderiam ser compreendidas no escopo das contradições sociais e posições de classe que as formavam. Para Gramsci, as ciências incorporavam os conflitos e, ao mesmo tempo em que tentava desvendá-los, integrava-os. A investigação do tema, efetuada por Lowy, conclui:

Um elemento importante de Gramsci [...] é a análise que ele faz da relação entre a ciência e as visões de mundo. A ciência, para ele, é em certa medida também uma ideologia, é também uma superestrutura, porque resulta também do processo histórico, do processo de desenvolvimento das classes sociais e das lutas sociais. Por exemplo, quanto à sociologia que se pretende puramente factual, Gramsci diz: toda sociologia pressupõe uma filosofia e uma concepção de mundo da qual ela é um fragmento subordinado. Isto quer dizer que toda a sociologia, toda a ciência da sociedade, não é senão um elemento de uma visão de conjunto, uma filosofia, uma concepção do mundo, portanto, não é uma descrição puramente objetiva, factual da realidade. (Op. Cit, p. 30-31)

A visão do autor nos mostra que as aspirações e concepções de mundo não podem se dissociar das ciências, ao contrário, fazem parte e constituem os seus objetos de estudo. Pendendo para a literatura, podemos inferir que esta reflexão se faz também pertinente, uma vez que a literatura deve ser investigada tendo como suporte as condições sociais e históricas que fertilizaram a sua produção. Sendo assim, como nos diz Eagleton,

Não se trata de reduzir o poema ao estado do capitalismo contemporâneo, mas também não se trata de introduzir tantas complicações judiciosas que algo tão gritante como o capitalismo possa ser esquecido. Pelo contrário, todos os elementos que enumerei (a posição de classe do autor, as formas ideológicas e a sua relação com as formas literárias, a “espiritualidade” e a filosofia, as técnicas de produção literária e teoria estética) são directamente relevantes para o modelo infra-estrutura/superestrutura. (Op, Cit, p. 29).

O que podemos verificar, a partir daqui, é que a crítica e a produção literária – como toda a produção cultural - estão, ambas, imersas, em um conjunto ideológico delicado, pois as relações de representação entre as condições económico-materiais e o sistema que as alimenta são pouco perceptíveis à primeira vista. Assim, os diversos componentes que envolvem a obra de arte – autor, matéria ficcional e leitor – se enlaçam para construir – e ao mesmo tempo, desvendar – os labirintos ideológicos presentes na sociedade. A indagação que se interpõe, no que se refere à literatura, reside, neste bojo, na compreensão de seu lugar: atrelado, situado, ou totalmente liberto?

Segundo Terry Eagleton:

Toda arte nasce de uma concepção ideológica do mundo; uma obra de arte inteiramente desprovida de conteúdo ideológico, comenta Plekhanov, é coisa que não existe. Mas a observação de Engels sugere que a arte tem uma relação mais complexa com a ideologia de que o Direito e a teoria política, que encarnam de modo bastante mais transparente os interesses de uma classe dominante. A questão é, portanto, qual a relação entre arte e ideologia. (1978, p. 30)

A pergunta acima nos propõe a reflexão sobre o tema. A necessidade que percebemos é a de perseguir o equilíbrio da análise, ao se estudar a relação existente entre arte e ideologia, a fim de não cairmos nos equívocos usuais: o da isenção ou o da reificação. Entendemos, assim, que não podemos negar os espaços de contestação do sistema a serem descobertos pelo sujeito, pois negaríamos a própria perspectiva histórica, nem compreender a arte e a literatura como expressões simplistas da consciência burguesa. Reafirmamos a arte e a literatura como espaço de “construção da consciência contra-hegemônica” e assim sendo, seriam elas possibilidades históricas de desafiar a própria ideologia, semeando pontos de discordância e olhares de contestação sobre um sistema rígido e que exerce a dominação de maneira bastante cautelosa e implícita.

A rigidez do sistema e o poder de sedução do mercado nos impossibilitam, muitas vezes, de perceber a complexidade das ideologias que nos envolvem e podem nos imobilizar. Marx percebe este problema e alerta: “Os pensamentos da classe dominante são também, em todas as épocas os pensamentos dominantes, ou seja, a classe que tem o poder material dominante numa dada sociedade também o poder dominante espiritual” (MARX, Karl, 1979, p. 27-28). Desvelar as amarras, para muitos, é uma tarefa difícil e a literatura, nesta teia, pode ser um meio de descortinar os impasses do sistema.

A reflexão proposta por Marx no século XIX perdura, pois, não é custoso perceber que a classe dominante busca manter a posse sobre os instrumentos de comunicação, na tentativa de controlar a difusão da produção artístico-cultural e garantir a dominação ideológica. Em nosso país, por exemplo, é tensa a relação entre a produção cultural e a propriedade dos meios de comunicação em massa.

O consumo e seu caráter apelativo invadem a produção cultural e a literatura, contexto em que, como alerta Cláudio Cledson Novaes “no atual estágio do capitalismo mundial, a literatura de consumo tende a conformar o leitor como um veneno social” (1995, p. 76). Imersa neste espaço de apropriação capitalista, a literatura se afirma como elemento dialético que pode se oferecer à dominação ou à resistência. A literatura se insere, então, em um espaço

que pode ser não só o da contestação, mas também o da legitimação dos modelos sociais vigentes.

Entendendo aqui ideologia na acepção colocada por Lowy, ou seja, enquanto uma visão de mundo, característica da maneira como os sujeitos se relacionam em sociedade e que pode tender tanto à conformação quanto à subversão, podemos concluir que, primeiro, não se pode reservar à literatura um lugar fora da ideologia e, segundo, a compreensão da obra literária estará relacionada – ideologicamente – não apenas à posição do escritor, mas também à do leitor, os dois imbuídos de determinadas concepções de mundo e expectativas diante do mesmo.

Concluimos então que o fazer literário implicará sempre uma escolha na sociedade de classes, permeada de antagonismos, diante dos quais o olhar não pode permanecer imune. Partindo destas conclusões, podemos introduzir uma nova reflexão, que buscará entender como ideologia e engajamento se relacionam com a literatura. As noções, frequentemente contestadas ou louvadas de literatura engajada, engajamento literário e escritor engajado estão diretamente ligadas às formações ideológicas de quem analisa.

2.4 ESCRITA E PARTICIPAÇÃO POLÍTICA: OS DILEMAS DO ENGAJAMENTO.

A cisma que, vai e vem, instala-se sobre a discussão do engajamento traz consigo duas preocupações: descobrir a definição e as especificidades do texto literário e discutir em que medida engajamento e prática militante incidem diretamente sobre a forma literária, prejudicando-lhe o sentido.

Segundo Benoit Denis, autor que se dedicou profundamente a entender o fenômeno literário quando vinculado ao engajamento do escritor, a concepção de literatura engajada que possuímos atualmente se organizou devido a três fatores:

1º O aparecimento, por volta de 1850, de um *campo literário autônomo*, independente, no seu princípio e funcionamento, da sociedade em geral e das instâncias de poder que a regem, com os escritores não se submetendo doravante a não ser à jurisdição de seus pares.

[...]

2º A aparição, na passagem do século XIX para o XX, de um novo papel social, situado à margem da literatura e da universidade, *o do intelectual*.

[...]

3º O terceiro fator que provoca a aparição da problemática do engajamento é a revolução de Outubro de 1917. Ela prova-se decisiva, na medida em que se trata lá de um tipo de acontecimento dominante e fundador, cujo poder de atração exerceu-se conjuntamente sobre a camada intelectual e literária do entre-guerras. (2002, p. 20-22)

Este três fatores aproximaram o conceito de engajamento da idéia de militância. Mais precisamente, a partir do século XIX, quando se fala em *literatura engajada*, pressupõe-se, quase que imediatamente, uma literatura na qual as marcas ideológicas do atrelamento militante estejam patentes. A imagem que possuímos de escritor engajado é a de um autor que faz política em suas obras, prática contestada, uma vez que a acepção que detemos de literatura nega, fortemente, esta possibilidade explícita de ataque aos sistemas. Cláudio C. Novaes avalia estes pressupostos e afirma:

A arte tem sempre um caráter de contracultura, sempre será uma vanguarda que, mesmo falando do projeto em curso, o estará negando. Assim, o mais correto seria distinguir esses comportamentos, pois, tanto a arte objetivamente comprometida com um sistema, ou com a oposição a este, não será finalmente arte e sim panfleto. A arte mais comprometida, ou a mais questionadora será, justamente, aquela em que esses pressupostos ideológicos estão menos explícitos dogmaticamente, ou seja, as conclusões serão os julgamentos, frutos de uma dialética rumo a uma identificação com o leitor. (op. cit, p. 75)

A questão do engajamento é ampla e complexa, pois possui diversas possibilidades de avaliação, que não apenas situar o escritor e associá-lo a um partido ou corrente política. Para iniciar, é necessário lembrar que “a literatura nunca foi um objeto neutro e indiferente em termos políticos” (DENIS, Benoit, 2002, p. 11) e o engajamento em literatura é mais antigo do que se supõe.

Começamos então nosso percurso entendendo o que é *engajar-se*. O termo chega à nossa língua através do francês *engager* e pode representar tanto, de modo geral, o ato de empenhar-se, envolver-se em uma atividade, quanto, especificamente, a filiação a uma linha ideológica, filosófica ou política, que é transformada em causa e a serviço da qual nos colocamos.

Benoit Denis nos apresenta duas maneiras de ver o fenômeno literário sob o desígnio do engajamento:

A noção de literatura engajada, assim como a de engajamento, é com efeito suscetível de duas acepções que, no uso, são raramente distinguidas: a

primeira tende a considerar a literatura engajada como um fenômeno historicamente situado, que o associam geralmente à figura de Jean Paul Sartre e à emergência, no imediato pós-guerra, de uma literatura passionalmente ocupada com questões políticas e sociais, e desejosa de participar da edificação do mundo novo anunciado desde 1917, pela Revolução russa; a segunda acepção propõe do engajamento uma leitura mais ampla e flexível e acolhe sob a sua bandeira uma série de escritores, que de Voltaire e Hugo a Zola, Péguy, Mauraux ou Camus, preocuparam-se com a vida e a organização da cidade, fizeram-se os defensores de valores universais, tais como a justiça e a liberdade, e, por causa disso, correram frequentemente o risco de se oporem pela escritura aos poderes constituídos. (op. cit. p. 17)

Comungando da idéia de engajamento em seu sentido amplo, Dias Gomes, em *O Engajamento é uma prática de liberdade*, afirma:

Claro que podemos generalizar, em qualquer arte o artista escolhe seu tema. E, no mundo de hoje, escolher é participar. Toda escolha importa em tomar um partido, mesmo quando se pretende uma posição neutra, abstratamente fora dos problemas em jogo, pois o apolitismo é uma forma de participação pela omissão. Pois esta favorece o mais forte ajudando a manter o *status quo*. Toda arte é, portanto, política. (1967, p. 10) [grifo nosso]

A despeito da avaliação mais geral do que seja o engajamento, com frequência, pegamo-nos lançando à produção daqueles escritores que, declaradamente, assumem uma posição político-partidária e um dever de causa, um olhar enviesado. O distanciamento ou a censura são freqüentes e, muitas vezes, observamos certa resistência, por parte de alguns estudiosos, em analisar as produções literárias que se anunciam a serviço de uma ideologia.

As perguntas são comuns para aqueles que se lançam ao desafio de avaliar este tipo de produção: como relacionar literatura e sociedade sem cair na observação jornalística da obra? Por outro lado, quais postulados definem o texto literário e em que medida ele pode ou não estar vinculado a uma prática política declarada? O que produz o mal-estar recorrente entre alguns estudiosos sempre que falamos em uma literatura comprometida; poderia ela não estar? Não teriam José de Alencar, Machado de Assis, Lima Barreto, Castro Alves, Gregório de Matos ou Mário de Andrade sido comprometidos com uma visão de mundo? A idéia aqui é, portanto, ampliar o conceito, como propõe Roberto Schwarz:

Usada em sentido genérico, a palavra “engajamento” não tem cor própria. Um intelectual tanto pode se engajar no centro como na direita e na esquerda. O senso das proporções entretanto logo avisa que o termo parece excessivo para a opção pelo centro. Algo como ousar uma ida à pizzaria. No

caso da direita, o que destoa é a defesa do privilégio, que briga com a vibração democrática da palavra, cuja parcialidade pela esquerda se deve à repercussão generosa da figura de Sartre. (1999, p. 172)

Conforme estudamos, a relação entre engajamento e obra literária é antiga. Mais recente é a inter-relação entre estes dois conceitos e a esquerda, que possui em Sartre a grande referência. Ele tornou-se símbolo de intelectual engajado e alusão necessária quando propomos esta discussão em literatura, principalmente a partir da obra “*Que é a literatura?*”. As reflexões propostas por ele acompanharam as gerações de intelectuais e críticos após a segunda grande guerra e, até hoje, constituem referência central para pensar a questão. Sartre questiona o estatuto e o *status* da obra literária, defendendo que a mesma não existe sem o olhar do leitor e, que, portanto, a própria dialética da escrita que, em si, pressupõe um outro, traz consigo o engajamento, porque traz a escolha, realizada pelo autor. Sartre afirma:

Escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade; tendo começado de bom grado ou à força você estará engajado.
Engajado em quê? perguntarão. Defender a liberdade, afirmação precipitada. Trata-se de tornar-se o guardião dos valores ideais (...), ou será que é a liberdade concreta e cotidiana que é preciso proteger, tomando partido nas lutas políticas e sociais? A questão se liga à outra, simples na aparência, mas que nunca é levantada: “Para quem se escreve?” (1993, p. 53)

A passagem de Sartre traz para o debate ainda uma outra categoria importante para pensar a questão do engajamento – o leitor – e associa a produção a um objetivo declarado. Com um breve retorno ao nosso passado literário, percebemos que, ao longo da história, estivemos diante de visões de mundo fundadas, legitimadas ou contestadas pelo arcabouço literário ligado ao imaginário do período. A obra de José de Alencar pode ser analisada sem que antes, sejam percebidas as balizas que edificavam o pensamento intelectual do Brasil e a concepção que se tentava instaurar de nacional? Estes questionamentos nos impelem a outro, que seria o sentido mesmo do engajamento em literatura? Benoit Denis propõe uma definição:

Tratando-se de literatos e de literatura, percebe-se imediatamente que o que está em causa no engajamento é fundamentalmente as relações entre o literário e o social, quer dizer, a função que a sociedade atribui à literatura e o papel que esta última admite aí representar. No sentido estrito o escritor engajado é aquele que assumiu, explicitamente, uma série de compromissos com relação à coletividade, que ligou-se de alguma forma a ela por uma

promessa e que joga nessa partida a sua credibilidade e a sua reputação. (op. cit, p 31)

Historicamente, literatura e política não foram elementos dissociados. Desde a Grécia antiga, passando pela Idade Média até o Renascimento, a literatura podia ser vista como elemento de formação, contestação e crítica à sociedade vigente. Exemplo disso é a literatura dos jesuítas, a obra de Gil Vicente ou de Shakespeare. No Brasil, não podemos esquecer o papel que desempenhou a literatura árcade na construção dos pressupostos que ajudariam a organizar a nossa identidade nacional, para citar apenas um exemplo. Com isso, não queremos retirar do estatuto literário o seu elemento mágico, mas, a hostilidade em relação ao engajamento declarado precisa também ser investigada:

A que se atribui o mal-estar, talvez, mesmo a hostilidade, que provoca frequentemente a idéia de literatura engajada? Pelo simples fato de que o escritor não deveria incluir-se na política? Chateaubriand e Hugo estavam presentes nos dois terrenos e isso nunca prejudicou as suas glórias. Claudel e Saint-John Perse eram diplomatas e ninguém pensa em reprová-los por isso. O que incomoda aqui, é antes a confusão dos gêneros: fazer política *na* literatura traz ameaça à representação moderna do fato literário do qual nós somos e permanecemos dependentes. Lá onde a modernidade centrou-se na pesquisa de uma *literatura pura*, o engajamento parece, ao contrário, induzir a uma *lógica centrífuga*, em virtude da qual a literatura encontra-se ameaçada de dispersão, sem cessar solicitada que é por outras questões, que a afastam dela mesma e mudam o sentido da expressão “fazer literatura”. (DENIS, 2002 p. 79) [grifos do autor]

E que sentido é este da prática literária que a modernidade inaugurou? O mesmo autor explica:

Esta distância tomada com a problemática moderna da linguagem é particularmente visível desde que se enfrenta a questão da forma. A modernidade, com efeito, sacralizou o trabalho formal – que se pense apenas em Flaubert – e fez dele a especificidade do literário: absorver-se funcionalmente no trabalho sobre a linguagem”, é fazer da forma o lugar privilegiado da atividade literária, aquele onde se dá a ver tanto o sentido assinalado pelo escritor ao seu empreendimento, quanto a diferença radical que distingue o emprego literário da linguagem dos seus usos práticos e quotidianos. A prioridade de princípio concedida à forma é, portanto, o que isola a literatura dos outros discursos sociais; advém também disso que toda pesquisa de uma “literatura pura” seja quase sempre traduzida pela tentação de se produzir um formalismo integral ou, pelo menos, uma literatura autotélica, que seria ela mesma o seu próprio objeto. (idem, p.72)

Deste modo, talvez o receio e o olhar enviesado sobre o qual falamos anteriormente se deva ao olhar dessacralizante que a idéia do engajamento lança sobre a concepção moderna da obra literária. O olhar que se instaura, portanto, avalia a produção literária em outros termos, que confirmam à participação política, um lugar de destaque. A obra, nestes termos, aproxima-se da realidade objetiva, de onde, necessariamente, nunca esteve distante, porém, podemos perceber que o reforço à idéia de engajamento se acentuou contrapondo uma visão da ‘arte pela arte’ e do artista situado fora do universo social. É o que nos confirma ainda Benoit Denis:

Com efeito, apoiando numa instância exterior do campo literário (o grande público), o escritor engajado coloca-se em posição de lançar um olhar dessacralizante sobre o fato literário: toda uma mitologia da escritura e do escritor encontra-se colocada à distância como efeito dessa mudança de perspectiva – a preocupação com a posteridade dá lugar à consciência da urgência, a reivindicação de autonomia e de distância transforma-se numa exigência de responsabilidade e de participação, a postura de imparcialidade anula-se com a afirmação da necessidade de escolha etc. Essa mudança de perspectiva modifica igualmente os esquemas de avaliação das obras – de uma apreciação em termos estéticos, passa-se a uma de natureza ética ou ideológica. O engajamento induz desse modo, e em graus diversos, a uma recolocação em causa da representação que a modernidade construiu da literatura: tomada entre o autor, de quem a presença total é altamente afirmada, e o público que tem o papel de pólo regulador, a obra ela mesma pode perder a auto-suficiência que havia conquistado na *doxa* moderna; ela não parece mais ser o seu próprio fim, mas torna-se num meio a serviço de uma causa ou de um propósito que a ultrapassa. (2002, p. 67)

Conforme Denis, a concepção de literariedade trazida após o fenômeno da *autonomização do campo literário*⁸ confere ao escritor um espaço privilegiado, que não se torna acessível aos outros. A idéia do engajamento, que pressupõe a participação e o envolvimento do escritor, destrona este lugar, como coloca Lukács:

Pouco importa em que movimento popular cada escritor encontre o objeto de sua adesão. Tolstoi se enraíza na classe dos camponeses, Dostoievski nas atormentadas camadas plebéias da cidade, Gorki na classe operária e nas dos camponeses pobres. Mas todos os três estão radicados nos movimentos que levam à emancipação do povo e por ele combatem, do mais profundo de sua alma. A conseqüência cultural e artística dessa adesão é que o escritor supera o seu isolamento, a sua função de simples observador, conseqüência do estado atual do desenvolvimento do estado capitalista (apud Nelson Werneck Sodré, 1968, p. 193)

⁸ Conceito desenvolvido por Pierre Bourdieu. Refere-se ao afastamento do artista – após o surgimento do mercado de bens simbólicos – do seu público, que passa a se considerar criador independente e autônomo

Por outro lado, não podemos deixar de anotar que esta visão, se não problematizada poderá encerrar contradições que induzirão a idéia de uma arte que se distancie excessivamente do elemento mágico, fator que poderá, em outro extremo, tornar-se elemento de apropriação do sistema. A lógica do mercado busca apropriar a produção artística e a atuação da indústria cultural provoca dilemas para a arte no mundo contemporâneo. Por isso, se almejamos desmontar a noção do artista e da obra como instância iluminada, este discurso, por sua vez, não pode servir como base para legitimar a apropriação da obra de arte pelo poder dominante, uma vez que se a objetivarmos exageradamente, correremos o risco de aproximá-la dos utilitarismos mercadológicos.

O percurso reflexivo que trilhamos nos trouxe o entendimento da ideologia (visões de mundo relacionadas a um conjunto social) como algo que circunscreve homens e mulheres na sociedade e sendo a arte uma produção humana, que busca acompanhar a sua condição de sujeito social, não poderia estar ela neutra. Notamos assim que não podemos, de maneira alguma, isentar Pagu e sua obra, não só porque “Toda obra literária, qualquer que seja a sua natureza e a sua qualidade, é engajada, no sentido em que ela é portadora de uma visão do mundo situada e onde, queira ela ou não, se revela assim impregnada de posição de escolha.” (Denis, 2002, p. 36), mas, sobretudo, porque esta autora se transformou em símbolo de mulher, militância e engajamento intelectual no Brasil da primeira metade do século.

A resistência, porém, dos intelectuais à associação entre literatura e ideologia reside menos na idéia do engajamento do que na da militância político-partidária. Em parte, tal postura se deve à reação dos críticos em relação à política determinada pelo Partido Comunista para a arte e às diretrizes do Realismo Socialista. A condição de Pagu, neste entremeio vai desde a atuação política larga e ampla, que a autora mantém mesmo fora do partido, até uma escravização consciente aos ditames desta organização.

2.5 SOB A INSÍGNIA DO COMUNISMO: REALISMO SOCIALISTA, LITERTURA ENGAJADA!?

A relação entre intelectuais e comunistas sempre foi tensa. No que tange à arte e à produção literária, a adoção de diretrizes específicas para a criação artística, a partir da

política Zhdanovista, na União Soviética, acirra o debate sobre o papel da arte e sua necessidade de distanciamento da militância partidária, defendida por alguns críticos.

Sobre esta tensa relação, cabe destacar que os militantes eram vigiados constantemente pelo partido e, neste contexto, os intelectuais eram alvo de vigília ainda mais acirrada, por causa da sua origem pequeno-burguesa e, portanto, perigosa. Logo, os compêndios históricos sobre a política do Partido Comunista no Brasil informam que as orientações determinadas por ele, deveriam ser seguidas à risca e além disso,

O militante que se desviasse dessa orientação, tanto para a esquerda como para a direita, logo recebia os mais diversos rótulos dos dirigentes partidários, uma espécie de “etiqueta na testa”, em que constavam afirmações como “está querendo passar contrabando ideológico, acha-se sob a influência da burguesia, é um aventureiro, um sectário”. (SOTANA, Edvaldo. 2007, s/p) [grifos do autor]

Sabemos ainda que os intelectuais que ousavam uma postura mais autônoma e contestatória diante das decisões do partido não eram vistos com bons olhos pelo mesmo. Necessariamente, esta era também uma estratégia de resguardo frente às investidas do mundo capitalista para desabonar a revolução. Contudo, esta posição tomou proporções exageradas e, na década de 30, o período de razoável liberdade dos autores chegou ao fim, com a ascensão de Stálin ao comando da União Soviética e, com ele, de uma nova política que se efetivaria, entre outros aspectos, pela perseguição a artistas e intelectuais que não seguissem os seus postulados.

A posição inicial dos líderes da revolução sobre a criação artística não comungava dos princípios estabelecidos pelo Realismo Socialista. Segundo João Lopes, “Nos anos 20, a intervenção autoritária do partido bolchevique e do estado soviético na vida artística foi reduzida ao mínimo” (2001, s/p).

A posição de Trotsky – mesmo de Lênin – sobre a ascensão de uma cultura genuinamente proletária, conforme já aludimos anteriormente, pautava-se pela compreensão de um processo revolucionário que precisava ele mesmo modificar toda a estrutura socialmente em vigor. Moniz Bandeira avalia a posição do líder revolucionário:

A ele [Trotsky], porém, como aos fundadores do socialismo científico, repugnava a arte dirigida, instrumento puro e simples de propaganda partidária. A arte, como produto da vida social, reflete, não só pelo conteúdo, como pela forma, as realidades de uma época e todas as suas contradições. Não existe desse modo, arte sem conteúdo ou tendência.

Imprimir-lhe, todavia, o caráter de propaganda partidária é convertê-la em sistematização de idéias. E a arte deixa de ser arte. (1980, p. 8)

Os primeiros anos após a revolução representaram um terreno relativamente fértil para a arte. Destacamos autores como Máximo Gorki, Wladimir Maiakovski, Svevolod Meyerhold, Isaac Babel, entre outros, alguns adeptos da *Proletkult*⁹, outros da experimentação ou do construtivismo. Estes idos de convivência de diversas tendências artísticas acabariam, quando do decreto do Comitê Central do Partido Bolchevique, “*Sobre a organização dos grupos literários e artísticos*”, de 23 de Abril de 1932. Segundo João Lopes, neste decreto é que:

"O camarada Stálin chama aos nossos escritores engenheiros de almas. O que é que isso significa? Que obrigações que isso nos impõe. Antes de mais nada, isso significa que devem conhecer a vida para representá-la fielmente nas nossas obras, não escolarmente como um objeto morto, nem mesmo como uma realidade objetiva, mas representar a realidade em sua dinâmica revolucionária. Depois, em conformidade com o espírito do socialismo, devem combinar fidelidade e representação artística historicamente concreta como trabalho de modelação ideológica e educação dos trabalhadores. É este método de literatura e de crítica literária que constitui aquilo que chamamos método realista socialista. (2001, s/p)

Inicialmente, a proposta de Zhdanov é engajar ao extremo os escritores e artistas na construção da revolução, porém, as conseqüências foram drásticas, uma vez que, como afirma Moniz Bandeira:

Mas, se, por um lado, o proletariado, até 1945, não conseguiu nenhuma vitória, conforme Lênin e Trotsky esperavam, não pôde, por outro, criar, dentro da União Soviética, uma literatura e uma arte próprias. As obras do *realismo socialista* refletiram, pela sua mediocridade, não o desenvolvimento de uma cultura proletária, mas a degenerescência burocrática, que se cristalizou no estalinismo, exatamente por causa da desigualdade do desenvolvimento da ditadura do proletariado nos distintos países, ou, em outras palavras, por causa do atraso da revolução mundial. A literatura e arte daquele período se formaram à imagem e semelhança da burocracia. (1980, p. 10)

Do mesmo modo, conclui João Lopes:

⁹ Conforme já aludido, trata-se da tendência de organização que consistia em defender uma organização cultural e artística tipicamente proletária, cujo ideário foi combatido por Trotsky e Lênin. Trotsky afirmava que “Os dias em que vivemos ainda não representam a época de uma nova cultura, mas no máximo o seu limiar. Devemos, em primeiro lugar, apossar-nos, oficialmente, dos elementos mais importantes da velha cultura, a fim de podermos, ao menos, abrir caminho à construção de uma nova”. In: Trotsky, LEON. *Cultura e arte proletárias*.

Com o decreto de Junho de 1932 e com a entronização do realismo socialista como arte oficial em 1934, ecoando assim esteticamente a súbita viragem econômica de 1928, com a sua coletivização forçada e a sua planificação burocrática decididas por cima da cabeça da classe operária e dos camponeses.

Tal como a depuração dos "velhos bolcheviques" do Partido Comunista e do Exército Vermelho correspondia às necessidades estalinistas, ele, mando único e de arregimentação político-militar da sociedade soviética, também o monolitismo do realismo socialista respondia às suas necessidades de enquadramento artístico-cultural em função de uma "partiinost" otimista, ludibriante e dócil ao culto dos chefes. (op. cit, s/p)

O próprio Trotsky, ao avaliar as premissas do realismo socialista, declararia:

É impossível contemplar sem uma repulsa física, misturada com horror; a reprodução de quadros e esculturas soviéticas onde os funcionários armados com um pincel, sob a vigilância de funcionários armados com "mausers" glorificam os "grandes" e "geniais" chefes, na verdade privados da menor centelha de gênio e de grandeza. A arte da época estalinista entrará na história como expressão mais evidente do profundo declínio da revolução proletária. (2005, p. 166).

É importante lembrar que a política stalinista e os postulados organizados por Zhdanov encontraram adeptos entre os comunistas por todo o mundo. Com isto, esta literatura particularmente, adentrava um terreno de pouca ousadia, marcada pela linearidade de personagens e enredos, que deveriam conduzir o leitor a convencer-se ao ideal da revolução socialista. Retornávamos, então, a uma proposta de escrita que tivesse por objetivo declarado a formação. Neste caso, uma formação atrelada à efetivação do processo revolucionário. Moniz Bandeira, analisando este processo, constatou:

A derrota de Trotsky, após a morte de Lênin (1924), correspondeu, também, ao estrangulamento de toda a atividade criadora, existente nos primeiros anos da revolução. A burocracia estendeu a sua teia sobre o terreno das artes e da literatura. Bukharin, que defendera o *Proletkult*, passou a defender juntamente com Karl Radek¹⁰, a teoria do *realismo socialista*, que orientou em A. A. Zhdanov o seu máximo expoente:

Ele [Stálin] fala da enorme responsabilidade dos escritores soviéticos no que se refere à educação do povo, à educação da juventude. E fala da necessidade de não tolerar a dissipação no trabalho literário (...) Guiado pelo método do realismo socialista, estudando, atenta e conscienciosamente, nossa realidade, esforçando-se para penetrar, mais profundamente, na essência do processo de nosso desenvolvimento, o escritor deve educar o

¹⁰ Tanto Bukharin como Radek sucumbiram nos processos de Moscou. Bukharin, que, na luta contra Trotsky, se aliou a Stalin, morreu executado em 1938. Radek, condenado à prisão, desapareceu.

povo e armá-lo ideologicamente (...) Se a ordem social feudal e logo a burguesia, no período de seu florescimento, puderam criar uma arte e uma literatura, que afirmou o estabelecimento da nova ordem e cantou o seu apogeu, nós, que representamos uma nova ordem, a ordem socialista, a encarnação de tudo o que há de melhor na história da civilização e da cultura humana, estamos na melhor das posições para criar a literatura mais avançada do mundo, literatura que deixará muito atrás os melhores exemplos do gênio criador de todos os tempos.¹¹ (1980, p. 12)

Este que foi um período de relativa estagnação na arte, comprovando que a idéia de engajamento não pode estar associada à repressão, pois nega o próprio espírito da palavra que traz em si o impulso da manifestação. Além disso, as decisões do partido em relação à arte provocaram, posteriormente, entre os intelectuais, uma repulsa forte à idéia de uma arte povoada com ideais partidários.

A obra de Patrícia Galvão será marcada fortemente pela sua relação com a militância e o Partido Comunista. Deste modo, tanto Paixão Pagu, como Parque Industrial se relacionarão, cada um a sua maneira, com a experiência engajada da autora.

¹¹ Literatura e Filosofia à Luz do Marxismo, de ^a A. A. Zhdanov.

3 ESCRITAS DA CARNE: PAIXÃO, MILITÂNCIA E MEMÓRIA.

3.1 PAIXÃO PAGU: PERCURSOS DE LEITURA.

Paixão Pagu – a autobiografia precoce de Patrícia Galvão foi escrita em 1940, mas só publicada em 2005 pela editora Agir. O texto passou por uma avaliação de seus filhos, Rudá de Andrade e Geraldo Galvão Ferraz, acerca da pertinência de socializar este depoimento, de cunho tão intimista e introspectivo e, ao mesmo tempo, tão companheiro das várias angústias humanas e coletivas. Uma vez avaliados, os escritos foram organizados por Geraldo Galvão Ferraz e encaminhados para o conhecimento do público.

Esta obra apresenta-se como uma carta de caráter autobiográfico, destinada ao seu companheiro Geraldo Ferraz. A propósito deste relato, Pagu faz a seguinte observação: “Não é meu intento descrever minuciosamente os detalhes e os aspectos da conferência. Não estou escrevendo autobiografia para ser publicada ou aproveitada. Isto é para você ter mais um pouco de mim mesma, das sensações e emoções que aproveitei”. (Galvão, 2005, p. 100)

Temos, de antemão, alguns problemas e questionamentos para investigar, pois, ao mesmo tempo em que a narrativa é uma escrita dita *autobiográfica*, é também uma *carta*, destinada ao outro, abrindo-se em perspectiva histórica e em depoimento de época. Deste modo, no que se refere ao gênero textual, ela se encontra marcada tanto pela introspecção quanto pelo diálogo e o relato histórico. Neste sentido, o texto possui múltiplas possibilidades de leitura e abordagem crítica, uma vez que relata fatos históricos, mesclados a reflexões densamente psicológicas e de avaliação introspectiva, realizadas por uma militante engajada e personagem importante no cenário da história política e cultural brasileira.

São inúmeras as mediações a serem feitas, quando se trata da análise de narrativas que se organizam em torno da lembrança e da memória¹², pois, uma gama de debates

¹² A distinção conceitual dos dois termos se organiza, principalmente, em torno do tempo. No caso da lembrança, falamos de um acontecimento pontual, um recorte. A Memória, então, distingue-se por se tratar de um conjunto de aspectos culturais, emocionais e históricos que se organizam no tempo e que compõem os aspectos identitários do sujeito em um determinado momento histórico.

aflora em torno das definições e dos termos mais adequados, dos conceitos mais apropriados, sem falar do conhecimento interdisciplinar que temos de lançar mão para compreender certos aspectos do texto, uma vez que analisar escritos desta natureza implica em permanente diálogo com a literatura, a lingüística, a história, a psicologia e a filosofia. As narrativas confessionais ou autobiográficas, entre as quais se incluem memórias, cartas, diários, autobiografias, relatos de viagem, entre outros, têm merecido estudo em diversas partes do mundo, dado ser este tipo de texto amplamente apreciado por autores e leitores em todas as culturas. *A viagem ao centro de si mesmo*, longe de ser uma questão fechada pelos teóricos, é, antes, um ponto de controvérsias e debates acerca das propriedades desse tipo de escrita, de seus objetivos, bem como de sua natureza ficcional e/ou histórica.

É necessário ainda observar, na apreciação dessa obra de Pagu, aspectos críticos e teóricos diversos, envolvendo o ficcional, o gênero discursivo e literário, a posição e acepção que ganha a categoria ‘indivíduo’ na sociedade moderna, a literatura em sua relação com a história, as vinculações entre fingimento, realidade e verdade, as especificidades do documento histórico e do texto ficcional, as qualidades do texto narrativo ao longo das suas manifestações históricas, bem como a maneira através da qual as diferentes culturas – com seus diferentes leitores – concebem um texto enquanto autobiográfico.

Ao mesmo tempo em que não podemos atribuir à narrativa confessional o *status* de ‘verdade histórica’, também não podemos tomá-la como ‘mentira’. Estamos diante, quando falamos de autobiografias, de zonas discursivas que se tangenciam e se distinguem: o ficcional, o histórico e o autobiográfico. Sobre a questão, Luiz Costa Lima propõe:

O memorialista se põe entre os dois [discurso historiográfico e ficcional]. Em relação ao historiador não pode dizer senão que apresenta um testemunho de boa fé; i. e., que é assim que sente haver sido em certa situação ou haver presenciado certo acontecimento. As memórias apresentam uma versão personalizada da história. Em relação ao ficcionista, não pode declarar senão que seus direitos são outros; mais limitados por um lado, pois que não pode “inventar” o que não se tenha passado; mais personalizados por outro, porque trata do que viveu na carne. Entre a ficção e a autobiografia, o eu se impõe como barra separadora. Entre a história e a autobiografia, a barra separadora são suas pretensões diversas à “verdade”. Todas essas distinções pressupõem, por certo, uma zona comum e indistinta... (1986, p. 302)

A carta autobiográfica de Pagu possibilita leituras associativas e não excludentes, permitindo a reflexão tanto a respeito da experiência real da autora, como das estratégias literárias de apreensão do mundo e composição ficcional. Por conta disto, a leitura de Paixão Pagu deve ocorrer de modo similar ao que Antônio Cândido advoga para a leitura das obras “autobiográficas” de Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Pedro Nava.

... reversivelmente, como recordação ou como invenção, como documento da memória ou como obra criativa, numa espécie de dupla leitura, ou leitura de ‘dupla entrada’, cuja força, todavia, provém de ser ela simultânea, não alternativa” (CÂNDIDO, 1987, p. 54).

Outro aspecto que se evidencia nesta discussão e que vem a lume com força neste caso específico é a posição e a acepção que assume a categoria ‘indivíduo’ na modernidade. Se, por um lado, percebe-se que o eu individual é centro irradiador do discurso memorialístico, por outro, estabelecem-se algumas divergências quanto ao *solipcismo* da escrita autobiográfica, em confronto com *dialogismo* que estaria presente em todo e qualquer discurso. Há que se marcar que *solipcismo* aqui alude à doutrina filosófica segundo a qual a única realidade do mundo é o eu, enquanto que *dialogismo* refere-se ao conceito cunhado por Mikhail Bakhtin e que pressupõe, segundo Ana Maria Pires Novaes (2006, p. 1), uma reciprocidade entre os sujeitos, ou seja, que toda ação verbal toma socialmente a forma de interação entre um eu e um outro que, intersubjetivamente, constroem um texto e seus sentidos.

Para nossa leitura, buscaremos não confundir a categoria indivíduo, enquanto esfera criativa, com os individualismos próprios de uma sociedade pouco solidária, porém, para desenvolver esta análise, é necessário algum cuidado para não cair naquilo que Leandro Konder, em análise sobre o realismo, denomina *coletivismo simplificador*, recurso utilizado por alguns teóricos quando combatem o individualismo:

No justo combate ao individualismo, alguns teóricos, com freqüência, acolhem formulações que tendem a um certo coletivismo simplificador. Com isso, terminam por alimentar a categoria individualismo e o coletivismo. Para o individualismo, é conveniente ter como adversário um teórico que se recusa a reconhecer toda a riqueza de significação do processo histórico pelo qual os indivíduos vêm se tornando efetivamente mais autônomos.

O individualismo também não pode dar conta da importância deste processo, porque menospreza o contexto histórico-social em que as pessoas existem concretamente. O que caracteriza o equívoco básico

do individualismo não é a enfática valorização das vivências subjetivas e das ações individuais, pois essa valorização é compatível com a concepção dialética da história. A falha do individualismo está em não reconhecer o indivíduo social, as pessoas que se formam e se transformam no movimento da sociedade. (2005, p.62)

Reconhecemos no texto autobiográfico o valor do indivíduo e das vivências subjetivas marcantes e singulares, porém, ao mesmo tempo, percebemos que o sujeito da carta passa por transformações no “movimento da sociedade” que incidem sobre sua personalidade e organizam os aspectos emocionais do testemunho. Tomaremos por base aqui, para proceder à leitura da carta, a idéia de sujeito em seu caráter intersubjetivo e dialógico, não só porque o escrito em questão, na sua gênese, já pressupõe um diálogo – trata-se de uma carta –, mas também por desacreditar na existência de um eu absoluto, capaz de se expressar isoladamente na narrativa, mesmo que o objeto do relato seja ele próprio. Concordo com Mikhail Bakhtin quando ele, analisando o ato de introspecção-confissão na construção do herói, conclui: “O exame introspectivo puro e solitário é impossível: quanto mais o indivíduo se aproxima desse extremo, mais o outro extremo, a ação do outro extremo se faz sentir”. (2000, p. 158)

Para o teórico russo, o discurso é o lugar no qual a alteridade se exercita por excelência, ou seja, para ele, o olhar do outro não está fora do sujeito do discurso, mas com o mesmo, uma vez que, sendo este um ser social, não há como alcançar uma individualidade extrema, na qual ele consiga estar só consigo mesmo. Sobre isto, ele afirma, quando analisa os *valores biográficos*:

Os valores biográficos são valores comuns compartilhados pela vida e a arte; em outras palavras eles podem determinar os atos práticos e as suas finalidades; são as formas e os valores de uma *estética* da vida. O autor da biografia é o outro possível, cujo domínio sobre mim na vida admito com a maior boa vontade, que se encontra ao meu lado quando me olho no espelho, quando sonho com a glória, quando reconstruo uma vida exterior para mim; é o outro possível que penetrou a minha consciência e com frequência me governa a conduta, o juízo de valor e que, na visão que tenho de mim, vem colocar-se ao lado de me *eu-para-mim*; é o outro instalado em minha consciência, com quem minha vida exterior pode conservar uma suficiente maleabilidade. (BAKHTIN, 2000, p. 166) [grifos do autor]

Considerando tais argumentos, a carta autobiográfica de Pagu será lida também como espaço legítimo de interação social, no qual o mundo e a realidade histórica são apreendidos, não só através de fatos vividos e relatados com certa objetividade, como

também dos valores subjetivos de um autor que é, ao mesmo tempo, narrador e personagem. Ainda sobre essa relação identidade/objetividade em texto poético-biográfico, sintetiza Antônio Cândido:

A experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, filtro de tudo, o narrador poético dá existência ao mundo. (1987, p. 56).

Tais considerações podem ser assimiladas também para a leitura da carta autobiográfica de Pagu, cuja marca do indivíduo e do outro é constante, pois, ao marcar a experiência individual, faz também emergir percursos coletivos. É neste sentido que vão existir, simultaneamente, no documento de Pagu, a voz de si e a voz do outro.

3.2 UM TEXTO, MÚLTIPLAS ABORDAGENS.

3.2.1 Proximidades de uma carta.

As cartas são gêneros que remetem à antiguidade e se configuram enquanto uma correspondência destinada a um outro interlocutor, com o objetivo de informar, refletir, cobrar, intimar, avisar, enfim, pela própria natureza, esta forma de comunicação congrega motivações inúmeras e se organiza mediante algumas características que a acompanham ao longo da história, mesmo que se modifiquem as formas e instrumentos de veiculação. Observa-se ainda que, atualmente, segundo Leandro Konder (2005: 51) as missivas não possuem mais o *glamour* de outrora e, por isso mesmo, decaíram o caráter reflexivo-filosófico que tiveram. Mas isto é ponto para outro debate.

O relato autobiográfico de Patrícia Galvão possui as designações e alguns contornos de uma carta, não só pelos comentários presentes no livro editado¹³, mas porque reúne algumas características pertinentes a este gênero discursivo. Ao mesmo tempo, ao longo do documento, a escrita perde o tom de correspondência e de diálogo direto com um interlocutor definido, o que a afastaria do padrão epistolar. Neste sentido,

¹³ O texto não só é anunciado pela autora como carta, mas os depoimentos que se encontram na abertura do livro também percebem no texto, alguns aspectos próprios de uma carta.

percorreremos os caminhos que aproximariam o escrito de Pagu do gênero carta, correlacionando-os dialeticamente àqueles que o afastam.

Segundo Charles Bazerman, as cartas se originaram a partir do desenvolvimento da escrita, com o intuito de efetuar a transmissão dos comandos orais daqueles que tinham poder – seriam ordens, leis, proclamações e avisos de um modo geral. O registro escrito da ordem demarcava e acentuava o poder. Tradicionalmente, estes comandos escritos eram entregues por mensageiros pessoais que os recitavam ao destinatário e simbolizavam a presença do interlocutor diante deste. Interessante perceber que “mesmo quando deixaram de ser recitadas pelo mensageiro, as cartas mantiveram o propósito da projeção (*parousia*) da presença do autor através da escrita”. (BAZERMAN, 2005, p. 86-87) [grifos do autor].

Na escrita das cartas, a organização do texto trabalha explicitamente com dois níveis de sujeito: o emissor e o receptor. Compreendemos que mudando o destinatário, transforma-se também a escrita, uma vez que se modificam os objetivos, as confissões e os elementos de tensão. Isto ocorre porque as condições comunicativas nas quais é construído o discurso orientam a construção formal do mesmo e, neste sentido, argumenta Ana Maria Pires Novaes:

... A classificação [das cartas] deve refletir a relação entre as situações concretas de comunicação (critérios funcionais) e a estrutura, os modos como a informação pode ser organizada a partir das potencialidades da língua”. (2006, p. 5)

Temos aqui um ponto de aproximação entre a natureza das cartas e os propósitos do texto de Pagu, pois, ao decidir por uma carta, a autora não só estabeleceu, de antemão, um interlocutor, mas buscou alguém para quem pudesse projetar a presença do não dito, daquilo que precisava ser dividido com o outro. Para Pagu, o receptor não poderia ser qualquer um, este outro deveria ser alguém que pudesse recebê-la aos pedaços, como ela mesma proclama. Digno de tarefa tão grande, apenas o grande amor, Geraldo Ferraz, o homem, o amante e o amigo, que a conhecia profundamente, com todas as suas fraquezas, fortalezas e contradições. Neste caso, a presença do interlocutor é decisiva para orientar a forma mesma do relato, bem como a natureza e a gradação do choque propiciado pela confissão. Observemos as palavras da autora:

Por que dar tanta importância à minha vida? Mas, meu amor: eu a ponho em suas mãos. É só o que tenho de intocado e puro. Aí tem

você minhas taras, meus preconceitos de julgamento, o contágio e os micróbios. Seria bom se eu tivesse o poder de ver as coisas com simplicidade, mas a minha vocação *grandguignolesca* me fornece apenas a forma trágica de sondagem. É a única que permite o gosto amargo do novo. Sofra comigo. (GALVÃO, 2005: 52) [grifos da autora]

Vejamos que a autora (em pedaços) procura se reconstituir através da escrita, que pressupõe a investigação em profundidade, a perfuração possibilitada pela sonda, ou seja, a destruição é necessária à investigação. É preciso demolir para entender. Por isso, a autora anuncia a “forma trágica de sondagem”, o “gosto amargo do novo”, capaz de revelar o não desejável e acentuar o sofrimento e a tragédia de uma vida. O convite final poderia apenas ser feito ao homem amado: “sofra comigo”. Neste caso a auto-investigação buscada pelo escrito autobiográfico não pode se realizar na solidão do texto, mas na partilha dos pedaços do sujeito que fala. Deste modo, podemos inferir que se não fosse Geraldo Galvão – o companheiro e amor de Pagu o interlocutor, não teríamos este texto com as conformações que se apresentam, muito menos com a força das imagens e do testemunho, tal qual ele se organiza.

A carta um é gênero que possui, genuinamente, a intenção de estabelecer um diálogo, no qual uma das partes não se faz presente fisicamente, mas se projeta mediante a escrita. Bakhtin caracteriza-as enquanto gêneros primários: “aqueles que se formaram em condições discursivas imediatas” (2000, p. 263). Isto equivale a dizer que as cartas se situam em espaço e tempo determinados e nascem da necessidade de contato imediato entre um emissor e um receptor, um dos quais, ausente.

No caso do texto de Pagu, este é um primeiro aspecto que o afastaria dos contornos de uma carta, pois, o receptor, ao contrário, está presente cotidianamente na vida da autora. E eis que emerge aqui um questionamento essencial e que dará vazão a importantes reflexões mais adiante: o *interlocutor* para o qual Pagu escreve é, exclusivamente, o homem com o qual ela mantém contato direto ou há outros interlocutores pretendidos e subtendidos no ato da escrita?

De acordo com Ana Maria Pires Novaes, todas as cartas têm em comum uma estrutura básica: a seção de contato, o núcleo ou corpo da carta onde se define o seu tipo e a seção de despedida. Acrescento aqui ainda o elemento tempo, uma vez que, historicamente, as correspondências desta natureza se definem por iniciarem e findarem em um espaço temporal definido e relativamente curto. Buscando reconhecer aspectos

que aproximem o texto de Pagu de uma carta, analisemos cada um destes aspectos separadamente.

3.2.1.1 A seção de contato.

A comunicação inicial, em tom formal ou coloquial, é indispensável na escrita de cartas, afinal, elas pretendem aproximar ausentes, transportar sujeitos imaginariamente, funcionando como se fosse um encontro. A seção de contato aparece no início do texto, em forma de saudação, geralmente.

O texto de Pagu, sendo uma carta, possui uma seção de contato que não possui como objetivo imediato *aproximar ausentes*, mas destacar a intensa intimidade entre dois companheiros de jornada que se amam: “Meu Geraldo!” (GALVÃO, 2005, p. 51).

Após a saudação inicial, o emissor vai procurando situar o assunto que motivou a escrita e procurando maneiras de introduzi-lo. É o que acontece com o escrito de Pagu, cujo texto inicia em tom de conversa, no qual a autora manifesta a dúvida e a necessidade premente de começar a escrever, a se dar, a se humilhar, como ela mesma demarca. Há uma hesitação recorrente nas primeiras linhas: escrevo? Pergunta a autora ao interlocutor e a si mesma e, sem se desligar desta inquietação, Pagu inicia a carta e decide pela exposição/doação de si ao companheiro amado, talvez a única forma de libertar-se de um passado que a inquietava.

Toda carta começa com a exposição dos objetivos da missiva pelo emissor, resguardando ainda as características antigas do gênero: comunicar quem escreve, o que escreve e com qual intenção, pois, há um leitor específico, ao qual o texto está destinado. Sobre isto, Ana Maria Pires Novaes afirma: “Neste caso, o sujeito emissor passa a ser o elemento organizador, uma vez que é na sua perspectiva e em função de seus propósitos comunicativos que este tipo de enunciado é construído” (2006, p. 12). Pagu também inicia revelando seus objetivos ao interlocutor de forma poética. A seção de contato não é apenas de aproximação, mas de exposição da autora e já apresenta e representa os anseios e propósitos dela. De maneira forte, Pagu nos faz conhecê-la:

Meu Geraldo,
Seria melhor que tudo fosse deglutido e jogado fora.

Pela prisão, tempo-prisão, mundo que começa no nosso portão. Talvez não valesse a pena a gente passear retrospectivamente. Sempre implica marcha à ré. Sou contra a autocrítica. O aproveitamento da experiência se realiza espontaneamente, sem necessidade de dogmatização.

É que hoje tudo está brilhante. Eu te amo e nada mais tem importância. A exaltação desta manhã de luz cobre toda a inquietação persistente. Você é um homem. Eu sou uma mulher que é sua, meu homem.

O meu corpo quer extensão, quer movimentos, quer ziguezagues. Sinto os ossos furarem a palpitação da carne. As folhas estão verdes, as azaléias morrendo. Esse ventinho doloroso.

Talvez eu não devesse começar o meu relatório hoje. Com olhos de sol. Que preguiça de pensar. A longa história cansa. Não será ainda uma modalidade de fuga? Uma justificativa contra o conhecimento? Quero rolar na areia e esquecer... se eu tivesse a certeza de que não me custaria nada falar, eu não falaria.

Escrever já é um desvio favorável ao esconderijo. No fundo eu penso na defesa dos detalhes, porque sei que os detalhes justificarão em parte minha maneira de ser ou não. A minúcia será o castigo de minha covardia. Minha humilhação está na minúcia. (GALVÃO, 2005, p. 51-52)

3.2.1.2 O núcleo ou corpo da carta onde se define o seu tipo.

A carta possui inúmeras variações e, necessariamente, inúmeras possibilidades de classificação. Além disso, é um gênero em que convivem diversos tipos textuais: narração, dissertação, descrição e argumentação. As cartas pessoais, variação mais próxima da que aqui analisamos, são escritos de caráter privado, constantes ou não, entre pessoas que revelam um certo grau de intimidade.

O tom do discurso, a forma como se organiza no interior da carta e o assunto tratado constituem elementos decisivos para que definamos o tipo e natureza da carta. De antemão, cabe destacar que “para as cartas, melhor será utilizar uma classificação que privilegie a função comunicativa, o propósito, o objeto do emissor ao escrevê-las, ou seja, que se adote uma perspectiva funcional-interativa”. (NOVAES, 2006, p. 5).

No caso da carta de Pagu, o núcleo do texto é a narração de fatos marcantes da sua vida. O núcleo da carta não possui caráter meramente informático, ao contrário, é a narrativa densa e coruscante dos fatos marcantes da vida da autora. É então que percebemos estar diante de algo mais do que uma carta e descobrimos um relato autobiográfico.

3.2.1.3 A seção de despedida.

A carta autobiográfica de Pagu não possui uma seção formal de despedida, porém, as linhas finais compõem, talvez, a despedida simbólica da Patrícia Galvão que nascia da *Pagu*, que dilacerava o corpo e a alma em nome da revolução e do Partido Comunista Brasileiro.

A última passagem; a última cena se passa em Moscou:

Boris tinha ido comprar bombons, que eu queria para meu filho, e eu o esperava num canto da praça vermelha do Kremlin. Examinava as construções essencialmente russas, admirando o serviço de trânsito, dirigido por mulheres uniformizadas magnificamente. Estava interessada pelos dólms brancos e pelo garbo espontâneo de seus movimentos, quando senti que me puxavam o casaco. Era uma garotinha de uns oito ou nove anos em andrajos. Percebi que pedia esmola. Que diferença das crianças saudáveis que eu vira na Sibéria e nas ruas de Moscou mesmo. Os pés descalços pareciam mergulhar em qualquer coisa inexistente, porque lhe faltavam pedaços de dedos. Tremia de frio, mas não chorava com seus olhos enormes. Todas as conquistas da revolução paravam naquela mãozinha trêmula estendida para mim, para a comunista que queria, antes de tudo, a salvação de todas as crianças da Terra. E eu comprava bombons no mundo da revolução vitoriosa. Os bombons que tinham inscrições de liberdade e abundância das crianças da União soviética. Então a revolução se fez para isto? Para que continuem a humilhação e a miséria das crianças? Eu tivera vertigens históricas junto ao túmulo de Lênin, mas então só uma tristeza imensa, uma fadiga quase sem terror, como se o mundo estivesse sem que eu me apavorasse. Fiz o que pude, fiz o que pude para acreditar nas justificativas que Boris me apresentava. “São vagabundos que não querem trabalhar e fazem sabotagem à construção do socialismo”. “Mas como, crianças vagabundas num país soviético?!”

Deixei Moscou no desfile esportivo. O céu era um céu de aviões e lá adiante, na tribuna, no seio da juventude em desfile, o líder supremo da Revolução. Stalin, o nosso guia, o nosso chefe. (GALVÃO, 2005, p. 149-150)

O texto traz um tom de desesperança e de derrota. O país da revolução não salvara as crianças, os pobres, os oprimidos. O país da revolução era o sonho pelo qual Pagu dera a vida, o corpo e a alma na intensa luta a que havia se dedicado no Partido Comunista. Após a revolução, as perguntas – e as angústias – continuaram: *Então, a revolução se fez para isto? Para que continuem a humilhação e a miséria das crianças?* O outro membro do Partido contestou, chamando as crianças de ‘vagabundas’. A

pergunta que se seguiu denunciou a desilusão da militante sempre aguerrida. Para finalizar, o desfile e a ostentação dos símbolos. Sua maior crença, *a sua grande fé*, talvez não tivesse se consolidado. A dúvida e a angústia dão o tom da despedida.

A autora não se despede do interlocutor como nas cartas convencionais, mas esta passagem representa uma espécie de despedida de si mesma. Nascia uma outra mulher; não que isto representasse a descrença em um mundo mais justo e nas idéias socialistas, afinal, dez anos depois, Pagu seria candidata a deputada pelo Partido Socialista Brasileiro, oportunidade em que lançou o famoso manifesto Verdade e Liberdade¹⁴, no qual desabafava:

... Quando um cartaz enorme clamou nas ruas de Paris que STALIN TEM RAZÃO, eu sabia que NÃO.

Ainda militei, ainda esperei que a polícia me liquidasse. Ainda enfrentei as tropas de choque nas ruas de Paris – três meses de hospital. Ainda lutei: nenhuma bala me alcançava. O embaixador Souza Dantas excluiu-me de um conselho de Guerra: estrangeira militando na França. Salvou-me, depois, de ser jogada na Alemanha ou na Itália – da mesma sorte de Olga Benário, e tudo por iniciativa própria. Conseguiu, ainda, comutar-me qualquer condenação por um repatriamento.

Em 1935 procurei uma revolução que o Partido preparava e não achei revolução nenhuma. Nos pontos, nas esquinas, nenhuma voz, nenhum gesto. Apenas o fiasco. Mais uma vez, o fiasco. No Rio, a quartelada da Praia Vermelha dando razão ao ditador travestido de presidente constitucional. E todos nós para a cadeia.

HARRY BERGER sofreu muito; sofreu mais do que todos, mas FELIZMENTE ENLOUQUECEU. Acabou o tormento. Anestesiou-se. Outros se mataram. Outros foram mortos. Também passei por esta prova. Também tentaram me enganar em muito boas condições.

Agora, saio de um túnel.

Tenho várias cicratizes, mas ESTOU VIVA. (GALVÃO apud CAMPOS, 1982: 189). [Grifos nossos]

Este panfleto, que também é um testemunho, tem um tom de denúncia e de desespero. A autora relembra 1935 e afirma que procurou uma revolução preparada pelo partido e não encontrou. É com esta mesma sensação que Pagu conclui a sua carta, atestando a vivência do momento em que desacreditou da revolução. Ao comparar os dois testemunhos, podemos observar que, dez anos antes, na carta escrita ao seu amado, Patrícia Galvão **se despedia**. A seção de despedida na sua carta autobiográfica não era

¹⁴ O panfleto Verdade e Liberdade foi publicado em 1950, em São Paulo, (Edição do Comitê Pró-candidatura Patrícia Galvão).

então do escritor, mas de si mesma. Saía de cena a militante do Partido Comunista, prosseguia a “militante do ideal”.¹⁵

3.2.1.4 O tempo

O tempo é um aspecto merecedor de destaque, dado que uma das características mais fortes das correspondências, usualmente, é elas iniciarem e findarem em um curto espaço de tempo. As raras exceções ocorrem quando o que se anuncia enquanto correspondência não o é totalmente, ou seja, possui apenas aspectos do gênero, mas não pode ser designado exclusivamente enquanto tal.

O que comumente ocorre com as cartas é a demarcação da data e do local no início do escrito, antes da saudação inicial. Isto não ocorre com o texto de Patrícia Galvão, que não possui data nem local definidos logo antes da saudação inicial. Porém, o tempo será destacado, formalmente, através de duas datas, distribuídas ao longo do documento, uma na página 64 (1º de Novembro de 1940), algumas páginas após o início da carta; e o outro na página 76 (12 de Novembro de 1940).

No que se refere ao fator tempo e rapidez da escrita, Paixão Pagu não segue exatamente os passos usuais do gênero. Ao contrário, a natureza do depoimento se estende e reúne aspectos factuais e intimistas, que se organizam não apenas em tempo cronológico, mas ainda em tempo psicológico.

3.2.1.5 Autobiografia e carta: aproximações

Uma leitura atenta do texto faz-nos perceber que a carta de Pagu possui contornos de uma autobiografia, mas que não pode ser categoricamente definida a partir dos pressupostos desta. Ainda assim, uma das escolhas faz com que a escritora produza um relato de si nada comum, pois, enquanto na modernidade, a maioria deles busca uma

¹⁵ Termo utilizado por Geraldo Ferraz para intitular a matéria de homenagem que fez à militante e companheira Patrícia Galvão, após a sua morte. Esta matéria foi publicada no jornal A Tribuna em 16 de Dezembro de 1962.

individualidade extrema, Patrícia Galvão define um interlocutor e, de antemão, já faz com a incursão interior um latente diálogo.

O interlocutor é indispensável à carta, porém, não se pode afirmar o mesmo quando se trata de um texto autobiográfico. No caso específico da “autobiografia” de Patrícia Galvão, a escolha de um interlocutor serve, principalmente, para estruturar o tom do discurso e organizar a forma da escrita – missiva autobiográfica.

3.2.2 Fraturas de uma autobiografia

A autobiografia é o que podemos chamar de um gênero fronteiroço, pois, dialoga com várias áreas do conhecimento e se torna escorregadia quando tentamos conceituá-la de maneira absoluta. Iniciemos pela mais clássica das definições, a do teórico francês Phillippe Lejeune:

Denominaremos autobiografia o relato retrospectivo em prosa que alguém faz de sua própria existência, desde que ela coloque o acento principal sobre a sua vida individual, em particular sobre a história de sua personalidade. (1975, p. 14)

De acordo com Lejeune, os conceitos mais recorrentes de autobiografia dialogam, simultaneamente, com as categorias individualidade, valor e personalidade. Esta modalidade de escrita deve ser realizada em primeira pessoa e lançar mão de uma trajetória retrospectiva para construir o relato, cujo tema deve versar, primordialmente, sobre a vida individual e o percurso que originou a personalidade deste indivíduo. Uma outra característica marcante do texto autobiográfico é a identidade entre autor, narrador e personagem e a ênfase no retorno à infância.

Assume relevância ainda a posição do leitor, do qual o autor necessitará de um consentimento de leitura. Em outras palavras, isto requer que a história narrada seja recebida com cumplicidade por este leitor e que o mesmo estabeleça, a partir daí, uma relação de confiança, na qual ele identifique o autor, cujo nome aparece veiculado na capa, com o narrador. A este processo, indispensável para o estabelecimento da autobiografia enquanto gênero, Lejeune denomina *pacto autobiográfico*.

As autobiografias integram o núcleo das literaturas confessionais, entre as quais, figuram ainda os diários, as memórias, as histórias de vida, as cartas/correspondências pessoais, relatos de viagem, entre outros. Tomaremos aqui por base, 03 destes gêneros que se entrecruzam nas definições e no enfoque: as autobiografias, as memórias e as histórias de vida. Segundo Lígia Maria Leite Pereira (2000, p. 118), tratam-se de três gêneros distintos que se diferenciam basicamente pelo método da escrita e pelo enfoque da abordagem, ou seja, as autobiografias seriam narrativas centradas na própria existência de um indivíduo que se dispôs, ele mesmo, a relatar as suas experiências, enquanto as histórias de vida seriam a seqüência biográfica de uma vida individual, cuja narrativa é mediada por um pesquisador, que é auxiliar no processo de reconstrução das lembranças. Já no gênero denominado memórias, o autor não se coloca como narrador de si e de sua experiência solitária, mas como testemunho de seu tempo e, embora ele não abandone o olhar subjetivo, o discurso ultrapassa o círculo individual e expande-se para a esfera grupal e/ou social.

Esta, porém, não é a única perspectiva de reflexão sobre o texto autobiográfico. O debate acerca deste gênero se expandiu e estimulou novas inflexões, capazes de mediar e correlacionar a relação sujeito-mundo; individualidade-sociedade nas autobiografias, conforme podemos observar nas assertivas de Mikhail Bakhtin e Lígia Pereira, advindas respectivamente da Lingüística e da História:

Sem a narrativa dos outros, minha vida não seria, não só incompleta em seu conteúdo, mas também internamente desordenada, desprovida dos valores que asseguram a unidade biográfica. Os *fragmentos* da vida vivida internamente (fragmentos de vista da unidade do todo biográfico) podem assegurar apenas a unidade do *eu-para-mim* (que constitui a unidade futura do desígnio), apenas a unidade da introspecção-confissão, mas não a unidade da biografia, pois apenas a unidade pré-dada o *eu-para-mim* é imanente à vida que estou vivendo interiormente. Um princípio interno de unidade é inútil à narrativa biográfica, meu *eu-para-mim* é inapto para narrar seja lá o que for; mas a posição de valor inerente ao outro é necessária à biografia – uma posição que seja tão próxima quanto possível de mim – e insinuo-me nela de modo imediato através dos heróis da minha vida, os outros através dos seus narradores. É assim que o herói pode tornar-se o narrador da sua vida. [grifos do autor]. (BAKHTIN, 2000, p. 169)

Se nas biografias o modelo racional é atribuído pelo pesquisador, nas autobiografias e nas histórias de vida, a questão se coloca pela tendência do próprio sujeito de ordenar e dar racionalidade a seus atos e decisões passadas – dar a suas ações uma racionalidade a posteriori. No primeiro caso orientado pela presença de interlocutor(es)

imaginário(s), para o qual se dirige todo escrito autobiográfico. (PEREIRA, 2000, p. 123)

Das afirmações acima, podemos depreender que a narrativa de si só é possível mediante o olhar do outro. A organização que o sujeito faz dele mesmo no processo de escrita se relaciona ao processo social que o circunda, pois, mesmo sendo um texto autobiográfico, ele não dispensa o interlocutor imaginário.

O princípio da alteridade é central na reflexão de Mikhail Bakhtin, para o qual autobiografia e biografia não possuem uma distinção operacional no princípio básico da realização artística, uma vez que os valores biográficos que organizam a forma mesma da escrita situam-se fora do eu, ou seja, constituem-se na relação de valores que o *eu-para-mim* estabelece com o outro possível. Vejamos:

Não existe em princípio uma demarcação nítida entre a autobiografia e a biografia, e este é um ponto essencial. A distinção existe, claro, e pode até ser considerável, mas não se situa no plano de valores da orientação da consciência. Na biografia e na autobiografia, a relação consigo mesmo – com o eu-para-mim – não é um elemento constitutivo e organizador da forma artística.

Entendo por biografia ou autobiografia (narrativa de uma vida) uma forma tão imediata quanto possível, e que me seja transcendente, mediante a qual posso objetivar meu eu e minha vida num plano artístico. (BAKHTIN, 2000: 165)

De posse destes conceitos, partimos para analisar as linhas do escrito de Pagu na condição de autobiografia.

A carta autobiográfica de Pagu apresenta um depoimento forte, permeado de imagens líricas e questionamentos que, ao mesmo tempo em que se revelam introspectivos, não se desligam do mundo exterior. As imagens narradas e experiências relatadas prefiguram recortes da memória, associados a denúncias, confissões, relatos de experiências e acontecimentos históricos.

Os estudos da memória também assumem um lócus fronteiro com a literatura e a história. Entrecortada pela experiência real e pelos lapsos e lacunas – intencionais ou não – que inundam a experiência presente, esta modalidade de escrita não pode ser tomada como verdade instituída, uma vez que é permeada de imagens e recorrências simbólicas, componentes de uma experiência particular, embora se relacione com a experiência social e/ou coletiva. A autora está em constante mudança e anuncia:

Esse meu primeiro jogo de sentimentos. (É incrível, meu Geraldo, mas quando resolvi lhe contar a memória da minha vida, pensei numa narrativa trágica – sempre achei trágica minha vida. Absurdamente trágica. Hoje parece apenas que lhe conto que fui à quitanda comprar laranjas). (GALVÃO, 2005, p. 54)

O sujeito se modifica entre o ato e a escrita. Podemos dizer que as confissões da memória compõem um relato em trânsito, que se movimenta entre os escombros do passado – com seus desejos, sonhos e dores – e as impressões do presente. Neste sentido, Luiz Costa Lima constata:

Tomar a autobiografia como confissão de verdade – ou caso não seja, como uma fraude – significa considerá-la *documento* de uma vida, o qual, de sua parte, supõe que o eu que se narra se mantém em uma posição constantemente igual, i.e., que vê hoje o seu passado do mesmo modo que o via enquanto passava. (Op. cit., p. 293).

Sabemos, sim, que a memória é um fertilizante poderoso, capaz de promover a reinvenção de si mesmo, aguçar a resistência individual e coletiva, atribuir sentidos ao caos e às desilusões que acometem a alma humana, além de estimular a transformação do vivido, aproximando-o das expectativas de quem decide, porventura, contá-lo.

Desse modo, o eu que narra transita entre si e os outros a fim de promover a ressignificação de sua experiência individual, mas que não deixa de ser coletiva, à medida que os outros a invadem por meio da rememoração, das imagens e dos alumbramentos que recortam a experiência do sujeito histórico.

A carta de Pagu recupera uma alma dilacerada em sua relação com o outro e com o mundo. A experiência real e histórica de militância social, de prisões e de entrega quase que escravizante à causa proletária é apreendida pela construção narrativa que, por sua vez, incorpora a dor, a desilusão e o sentimento de plenitude, proporcionado pela doação à luta por justiça, liberdade e transformação das condições de vida dos oprimidos. Essas sensações nos são trazidas por meio de recorrências e símbolos, marcados pelo lirismo e pela náusea. Do choque dos contrários e dos limites nasce a experiência de Pagu, decantada pela escrita e perfazendo uma tentativa de, entregando a alma ao leitor, livrar-se dos demônios e refazer as esperanças. Sobre isto, a autora confessa:

Há muitos dias que não escrevo. Quando a luz brilha, só há luz e nada mais existe. E quando a angústia volta, ela é a vacilação constante. Tenho hesitado. Para que escrever? Para que tudo isso? Penso em

desistir. Talvez não termine nunca. Essa pergunta-resposta para todas as perguntas e todas as respostas.

Aliás eu nem sempre poderia escrever. Tudo, sem esse intervalo, sairia certamente mais confuso e incompreensível. É tão difícil retroceder quando isso significa uma passagem violenta de um estado para o outro. Passar de novo pelo mesmo caminho de trevas percorrido. (Paixão Pagu, 2005, p. 64).

Neste sentido, a escrita é uma retomada do percurso trilhado. Pagu entregou-se intensamente à vida e à experimentação radical das sensações provocadas pelo estar no mundo. Por conta disto, foi aos limites desta entrega, escravizando conscientemente a alma, o corpo e, muitas vezes, a própria dignidade em nome da luta pela libertação dos oprimidos. A militância social, para Pagu, acenou como uma espécie de devoção que preenchia *o vazio* de sua vida e proporcionou a procura constante de algo que a fizesse pulsar, conforme podemos observar em trechos de sua carta:

Eu procurava. Sem saber o quê. Sem nada esperar. Alguma coisa que me absorvesse com certeza. Um nervosismo intenso me levava a expansões físicas. (p. 74)

O proletariado não sabe. E deve saber. Eu preciso gritar tudo isso nas ruas. Gritar até cair morta. Tenho muita força. Onde irei empregar esta força? É preciso dar esta força. (p. 77)

Mas eu senti perfeitamente a separação, o corte na vida e a iluminação súbita do novo horizonte. Senti valorizada minha estada no mundo. De tudo o que eu sentia antes, ficou o doloroso da revolta, o necessário auxiliar estimulante da luta futura, a emoção e o meu grande amor pelos desgraçados. (p. 80)

Cheguei à reunião confusa e emocionada. A alegria da vida nova circulava em meu corpo. Eu era imensa. A pulsação me percorria. Verificava todos os estremecimentos da exaltação anormal que só a religiosidade confere.

Entrei na casa pequenina para o dom absoluto de minha pessoa. Entreguei-me completamente. Só ficou o êxtase da doação feita à causa proletária. Perturbada, desde esse dia, resolvi escravizar-me espontaneamente, violentamente. O marxismo. A luta de classes. A libertação dos trabalhadores. Por um mundo de verdade e justiça. Lutar por isto valia uma vida, valia a vida. (p. 81).

O texto é uma procura constante. O discurso do sujeito revela uma busca incessante por um motivo que traga um sentido à existência. A autora anuncia seu desejo de escravizar-se para alcançar o preenchimento. Para ela, a busca se transformou em

entrega violenta à causa e, posteriormente, em uma narrativa ainda de procura e purgação.

Podemos então afirmar que o texto de Pagu se comporta como uma autobiografia, quando retoma episódios de sua vida pessoal e os reconta com o intuito de, conhecendo-se, interpretar o mundo a sua volta e a sua condição no presente. As impressões que chegam ao leitor revelam um misto de autenticidade e invenção (os elementos de composição são retirados simultaneamente da história e da ficção), esferas que, dialeticamente, se interpõem para recontar a vida da personagem Patrícia Galvão.

3.2.3 Paixão Pagu como documento histórico.

A relação da literatura com a história é complementar e não excludente, desde que reservemos a cada uma as suas especificidades, de modo que a área de estudo seja contemplada com uma análise coerente, no que tange aos seus objetos/objetivos e à forma de percebê-los/investigá-los. Neste sentido, constatamos com Terry Eagleton que

a diferença entre ciência e arte não consiste em tratarem objetos diferentes, mas sim em tratarem o mesmo objeto de diferentes maneiras. A ciência dá-nos um conhecimento conceptual de uma situação; a arte dá-nos a experiência desta situação, o que equivale à ideologia. Mas, ao fazê-lo, permite-nos ver a natureza dessa ideologia e começa, assim, a conduzir-nos no sentido da compreensão plena da ideologia que é o conhecimento científico. (1976: 32).

O texto de Pagu é, ao mesmo tempo, documento e experiência artística, o que lhe confere uma natureza singular e que necessita de um olhar/leitura bastante flexíveis. No espaço dos estudos históricos o texto autobiográfico tem merecido especial atenção dos teóricos que trabalham com a memória e a história oral enquanto fonte de trabalho e pesquisa. Considerado, entre os historiadores uma fonte complexa, uma vez que é altamente subjetivo e permeado pelas armadilhas da memória e da imaginação, o relato autobiográfico possui especificidades que requerem ser problematizadas pelo trabalho e pela pesquisa histórica.

A narrativa autobiográfica constitui um discurso repleto de imagens e criações do eu para representar a si mesmo a partir das expectativas do outro e da sociedade na qual

este sujeito se insere. A posição do autor - narrador - personagem do texto autobiográfico suscita diferentes, e até confrontantes, visões dos teóricos. Se por um lado Costa Lima assevera:

A autobiografia é, de fato, um documento, i.e, a prova bastante de como alguém testemunhou ou viveu certa experiência? Como assim se o eu se reconhece em estado de mudança, numa constante oscilação de papéis? (...) Não, a autobiografia não pode ser tomada como documento histórico, pois é apenas o testemunho do modo como alguém se via a si mesmo, de como formulava a crença de que era o outro que atendia pelo nome de eu – um outro sem dúvida aparentado ao eu que agora escreve, com reações semelhantes e uma história idêntica, mas sempre um outro a viver na ilusão da unidade. (1986, p. 293-294)

Do outro, encontramos reflexões como as de Ligia Maria L. Pereira, que constata, investigando a posição da autobiografia para os estudos históricos e os problemas e dificuldades na sua recepção:

[o investigador] quando recebe uma autobiografia ou qualquer outro documento pessoal, deve aceitar as experiências e eventos descritos como autênticos, a menos que contradigam frontalmente fontes históricas já aceitas. (2000, p. 120)

Há uma questão importante que se coloca aqui e sobre a qual já aludimos no início deste tópico, que é a condição da ciência e da arte na sociedade e as relações destas duas esferas do conhecimento humano. O estatuto da história enquanto ciência, conforme trago aqui, pode estranhar a alguns teóricos contemporâneos. Mesmo assim, reafirmo a posição e ratifico não haver motivo para desconsiderar a ciência histórica, uma vez que fazê-lo depende menos do objeto e do método utilizado pela disciplina do que da compreensão mesma acerca do que é ciência, afinal, desconsiderar a condição científica da história, tendo por argumento a sua incapacidade de ‘expressar a verdade’, é ver a própria ciência apenas em sua concepção positivista e baseada em princípios evolucionistas. Acredito que, mais do que a cristalização de uma verdade, a ciência é a insatisfação do sujeito e do espírito, uma busca em processo, como nos afirma Virgínia Fontes:

Os historiadores não podem nunca abrir mão da tensão trazida pela discussão sobre a verdade. Se não devemos nos iludir sobre a tentação do absoluto – risco político e cognitivo – podemos construir uma

verdade em processo. Considerar a verdade como processo é admitir que tendemos a ela, mas que ela jamais será terminada. Significa também admitir que o contraditório exige discussão e debate, e não imposição unilateral.

Os regimes políticos da verdade expressam as verdades possíveis. Numa sociedade onde impera a desigualdade e, pior, onde não cessa de se aprofundar, haverá muitas verdades convenientes ao poder, outras nem tanto, outras ainda o desagradarão. Mas não podemos esquecer que a recíproca também é verdadeira: não basta estar contra o poder para deter a verdade... ou esgotá-la. (2001, p. 129)

Por isso mesmo, voltando à ciência e arte, ou mais especificamente, à história e literatura, faz-se necessário perceber que as duas, na busca por *verdades em processo*, relacionam-se com a realidade, enfocando *o quê dizer e como dizer* sobre as impressões/constatações que realizam no contato com a mesma, respectivamente. Ou seja, enquanto a história busca compreender a sociedade relacionando, comparando e interpretando os fatos ocorridos ao longo do tempo, a compreensão da literatura se dá mediante a produção de sensações, imagens e reinterpretação das experiências humanas, buscando dar-lhes forma e, dialeticamente, relacionando particular e universal; singular e plural. O *fato* é indispensável à história, assim, como *forma* é indispensável à literatura e, conseqüentemente, à ficção. Neste contexto, o autobiográfico se reveste de problemas, pois transita entre domínios que se diferenciam: a experiência existente e a experiência imaginada, conflito este sobre o qual Antônio Cândido consegue mediar e ampliar as possibilidades de reflexão, ao analisar as obra *Baú de Ossos e Balão Cativo*¹⁶, do escritor mineiro Pedro Nava:

Ora, esse tratamento ficcional, em que a realidade é revista e francamente contemplada pela imaginação, avulta em momentos fundamentais do livro, sendo empregado inclusive para captar os elementos devidos à exposição documentada ou a experiência direta, isto é, que foram obtidos sem recurso à imaginação. Por isso o leitor se habitua a receber a verdade sob o aspecto de ficção, e quando chega as partes onde os acontecimentos já estão sob controle da memória do narrador, não nota qualquer mudança essencial entre as duas esferas. É que o narrador não muda de tom e adota um ângulo ficcional o tempo todo. (1987, p. 62)

Não sendo documento histórico, nem texto ficcional, ou mesmo sendo os dois, na autobiografia há um elemento a que não se pode renunciar, pois essencial à dinâmica da

¹⁶ NAVA, Pedro. Baú de ossos: memórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. _____. Balão Cativo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

escrita deste gênero: a leitura que se fará dele e a posição do leitor na sua recepção. O contato mesmo com o gênero é prescindido de uma interpretação, afinal, não é com as mesmas expectativas que o leitor lê um romance, uma notícia de jornal, os resultados de uma pesquisa histórica e uma autobiografia. Neste último, o próprio indivíduo, ao imergir no processo de leitura (fazendo uso do pacto autobiográfico, sobre o qual aludimos anteriormente), procura tanto fatos comprováveis, como elementos imaginários que possibilitem a sua identificação com um herói.

Não há como negar as especificidades destas maneiras de se relacionar com a realidade (história e literatura), nem confundir fato histórico com ficção, muito menos afirmar que todo discurso é produto exclusivo da imaginação. Entendo que a história possa se valer da narrativa, já que presume relatar e relacionar fatos, só não considero pertinente a insistência de isentar a história, e mesmo a narrativa (ficcional), da interpretação – e da busca de respostas –, como querem alguns teóricos contemporâneos. Certamente que, na literatura e na arte em geral, esta interpretação não é metodológica, mas está presente em toda a criação, já que esta é fruto do homem em sua relação com o mundo. Se na literatura, a interpretação e a análise se inserem na gênese e na forma do texto, para a história, elas se relacionam com o método de investigação e com os resultados; para ambas, é elemento constante. Sobre a prática da história, vejamos o que nos coloca Michel de Certeau:

(...) discursos não são corpos flutuantes em um englobante que se chamaria a história (o “contexto”). São históricos porque ligados a operações e definidos por funcionamentos, também não se pode compreender o que dizem independente da prática de que resultam. [...] Entendo como *história* esta prática (uma “disciplina”), o seu resultado (o discurso) ou a relação de ambos sob a forma de uma produção. Certamente, em seu uso corrente, o termo *história* conota, sucessivamente, a ciência e seu objeto – a explicação que se *diz* e a realidade *daquilo que se passou* ou se passa. Outros domínios não apresentam a mesma ambigüidade: o francês não confunde numa mesma palavra a física e a natureza. O próprio termo “história” já sugere uma particular proximidade entre a operação científica e a realidade que ela analisa. (2002, p. 32) [grifos do autor]

As pretensões da história querem alcançar a realidade da experiência humana e, por isso, buscam na autobiografia aspectos que possibilitem ao pesquisador a constatação e a ampliação das possibilidades de interpretação sobre um fato. Diante disto, alguns historiadores questionam a condição de documento histórico que possa ser alçada à escrita autobiográfica. Alegam para tal, a falta de “objetividade”, necessariamente ligada

aos “aspectos subjetivos” que circundam um texto desta natureza. Sobre isto, contrapõe Denise Paraná, ao defender a pesquisa com história oral e, deste modo, com relatos subjetivos:

Facilmente refutável, este argumento da falta de neutralidade dos documentos de história oral cai por terra quando consideramos que toda a documentação escrita foi produzida por pessoas sujeitas às mesmas limitações daquelas entrevistadas. Interesses explícitos e desejos indecifráveis fazem, ambos, parte do universo humano, permeado, inevitavelmente, todas as nossas produções. E isto se considerarmos os aspectos subjetivos como uma limitação. (1996, p. 127)

Neste caso, tratamos do documento de testemunho que, embora escrito, é também apontado por congregar marcas fortes de subjetividade. Deste modo, trabalharemos com os conceitos advindos da história oral para refletir os aspectos histórico-metodológicos da autobiografia. Ainda sobre a necessidade de reformular os olhares da história sobre os relatos subjetivos, convida Paul Thompson:

Toda fonte histórica derivada da percepção humana é subjetiva, mas apenas a fonte oral permite-nos desafiar essa subjetividade: descolar as camadas da memória, cavar fundo em suas sombras, na expectativa de atingir a verdade oculta. Se assim é, por que não aproveitar essa oportunidade que só nós temos entre os historiadores, e fazer nossos informantes se acomodarem relaxados sobre o divã, e, como psicanalistas, sorver em seus inconscientes, extrair o mais profundo de seus segredos?
Eis um convite sedutor. (1992, p. 197)

Sabemos que a autobiografia não pode ser, exclusivamente, tomada como verdade ou como fato histórico, porém, também não podemos negar os aspectos da vida do autor, narrada por ele, tratando-os como fruto da imaginação. É preciso desvestir-se de alguns preconceitos relacionados à leitura da autobiografia em sua condição histórica, porém, é necessário lembrar que o pesquisador precisa se valer de alguns cuidados e estabelecer algumas premissas de análise, conforme alerta Lúcia Maria Leite Pereira:

Uma vez conhecidas as condições de produção de uma autobiografia e, principalmente, o quadro social de sua constituição, passa-se então a analisá-la como expressão da intenção de dar determinada imagem de si a certo público ou a determinada pessoa em particular. Só a partir daí se pode compreender a lógica dada pelo narrador ao desenrolar de fatos individuais bem como o princípio de sua seleção: as zonas de sombra e de luz, a saliência de certos pontos da existência, julgados

fortes e o esquecimento de outros julgados pouco lisonjeiros ou secundários. (2000: 125)

Ao mesmo tempo, percebe-se a reivindicação, por estudiosos da área, pela ampliação do debate e utilização desta metodologia, na tentativa de, a partir do depoimento/ confissão/ testemunho de um sujeito histórico, analisar um fato e que este possa ser mediado pelos aspectos psicológicos do indivíduo – presente no interior do fato – enquanto parte integrante e interventiva nas relações sociais. Prosseguimos com Denise Paraná:

Quanto aos textos autobiográficos, o fascínio que têm exercido nos pesquisadores reside, em boa parte, na crença na autenticidade de um discurso vindo diretamente do interessado, que reflete, a um só tempo, sua visão de mundo e sua maneira de exprimir de se exprimir, sua *gestalt*, enfim, como sugere Roshental. Esta afirmativa é válida, sem dúvida, mas desde que se observem duas condições: primeiro, a validação e contextualização do documento, segundo, o estabelecimento do interlocutor imaginário ao qual se dirige o escrito autobiográfico. (Op. Cit., p. 123) [grifos da autora]

Diante destas observações, percebemos então que à recepção de Paixão Pagu, enquanto documento histórico, opõem-se alguns problemas de análise a ser considerados:

1. Validação e contextualização do documento.
2. Estabelecimento do interlocutor ao qual se dirige o escrito.

Pagu é uma personagem da história brasileira, que participou de lutas e fatos conhecidos do público e estabeleceu alguns marcos nesta mesma história, como ter sido a primeira mulher comunista a ser presa no Brasil.

A veracidade, autenticidade e contextualização deste escrito autobiográfico podem ser atestadas não só por testemunhos, mas pela narração de episódios, no interior da carta, já conhecidos do público por meio de pesquisas históricas sobre o período (primeira metade do século XX, década de 40, ditadura Vargas). Nesse aspecto, a autobiografia de Pagu possui requisitos para ser recebida como documento histórico.

O outro aspecto é ainda mais perceptível, pois, neste texto, o interlocutor está explícito, ou seja, é declarado no início do escrito, em carta destinada ao marido Geraldo Ferraz. Trata-se de um texto intimista e que, de antemão, não foi escrito para o conhecimento do grande público, mas como ela mesmo explica: “Não é meu intento descrever minuciosamente os detalhes e os aspectos da conferência. Não estou

escrevendo autobiografia para ser publicada ou aproveitada. Isto é para você ter mais de mim mesma, das sensações e emoções que experimentei” (GALVÃO, Op. Cit., p. 100). Assim sendo, o interlocutor coletivo, no momento da escrita, não parecia ser a quem se destinava o texto, com o intuito de construir um herói. Mais tarde, analisaremos se havia ou não, no momento da escrita, uma pretensão/ possibilidade de publicação.

Os historiadores apontam uma outra dificuldade no trabalho com este tipo de escrita enquanto fonte de pesquisa, que remete ao fato de o discurso de e sobre si, em nossa sociedade, tornar-se geralmente lócus de construção simbólica de um herói. Vejamos a afirmação sobre a observação das apologias feitas pelo autor/ narrador/ personagem na maioria das histórias contadas ao construírem o próprio perfil:

Há escassez de atos errados ou imorais, de práticas injustas ou violentas, de comportamento fraudulento de quase todo tipo, de parte do escritor. A maior parte das histórias de vida tentam falar com uma única voz, sem contradição e sem oponentes. Partes quase inteiras da vida são deixadas de fora, especialmente os episódios dolorosos ou questionáveis que poderiam trazer danos à imagem do narrador. (Pneff apud Lígia Maria Pereira, 2000, p. 124)

Recorrendo a Bakhtin, percebemos que isto ocorre por causa do outro que habita o sujeito e emite um juízo de valor. A moral coletiva faz com que, durante a construção do herói (que, neste caso, é também o autor), o narrador o caracterize como gostaria que *o outro/ os outros* o vissem.

A psicologia individual é também um produto das experiências em sociedade, assim como o discurso do sujeito sobre o mundo e sobre si. Terry Eagleton nos coloca que “todo escritor ocupa um lugar individual na sociedade, reagindo a uma história geral do seu próprio ponto de vista particular, interpretando-a nos seus próprios termos concretos”. (1978, p. 20)

O sujeito que se relata na autobiografia, não obstante as defesas individualistas da escrita autobiográfica, não está absolutamente sozinho em sua interpretação do mundo e em sua construção discursiva. As reflexões sobre indivíduo e valor individual não possuem razão de ser se não pudermos observar as relações sociais e históricas que contribuíram para a formação de uma dada subjetividade. Ao buscarmos as raízes históricas, desvelamos que “o discurso introspectivo como um discurso de valores dirigido à própria pessoa, numa solidão absoluta, é impossível e situa-se num extremo

constituído pela confissão-súplica dirigida para fora da pessoa, a Deus”. (Bakhtin, Op. Cit., p. 158)

É neste sentido que o eu que se constrói na narrativa é feito à luz do olhar receptivo dos outros. Mas Bakhtin chama à atenção que esta relação não é impositiva, é fruto da vida, da experiência e das relações históricas:

É preciso que a atmosfera de valores em que estou imerso atinja certo grau de calor para que a autoconsciência e o discurso sobre si mesmo possam realizar-se nela, para que sejam asseguradas condições de vida. O simples fato de eu conceder um significado, se bem que infinitamente negativo, ao que me determina e, de questioná-lo, ou seja, de eu tomar consciência de mim mesmo na existência, este simples fato atesta que não estou sozinho em minha introspecção confissão, que meus valores são refratados em alguém que necessita que eu seja bom. (Idem, p. 159)

Por causa do olhar *do outro/ dos outros* (que está nele) o autor do texto autobiográfico, na maioria das vezes, tende à apologia de seus atos. Mais uma vez, a autobiografia de Pagu, se quisermos recebê-la como documento histórico, resiste a este impedimento. Ao contrário de apologia, Pagu põe a nu as contradições que a encarceravam e estavam presentes na constituição de sua personalidade – e da sua personagem. Passagens fortes negam o pressuposto da louvação do autor da autobiografia no texto de Patrícia Galvão: “Escrever já é um castigo favorável ao esconderijo [...]. A minúcia será minha covardia. Minha humilhação está na minúcia”. (2005, p. 52). Outras passagens... e imagens:

Mas eu-me membro do Comitê Fantasma, obrigada à dissimulação, à intriga, ao fingimento, a toda espécie de maquiavelismo repugnante. Fui à casa de Ene e Vilar. Como me sentia ridícula no meu papel de Mata Hari provinciana. Dancei naquele quatinho, onde reinava a pureza e a lealdade, toda a hediondez para a qual estava credenciada. Tomava mentalmente nota de tudo o que falavam. Pus-me ao lado da revolta natural – estive de acordo com tudo – e consegui pedir o documento que estava sendo redigido para dar o meu palpite. Depois de muita relutância, entregaram-me para que eu lesse e entregasse no mesmo dia.

Sai como um trapo dali. Era necessária uma cópia, pois não teria tempo de entregar a CM11 o original... Depois pensei – só então pensei: se estou num organismo diretamente ligado ao Komitern, por que exigem de mim um documento que deve ser enviado ao komitern? Todo ele era uma crítica ao PCB, uma defesa de um ex-dirigente que não estava de acordo com a sua expulsão. Eu sabia que um ex-dirigente podia apelar para a I. C., em caso de afastamento... por que

queriam esse documento, que não deixava de ser fiel aos estatutos da I. C.? E pensei nos bons propósitos de Eneida e Vilar.

– Vamos esperar a decisão da I. C. sobre as injustiças que sofremos. O nosso crime é a nossa união íntima.

Vilar tinha uma companheira, é verdade, mas já estava separado dela quando o conheci. E eu era livre. Não há nada que me envergonhe nisto. Villar era um operário e eu, uma intelectual, mas nossa união só poderia favorecer o nosso trabalho. Nós nos completaríamos...

Quem sentia vergonha era eu. Da minha deslealdade e da infâmia das minhas aprovações mentirosas.

Eu não compreendia nada, mas sofria. Entreguei, com certeza, corando, a cópia do documento a CM11 e não pude deixar de observar o que pensara antes. (PP, p. 118)

Eu tinha consciência, sim, de que estava me prostituindo e parecia-me que não era obrigada a isso. Uma palavra só e tudo terminaria ali. Mas eu me deixava levar, sem coragem para reagir. Qualquer coisa me imobilizava e sentia que me deixava arrastar pela impotência. Gritava mentalmente contra a minha inutilidade e minha falta de resistência. Ridicularizei intimamente o que queria fazer passar por fatalidade. Eu me deixava arrastar estupidamente e continuei. (PP, p. 131)

Estas duas passagens se referem a duas tarefas designadas pelo partido, ambas requeriam a captação de um documento a mando do PCB. Respectivamente, a primeira se faz através da traição de amigos, a segunda através da manipulação, usando o próprio corpo. É possível que, para o leitor, o efeito seja o contrário: a capacidade de doação e entrega de si na defesa da justiça e da igualdade fazem com que ele reconheça nela uma heroína, mas certamente que este efeito não se deve unicamente à informação, mas à forma como esta – por mais humilhação que tenha representado para a autora – chega à percepção do leitor.

Após este percurso, percebemos que a autobiografia de Patrícia Galvão escapa dos três principais problemas colocados pelos estudos históricos para a recepção de textos desta natureza na condição de documentos históricos. Podemos então afirmar que Paixão Pagu é exclusivamente um documento histórico? Certamente que não, pois, existe um impedimento essencial para isto: a reinvenção de si mesma, provocada no imaginário do leitor, não pela natureza ficcional dos fatos relatados, mas pela forma metafórica, simbólica, imagética e radicalmente sensível com que Pagu compõe o texto, recursos estes próprios da ficção e da poesia. Esta estilização literária desloca o sujeito-autor e o leitor, que acaba por ser conduzido avidamente pelo narrador, como ocorre na ficção. Se *o que conta* é capaz de elevar Paixão Pagu ao estatuto de documento histórico, o *como*

conta não permite esta distinção exclusiva, uma vez que insere o texto nos caminhos da ficção e da poesia.

3.2.4 Paixão Pagu como ficção.

A literatura transforma a linguagem, carregando-a de significados. A mobilização das palavras e de seus sentidos, de modo que elas provoquem o leitor, despertando-lhe sensações e fantasias diversas, constitui a força e a diferença que marcam o discurso da arte e da literatura. A linguagem literária opera um movimento dialético que possibilita ao homem expressar-se e reconhecer-se no mundo, porém, o alcance deste potencial expressivo não é um processo tranqüilo, mais do que isto, resulta de um deslocamento e de uma luta consigo, para dominar a linguagem. Lembremos o famoso poema ‘O Lutador’, de Drummond¹⁷:

Lutar com palavras
 é a luta mais vã.
 Entanto lutamos
 mal rompe a manhã.
 São muitas, eu pouco.
 Algumas, tão fortes
 como o javali.
 Não me julgo louco.
 Se o fosse, teria
 poder de encantá-las.
 Mas lúcido e frio,
 apareço e tento
 apanhar algumas
 para meu sustento
 num dia de vida.
 Deixam-se enlaçar,
 tontas à carícia
 e súbito fogem
 e não há ameaça
 e nem há sevícia
 que as traga de novo
 ao centro da praça.
 [...]
 Palavra, palavra
 (digo exasperado),
 se me desafia,

¹⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. p.172.

aceito o combate.
 Quisera possuir-te
 neste descampado,
 sem roteiro de unha
 ou marca de dente
 nessa pele clara.
 Preferes o amor
 de uma posse impura
 e que venha o gozo
 da maior tortura.

O poema nos transmite a sensação da dificuldade que preexiste o encontro das palavras fundamentais à construção de um poema e de sua significação. Esta dificuldade é encontrada não só pelo poeta, mas, ao mesmo tempo, pelos muitos que lêem e se reconhecem nas palavras dele. O trabalho de criação poética recebe de Octávio Paz uma definição, que busca desvendar-lhe o sentido:

A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais; separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se converte em objeto de participação. Duas forças antagônicas habitam o poema: uma de elevação ou desenraizamento, que arranca a palavra da linguagem, outra de gravidade que a faz voltar. O poema é uma criação original e única, mas também é leitura e recitação – participação. O poeta o cria; o povo, ao recitá-lo, recria-o. poeta e leitor são dois momentos de uma mesma realidade. (1982, p. 47)

Pagu reconhece esta necessidade no processo de escrita: “Talvez eu tenha a expressão confusa. Há uma intoxicação de vida. Parece que a paralisia começa desta vez. É difícil a procura de termos para expor o resultado da sondagem. É muito difícil levar as palavras usadas lá dentro de mim” (2005, p. 52).

A literatura é um discurso que pertence ao domínio do lúdico, portanto, tende ao múltiplo e à polissemia. A linguagem humana possui, entre outros, dois grandes processos de funcionamento: a produtividade, que permite repetir um sentido, modificando-lhe a formatação e a criatividade que se responsabiliza pela construção múltipla de sentidos, ou seja, pela variedade de sentidos possíveis. Sobre isto, observa Eni Orlandi:

Uma conseqüência da distinção desses dois processos é a diferença entre criatividade e produtividade. A produtividade se dá pela obtenção de elementos variados através de operações que são sempre as mesmas, que incidem recorrentemente e que, dessa forma, procuram manter o dizível no

mesmo espaço do que já está instituído (o legítimo, a paráfrase); a criatividade instaura o diferente na linguagem na medida em que o uso pode romper com o processo de produção dominante de sentidos e, na tensão da relação com o contexto histórico-social, pode criar novas formas, novos sentidos. Pode realizar uma ruptura, um deslocamento em relação ao dizível. (1993, p. 20)

A ficção integra o campo da criatividade e, deste modo, requer uma construção capaz de realizar-se enquanto imagem e representação criativa – atributos do texto literário. É essa possibilidade de ruptura e de deslocamento em relação ao dizível que nos interessa aqui, ou seja, nos atrai compreender em que medida a autobiografia de Pagu, na esfera da linguagem, ou conforme colocamos a respeito do *como dizer*, realiza esta ruptura e este deslocamento, e carrega a linguagem de significados. Para esta tarefa, começaremos com a reflexão proposta por Jorge Araújo:

A criança é o pai do homem, a contemporaneidade exige leitura das margens, a ansiedade é produtiva, os encarcerados geram seus textos... Literatura e suas articulações com a memória e a aprendizagem exigem aproximações questionadoras. Há as tristezas estéreis, inócuas e as tristezas profícuas, profundamente dialéticas: a quem me refiro quando falo de mim? Com a Literatura/ Leitura do mundo é possível operar as transformações do homem, sujeito de sua própria história. E isso por meio da Linguagem, única realidade a produzir sentidos. Porque a linguagem nomeia o mundo. Pode ser mediante as máscaras do real, conforme Pessoa, ou com o dinamismo mutante bebido em Heráclito. A linguagem, enfim, não tem limites. (2000, p. 25)

O depoimento de Pagu é uma tentativa de interpretar a própria existência, dar sentido ao vivido, mas também ao não vivido e ao não dito. A linguagem possibilita (re)construir os diversos *eus* que povoam a própria história. Procurando explicar-se, Pagu se interroga, se desvela e se desvenda. A carta autobiográfica de Pagu identifica-se com alguns aspectos necessários à construção da linguagem em seu destino poético / ficcional, dentre eles, destaco aqui para análise *a coragem metafórica / intensificação das sensações, a recorrência / sucessão de imagens e a construção lírica do herói*. Lembremos ainda que a perspectiva literária não a afasta do real, antes, possibilita-lhe novas perspectivas e a emergência de novas forças.

3.2.4.1 Coragem metafórica / intensificação das sensações.

A linguagem permite ao homem significar o mundo, uma vez que ela torna possível tecer correspondências entre o vivido e o pretendido; entre a experiência e o sentimento. Fazer significar não é uma tarefa fácil; e torna-se mais complexa, quão mais ampliado se torna o alcance de sua significação. Por isso, a linguagem poética lança mão de recursos comparativos como o são a analogia e a metáfora. Figuras de linguagem conhecidas, elas conseguem estabelecer vínculos e aproximar até mesmo o que, em outro contexto, pareceria absurdo. As analogias e metáforas requisitadas por Pagu para a construção do texto são capazes de aproximar o leitor atual de um espírito e de uma angústia que envolveram um fato histórico não presenciado por ele, bem como desvelar as contradições e as angústias pessoais em face das tensões inerentes à luta que ela assume.

Como nos diz BOSI (1936: 30 - 31), “A analogia não é fusão, mas o enriquecimento da percepção. O efeito analógico se alcança ainda e sempre com as armas do enunciado”, enquanto na metáfora, “A semelhança aparece como efeito pelo qual a linguagem produz um contexto comum a palavras que, até então, eram proferidas em contextos separados”. Podemos perceber, no processo de narração e recriação do seu tempo e da sua vida. Pagu utiliza recursos como esses que buscam propiciar ao leitor a percepção lírica da experiência: “procurava talvez a humanidade e ela não existia na humanidade. Tudo me decepcionava. Não sabia o que procurava, mas não encontrava nada” (GALVÃO, 2005, p. 142).

Outras passagens do texto de Pagu requisitam do leitor o exercício da comparação. Cabe a ele, mesmo não tendo partilhado da sensação no momento da ocorrência, estabelecer um movimento de palavras que lhe ofereça a possibilidade de recuperação dos sentidos e das imagens. Ao ler as passagens abaixo, tentamos recuperar os fragmentos da autora, perfazendo associações históricas, filosóficas, políticas e literárias, necessárias à plena compreensão da experiência. Vejamos:

Escrava da ética estabelecida, hoje o sou de outra, a que estabeleci posteriormente.

Lama. Estava no meio da lama, cheirando a podridão. Salvava-me o espírito de sacrifício pela causa que me levava à lama. Sempre pensei em lutar abertamente pela liberdade do proletariado. Gritar aos quatro cantos a minha decisão, a minha opinião. Atacar o inimigo frente a frente, orgulhosa e vibrante como os bons ladrões dos folhetins, que roubam deixando o nome estampado nos locais de delito. Combater lealmente, fiel a um código

de honra – sem timidez, hipocrisia, sem mascarar minhas ações. (PP, p. 117)

O estuário, os cilindros de ferro. Depois tudo focalizado num só quadro, que foi o altar da minha conversão, do meu batismo. A silhueta negra, a camisa vermelha. O céu de fogo, o mar de fogo. O preto Herculano encostado na amurada do cais. Quando me estendeu a mão foi para me entregar a fé. A importância de um momento. As sensações multiplicadas desse momento, nesse momento. O quadro e o cheiro que nunca esqueci. (PP, p. 80)

A junção das imagens e suas possíveis significações facilitam a compreensão no primeiro fragmento: “Atacar o inimigo frente a frente, orgulhosa e vibrante *como os bons ladrões* dos folhetins, que roubam deixando o nome estampado nos locais de delito” [grifo nosso]. Aparece claro o romantismo de que se revestia o desejo da militante de alcançar o ideal da revolução, porém, em meio ao deslumbramento da perspectiva revolucionária, aparecia a *podridão* das ações designadas pelo partido. Pagu se revela na contradição de sua prática e de seu desejo.

No segundo, a semelhança encontrada entre elementos dessemelhantes “O céu de fogo, o mar de fogo” é utilizada para descrever o primeiro alumbramento da convicção da luta, ao qual a autora chama de ‘batismo’ e a radicalização do sentimento, proporcionado pelo momento e pela ação “Quando me estendeu a mão, foi para me entregar a fé”. A força das palavras utilizadas consegue conduzir o leitor ao interior da militante que narra suas próprias sensações.

3.2.4.2 Recorrência / sucessão de imagens.

Segundo Alfredo Bosi, a recorrência é:

um outro modo tático pelo qual a linguagem procura a sensação de simultaneidade (...). Reiterar um som, um prefixo, uma função sintática, uma frase inteira, significa realizar uma operação dupla e odiante: progressivo-regressiva; regressivo-progressiva. (1936, p. 31)

Esta operação encontra-se visível já no fragmento acima: “A importância de um momento. As sensações multiplicadas *desse momento, nesse momento*”. [grifo nosso]. Este recurso encontra-se presente ao longo de todo o texto de Pagu. Faz parte da minúcia punitiva

à qual ela se dispôs, além do mais, esta repetição/ recorrência é uma das estratégias para apreender a experiência em sua totalidade, através da composição de quadros e imagens demasiadamente fortes:

Bopp influenciou-me novamente. Devia assistir à coroação do *imperador* da Manchúria. Não *existem* mais *imperadores*. Talvez nunca mais *existam*. Apesar de postiço, talvez *único*. E as coisas *únicas* têm seu valor. Decidi-me. Sinto disso tudo, hoje, a *neve* nos pés. Muita *neve*. O espetáculo sumiu. Lembro-me *da fome e da morte*. *Fome e morte* em toda a parte. (PP, p. 142). [Grifos nossos]

O nosso filho será a renúncia ao fantasma que perturba a radicalização definitiva na *vida* que você me oferece. Sinto que ele me fará *viver*, abandonando a idéia que me impele para a mais excitante das realizações futuras. Certamente a *morte morrerá* com a sua vinda. Mas o hoje será para depois, porque o agora é o antes. Estou passeando pela *vida* que passou: volto para ela. (PP, p. 69). [Grifos nossos]

É preciso, através da linguagem, compor momentos que garantam a sensação de simultaneidade da lembrança. Quando a autora afirma “lembro-me da fome e da morte. Fome e morte em toda a parte”, temos a impressão de estarmos sendo transportados ao acontecimento, tamanha a força da imagem, que traz a morte como espetáculo.

No segundo trecho, percebemos que o fantasma da morte – que a persegue desde a desilusão revolucionária – ainda a acompanha. O filho que chegará representa uma nova expressão da vida, um alento para um coração despedaçado pelas contradições que se interpuseram ao longo de sua luta. Suas convicções ideológicas, durante todo o seu processo de militância, ao mesmo tempo em que a motivaram e representaram sua grande motivação, se efetivaram como a força que a engoliu, por isso, a autora revela que “a morte morrerá com sua vinda”, afinal, a morte tem sido, há algum tempo, sua companheira.

Há ainda, nestas passagens, o recurso à metáfora, à sonoridade e ao paradoxo, imprescindíveis à composição do quadro descrito/ vivido/ sentido pela autora, que se transforma em imagem suscetível ao olhar do leitor.

3.2.4.3 Construção do herói

À luz de Mikhail Bakhtin, discutiremos os processos utilizados pelo artista na constituição do herói no texto literário e nas formas biográficas, acompanhando as relações existentes entre ambos. Para ele, “a forma biográfica é a forma mais ‘realista’, pois é nela que de fato transparecem menos as modalidades de acabamento, a atividade transfiguradora do autor, a posição que, no plano dos valores, situa-o fora do herói” (BAKHTIN, 2000, p. 166).

A recordação do passado aparece mediando a relação com o outro possível e propondo a configuração que deverá possuir o herói ao olhar deste outro:

Na recordação que temos habitualmente de nosso passado, esse outro é muito ativo e marca o tom dos valores em que se efetua a evocação de si mesmo (...). A memória do passado é submetida a um processo estético, a memória do futuro é sempre de ordem moral. (Idem, p.167)

Esta reflexão nos é necessária para situar a elaboração que Pagu faz de si e relacioná-la aos desígnios pretendidos pelo herói na forma biográfica.

Segundo o teórico russo, na biografia, herói e autor são intercambiáveis e a construção do primeiro se articula à consciência que o segundo tem de si e ao olhar lançado pelo outro sobre si:

Se estou narrando minha vida, cujos heróis são outros para mim, encaixo-me pouco a pouco na estrutura formal da vida (não sou o herói da minha vida, apenas tomo parte nela) e alcanço o estatuto de herói, anexando-me à minha narrativa. As formas pelas quais percebo os valores do outro se transferem para mim quando sou solidário com os outros. É assim que o narrador se torna herói. (BAKHTIN, 2000, p. 168)

De acordo com Bakhtin, o texto biográfico inclina-se para dois tipos básicos de *herói*, o que tende à aventura heróica e os do tipo sócio-doméstico. Ambos se estabelecem de acordo “com a amplitude do mundo biográfico (a dimensão do contexto de valores que podem ser percebidos na consciência) e da autoridade que marca a alteridade” (BAKHTIN, 2000, p. 169), ou seja, o herói existe em uma relação direta com a consciência do outro possível, princípio sobre o qual se edificam os valores biográficos para que o autor o construa.

Entre os valores cultivados pelo herói do tipo que tende à aventura-heróica estão o interesse de possuir destaque e se tornar importante no mundo dos outros (*alcançar a glória*),

o desejo de ser amado e a busca pela vivência marcada por elementos romanescos. Estes valores estruturam um discurso centrado no indivíduo, pois nele residem todas as potencialidades de ação e de representação artística. Mas Bakhtin alerta que “são valores de natureza individualista, mas trata-se de um individualismo ingênuo, que não se isola do mundo dos outros e participa da alteridade existencial de que necessita e de cuja autoridade ele atrai sua própria força” (2000, p. 170). Lembrando só que este tipo se assemelha ao herói que propende a ser construído nas memórias de vida de diversos matizes e que preocupa os historiadores no momento da análise.

No caso do herói do tipo sócio-doméstico, há uma preocupação não mais com o futuro, mas com um presente. Neste caso, o texto possui uma natureza descritiva, composta por detalhes, havendo assim uma atenção e um enfoque para a experiência presente.

Referindo-se ao herói do tipo sócio doméstico, Bakhtin analisa a sua posição em relação ao outro no texto, entendendo que, ao desvincular-se da necessidade de projetar-se para o futuro, o autor adquire certo espírito crítico, pois se encontra imbuído da vivência presente e cotidiana. Por isso, este tipo de herói cabe pouco na biografia. Sobre isto, afirma o autor:

A duplicidade dos planos na estrutura da biografia mostra que o mundo biográfico começa a desagregar-se: o autor adquire espírito crítico, a posição exotópica que ele ocupa em relação a todos os outros torna-se uma posição consubstancial, ele participa menos do mundo dos valores do outro e o sistema dos valores do outro perde sua autoridade. O herói biográfico se limita a ser aquele que vê e ama o outro, mas não o vivencia: o outro se situa à sua frente, começa a separar-se e assume uma forma transcendente a si mesmo. (2000, p. 176)

Enquanto o herói-narrador-autor almeja ser visto e eternizado no imaginário do outro, ele não tem como manifestar seu espírito crítico, conforme ocorre com o herói do tipo aventura-heróica. A partir do momento em que ele se preocupa menos com o futuro e passa a vivenciar mais o presente, o cotidiano, adquire um pouco mais de liberdade para interpretar criticamente a realidade, ou seja, o olhar crítico reside na prática, uma vez que a ação e análise são contíguas. Quando a ação põe em foco o futuro, há uma interferência direta do olhar do outro, pois entrará na composição o modo *como o eu gostaria de ser visto*.

Segundo ainda Bakhtin, na biografia e no lirismo, “o herói e o autor ficam muito próximos” (Idem, p. 181), porém, o autor, na forma lírica, encontra-se menos [ou quase nada] suscetível às interpelações do sistema de valores. É como se ele conseguisse se deslocar no espaço-tempo para expor / pôr a nu um herói que está imerso neste sistema de valores dos

outros. Nas outras formas de composição biográfica, a imagem pretendida pelo herói consegue direcionar o autor que se presume, ingenuamente, revestido de autonomia. Na forma lírica, o autor consegue colocar o herói em confronto com o próprio sistema de valores.

Sobre o herói lírico, BAKHTIN propõe:

Dentro de si mesma a vida interior não se presta ao lirismo. A forma lírica se introduz nela de fora e expressa não a relação da alma consigo mesma, mas a relação de valor que o outro, como tal, mantém com ela; é por isso que no lirismo a exotopia do autor é tão fundamental e tão intensa, e este deve aproveitar ao máximo o privilégio que o situa fora do herói. Ainda assim, o herói e o autor ficam tão próximos na obra lírica como na obra biográfica. Entretanto, se na obra biográfica, como já vimos, o mundo dos outros, dos heróis da minha vida, assimila-me totalmente, a mim que sou autor – o autor que não tem nada a opor ao herói, poderoso e forte em sua autoridade, a não ser um acordo (o autor parece ser mais pobre que o herói) –, na obra lírica observamos um fenômeno inverso: o herói não tem, por assim dizer, nada a opor ao autor; o autor penetra-o completamente, não lhe deixando bem no fundo do herói, senão uma autonomia puramente potencial. É total a vitória que o autor obtém sobre um herói desarmado. (Idem, p. 181)

Conforme já dito, recortei aqui estes três tipos de composição do herói para discutir a posição do autor-narrador-herói em Paixão Pagu. Mikhail Bakhtin afirma ainda que, na obra lírica, “tudo quanto é interior no herói parece inteiramente voltado para o exterior, para o autor, e entregue a elaboração que este lhe dará” (Idem, p. 169). Em um primeiro olhar, é isto que nos parece ocorrer com a autobiografia de Pagu. Uma forma biográfica que se organiza por intermédio de um herói lírico.

Para Bakhtin, o herói lírico possui poder, justamente porque encontra a voz legitimadora do coro, ou seja, o leitor se reconhece na denúncia e na negação que o herói lírico consegue fazer de si mesmo. A emoção proporcionada pelo herói lírico é agregadora. Segundo Bakhtin:

O que confere à minha expressão força e poder – uma força e um poder referentes aos valores e não à natureza física –, o que faz com que ela exerça seu poder e obtenha a vitória é o fato de ela pertencer a um coro. Aí, em vez de situada no plano da pura factualidade, da atualidade física, minha voz se encontra transposta para o outro plano, para o plano de uma existência que é validada de fora, sancionada em sua emocionalidade. (2000 p. 183)

Percebemos, estranhamente, que a individualidade também é dialética. Dizemos isto porque, até para o poeta, que consegue deslocar-se do mundo dos outros e questionar o herói,

o questionamento de si apenas se torna válido quando os outros, reconhecendo-se na contradição dos heróis, também são levados, em coro, a questionar-se dentro do sistema de valores a que pertencem.

Seria, então, *Paixão Pagu* uma forma biográfica que se organiza por intermédio de um herói lírico? Inicialmente, a resposta me parece afirmativa. No caso deste herói, há um questionamento insistente por parte do autor e observa-se o seu enfraquecimento. Ao enfraquecer, é levado, constantemente, a admitir a sua fraqueza, fazendo assim, com que os outros do mundo ao qual ele pertence também o façam e, por causa disto, se reconheçam no discurso poético. *Paixão Pagu* incorpora este pressuposto, pois, observamos um deslocamento do autor e uma indagação constante da posição do herói. Percebemos ainda que o autor domina o herói e se opõe a ele. Além disso, o herói é conduzido à reflexão e a encontrar-se na reflexão dos outros, aos quais ele se assemelha. Também aqui a posição do autor é de autoridade sobre o herói:

Eu desejava o amor, mas aceitava tudo. Muitas vezes minhas mãos se enchiam na oferta da ternura. Mas havia as paredes da incompreensão atemorizante. Nunca pude sequer oferecer-me totalmente. Resolvi então que ao menos uma grande amizade e uma forte solidariedade constituísse a base sólida da nossa vida comum. Quanto lutei por isso. Essa resolução foi decidida num dia de grande desequilíbrio sentimental. Eu estava às vésperas de ter o bebê. Eu me sentia imensamente boa naquela tarde. O dia tinha sido lindo, comprando roupinhas. Chegamos em casa. Cheia de emoção estive ao lado de Oswald, esperando que ele terminasse um artigo para eu passar à máquina. Justamente quando estava terminando de datilografar, Oswald me falou que tinha marcado um encontro com Leila. “É uma aventura que me interessa. Quero ver se a garota é virgem”.

Ocultei o choque tremendo que essas palavras produziram. Tínhamos decidido pela liberdade absoluta pautando nossa vida. Era preciso que eu soubesse respeitar essa liberdade. Sentia o meu carinho atacado violentamente, mas havia a imensa gratidão pela brutalidade da franqueza. Ainda hoje o meu agradecimento vai para o homem que nunca me ofendeu com a sua piedade. (PP, p. 63)

Mas é tão difícil falar do resto. Sinto a terra encontrada. Encostada no mar de pedras, senti que havia valor em mim. Chorando depois de tanto tempo, desconfiando de minhas lágrimas, que bem podiam ser atitude ainda, atitude composta. Mesmo naquela época, tinha medo do teatro em que podia me fazer personagem. Que vontade de seguir aquela muralha que recorta a maior tragédia que existe na terra. Andava não sei se aterrada, mas livre no mundo todo. (PP, p. 143-144)

O leitor não é levado, em momento algum, a perceber a narradora / heroína na condição de vítima, uma vez que ela não se lamenta, nem se percebe como tal. No caso do herói pendente à aventura-heróica, o lamento pode constituir uma estratégia para a sua

elevação. Mesmo assim, não cabe afirmar que em Paixão Pagu observamos apenas a presença do herói lírico, pois a recorrência ao cotidiano e a análise constante deste, mesmo que deslocada na memória, confere à obra lampejos da presença do herói de tipo sócio-doméstico. Ainda assim, a presença lírica intensa, com declarações que possuem intensa força poética, com passagens que se podem, se quisermos, ser dispostas em forma de poema: “O meu corpo quer extensão, quer movimento, quer ziguezagues. Sinto os ossos furarem a palpitação da carne. As folhas estão verdes. As azaléias morrendo. Esse ventinho doloroso”. (Op. Cit, p. 51)

A força ficcional de Paixão Pagu reside no lirismo que é capaz de conferir a este texto contornos de fantasia e imaginação, sem sair da história, através da linguagem e da composição, embora o texto se refira à memória histórica e a experiências diretas da autora.

3.3 PAIXÃO PAGU: A QUE SERÁ QUE SE DESTINA?

Uma pergunta inquieta o leitor ao final da viagem: será que este texto, de contornos tão complexos, ao mesmo tempo em que denso, era apenas para o amado Geraldo? Será que, em nenhum momento, a autora desejou / presumiu que ele poderia vir a público? A reflexão sobre o ato da escrita perpassa toda a narrativa. A resposta continua sendo a procura incansável sobre o sentido da escrita. A autora conduz o leitor a observar e buscar compreender o quê é escrever e quais motivações impelem a escrita.

Este é um questionamento que perpassa a narrativa: para quê escrever?

Há muitos dias que não escrevo. Quando a luz brilha, só há luz e nada mais existe. E quando a angústia volta, ela é a vacilação constante. Tenho hesitado. Para que escrever? Para que tudo isso? Penso em desistir. Talvez não termine nunca. Essa pergunta resposta para todas as perguntas e todas as respostas: “Para quê? Para quê?”.

Aliás, eu nem sempre poderia escrever. Tudo, sem esse intervalo sairia certamente mais confuso e incompreensível. É tão difícil retroceder quando significa uma passagem violenta de um estado para outro. Passar de novo pelo mesmo caminho de trevas percorrido... (GALVÃO, 2005, p. 64).

A indagação da autora demonstra a ansiedade por se conhecer, se revelar. A escrita, neste caso, representa a tentativa de expulsão das angústias e a possibilidade de renascimento. A escrita, então, assemelha-se ao caminhar, só que, para Pagu, o caminho é de trevas e, por isso mesmo, a passagem é bastante dolorosa.

Mas será que é possível tal purgação por meio da escrita? A autora vacila e questiona o processo de composição autobiográfica e as armadilhas preparadas pela rememoração:

Não houve emoção ou sensação que marcasse visivelmente a memória de minha vida. Depois, não é minha intenção reavivar as anedotas que poderiam parecer pitorescas e que, talvez, naquele momento, impressionassem a minha curiosidade e a minha necessidade de intensificar tudo. (PP, p. 140)

Hoje, chego a achar cômica esta maneira de contar coisas, cortando uma vida em partes, deixando para amanhã o resto, voltando sempre a um ponto de partida diferente. (PP, p; 141)

Esta busca constante da forma de dizer, do como expressar o sentimento, a sensação e a dor perpassa toda a carta, a autobiografia, o documento, a obra... Dispomos aqui para a leitura uma passagem que é, ao mesmo tempo uma notícia (assunto genuinamente da carta e, posteriormente do jornal), um fato histórico (verificável e já problematizado por estudos da história do Brasil e de São Paulo na década de 30), mas aqui ela aparece na forma de depoimento, contado de um modo literário e que, justamente, pelos contornos de narrativa ficcional, é capaz de recorrer à polissemia e proporcionar ao leitor a multiplicidade de sentidos e sensações:

O partido transmitira as diretivas contra o porte de armas. O socorro se submeteu. Herculano escalou-se para a autodefesa junto ao grupo já escolhido. Devíamos ser os últimos a chegar. Seguimos para a praça da república em caminhão coberto com a bandeira do Socorro Vermelho.

A praça já estava repleta de trabalhadores e policiais. Descemos incorporados do caminhão e nos dirigimos em bloco para o centro da concentração. Não tínhamos chegado à estátua e a polícia já me detinha para impedir que se começasse a manifestação, sabendo que eu devia falar em primeiro lugar. Mas Herculano me arrastou e me fez subir para falar. Mal tinha começado quando se ouviram os primeiros tiros. Não podendo ou temendo romper a autodefesa para impedir o discurso, a polícia atirava na multidão, para que ela se dispersasse. Victor, um dos elementos da autodefesa, foi atingido. Vi que cambaleava, ferido. Depois, nada mais se entendeu. Alguns policiais estavam vestidos como operários. Eu não mais distinguia os indivíduos da polícia, a não ser pelas armas disparando.

O investigador que nos teria atingido, caiu sob o peso de Herculano, ficou ali, largado. Hoje, empregado honorário da polícia, ainda carrega o braço inútil e o ombro retorcido.

Senti depois a mão do preto Herculano me arrastar violentamente. Depois o colosso negro tombando: levara um tiro nas costas. Pouca gente, então, na praça. O último policial sumindo na esquina. Herculano com a cabeça em meus joelhos. Depois, sentou-se, olhou-me dizendo: “Agora está começando a doer um pouquinho...”. Depois, as suas últimas palavras:

“Continue o comício! Continue o comício!” Andou até o automóvel, não havia mais Herculano. (GALVÃO, p. 88-89)

Este episódio culminaria logo depois na prisão de Patrícia Galvão. Herculano havia sido o homem responsável por *entregar à Pagu a fé*. A morte de Herculano e a projeção do discurso de Pagu após o tiro levaram o Partido Comunista a acusá-la de ‘agitadora’ e, por causa disto, obrigá-la a assinar um documento no qual se auto-intitulava uma agitadora individual e personalista. Tal depoimento assinado por ela lhe renderia muito arrependimento, mesmo muitos anos após o ocorrido.

O relato de Patrícia Galvão, só no ano passado conhecido do público, alimenta e reforça a imagem da personagem histórica, forte e emblemática que ficou conhecida, entre outras coisas, por ter sido a primeira mulher presa por motivos político-partidários no país. A história de sua personalidade é também a história da sua militância:

A polícia não entregou o corpo aos trabalhadores que o reclamavam, nem à família. Organizou-se então um enterro simbólico e a multidão invadiu o cemitério. Soube também que o meu nome era prolapado aos quatro cantos e repetido com entusiasmo no meio dos proletários, o que era considerado pernicioso pelo partido por se tratar de uma militante de origem pequeno-burguesa. Os jornais incentivavam isso com noticiário escandaloso em torno da minha pessoa. Eu era realmente a primeira comunista presa e, no Brasil, isso era assunto a ser explorado, principalmente não se tratando de uma operária. Os comentários transformaram-se em lendas mentirosas, que exageravam minha atuação. (PP, p. 91)

Este fato já era conhecido do grande público antes da publicação do texto autobiográfico, por intermédio dos estudos históricos sobre o período. A atmosfera da narrativa nos demonstra a relação dialética existente entre a realidade histórica e a construção ficcional, pois, ao mesmo tempo em que emerge uma luta social intensa, explode uma pulsão do eu que invade o leitor. Neste sentido, a identificação com a personagem se dá, transitoriamente, do espaço do histórico para o ficcional, ampliando os horizontes tanto da construção imaginária, quanto da reflexão histórica e política. Afinal, como nos traz Octávio Paz:

A história é o lugar de encarnação da palavra poética. O poema é mediação entre uma experiência original e um conjunto de atos e experiências posteriores, que só adquirem coerência e sentido com referência a essa primeira experiência que o poema consagra. [...] o poema não abstrai a experiência: esse tempo está vivo, é um instante pleno de toda a sua particularidade irredutível, e é perpetuamente suscetível de se repetir um

outro instante, de se reengendrar e iluminar com sua luz, novos instantes, novas experiências. (1982, p. 127)

Ler a carta diminui a compreensão da literatura enquanto um fenômeno isolado no autor e alarga as possibilidades de entendimento do texto literário na sua dimensão social, conforme argumenta Tânia Pellegrini (1996:23):

Portanto, é necessário encarar a produção da literatura como uma parte específica da prática social de escrita e leitura, materialmente enraizada na força configuradora da história; dessa forma, ela está inserida num processo de criação de formas e de mundos imaginários, como princípio constitutivo do real e não apenas como reflexo dele. Não existe uma relação causal entre realidade e obra, mas uma realidade dialética apreendida no plano estético.

No caso de Paixão Pagu, ocorre este mesmo movimento, resguardadas as especificidades que circundam o gênero autobiográfico. Reescrevendo sua trilha, Pagu nos conduz ao divino e ao demoníaco da experiência humana, marcada pelas contradições incessantes que permeiam a busca incansável de homens e mulheres para dar sentido à sua estada no mundo.

Machucada pelas experiências históricas e pela desilusão, Pagu (2005, p. 51), em um momento no qual repensava a sua entrega à luta política, embora sem arrependimento ou nostalgia, declara que “as azaléias estão morrendo” e que, talvez, não devesse começar o seu relato autobiográfico naquele dia, “com olhos de sol”. Ainda bem que o começou, pois, como as azaléias, plantas muito resistentes e que suportam com bravura condições climáticas adversas, Pagu resistiu ao tempo para nos legar suas experiências de luta, metaforizadas em sua carta, de uma forma tal que, apesar das dores e desilusões, nos alimenta a utopia e nos faz renascer, com uma *linguagem capaz de nos estratificar e nos reunir*¹⁹.

¹⁹ ARAÚJO, Jorge de Souza. **A linguagem nos estratifica e nos reúne**. In: Cadernos de exercícios: algumas reflexões sobre o ato de ler. Ilhéus – BA: Letra Impressa, 2000. pp. 11 – 28.

3.4 MARCAS NO CORPO, DORES DA CAUSA.

3.4.1 O corpo como elemento de tensão e escrita.

A dualidade corpo/ alma, discutida amplamente por Platão, acompanha o imaginário ocidental até os dias atuais, o que acaba por denunciar a humanidade, em seus conflitos e expectativas, pois, desta oposição emergem outras, que são representadas na literatura, como morte do corpo / vida da alma; efêmero / eterno; presente / futuro; sensação / pensamento.

As reflexões de Platão e Sócrates ratificam o encarceramento da alma pelo corpo e endossam a fragilidade deste em oposição à superioridade daquela. Em Pagu, corpo e alma se articulam dialeticamente para representar o mundo, aproximando-se das reflexões tecidas por Nietzsche para a questão, como bem sintetiza Leila Navarro de Santana:

A visão que Nietzsche oferece reposiciona o corpo como integrante e criador do mundo. Essa proposta implica considerá-lo como multiplicidade de forças, de vontades, necessidades que surgem e criam-se, possibilitando o contínuo devir da vida. No discurso nietzschiano, o corpo é sempre relação de forças em conflito; conflito esse que lhe confere o caráter de movimento, dinamismo e diversidade criativa. Isso faz com que ele seja espontâneo, imprevisível, cujas ações são intempestivas e instantâneas. O seu devir criativo está continuamente articulado com o momento presente e com sua vontade singular (2005, s/p).

Neste sentido, podemos interpretar de diversas maneiras esta preocupação com a significação do corpo, que nos acompanha desde a Grécia antiga e, ainda hoje, suscita calorosos debates entre os estudiosos. A leitura proposta aqui parte de uma concepção do corpo enquanto mediador da existência do ser no mundo, pois que, a partir dele, são proporcionadas ao sujeito as sensações e experiências necessárias à reflexão crítica sobre si mesmo. Deste modo, não entenderemos o pensamento como uma propriedade que existe independente do corpo, mas como processo fruto da relação mesma do corpo humano com o mundo.

A carta autobiográfica de Pagu traz à superfície, representações do próprio corpo que iluminam os sentidos assumidos pela entrega militante da autora a um ideal. O correr da narrativa envolve o leitor, mostrando-lhe um corpo que se doa e se degrada para, assim,

consolidar as perspectivas de preenchimento de uma alma errante que se encontra na busca constante de uma “nova fé”. Acompanhemos o percurso junto com a autora:

Toda a vida eu quis dar. Dar até a anulação. Só da dissolução poderia surgir a verdadeira personalidade. Sem determinação de sacrifício. Essa noção desaparecia na voluptuosidade da dádiva integral. Ser possuída ao máximo. Sempre quis isto. Ninguém alcançou a imensidade de minha oferta. E eu nunca pude atingir o máximo do êxtase aniquilamento: o silêncio das zonas sensitivas.

[...]

O estado provisório da não-satisfação completa já me legava uma outra volúpia – a da procura. Assim tenho andado, farejando toda espécie de ideal. (Galvão, p. 52).

A narrativa/ confissão/ auto-análise de Pagu se inicia deixando clara a entrega do corpo: “O primeiro fato distintamente consciente da minha vida foi a entrega do meu corpo” (p. 53). Neste caso, trata-se da entrega real, porém, ao longo do texto, manifestar-se-ão inúmeras imagens que articulam desde a entrega simbólica à escravização consciente deste corpo:

A necessidade de luta surgiu ativando toda a revolta latente de minha vida insatisfeita.

A concepção materialista adquirida, cheia de lugares-comuns, chapas, conceitos, falsas interpretações – nunca tivera ou pensara em outra concepção de mundo – criou em mim resoluções novas. Confusão de materialismo com mecânica. Eu não devia estar de acordo com minhas concepções. Mulher materialista. Mulher de ferro com zonas erógenas e aparelho digestivo. O circulatório não tinha importância, porque trabalhava automaticamente. Não precisava pensar nele, a não ser para descobrir isoladores e lubrificantes amortecedores. Problemas cerebrais intentavam diminuir a intensidade emotiva. (GALVÃO, 2005, p. 70).

Este é um traço que acompanha a escrita de Pagu, revelando, na inquietude do corpo, a insatisfação do espírito e vice-versa. Podemos perceber esta marca em artigos, nos *Croquis de Pagu*, no romance proletário *Parque Industrial* e, inclusive, em seus contos de suspense, reunidos na coletânea intitulada *Safra Macabra*²⁰. Em meio às outras obras, o seu testemunho acaba por ser um ponto confluyente, no qual a autora vive, questiona e, ao mesmo tempo, explica esta relação tensa e necessária com o próprio corpo:

Disse apenas na minha última página: “O meu filho nasceu”. E basta. Tudo o mais esbarra com violência na contradição. A mãe. Mas não. É a negação

²⁰ Obras da autora listadas nas referências.

da maternidade. As sensações são inatingíveis. Apenas as essencialmente físicas podem ser lembradas com precisão. Surge a imensidade de planos superpostos, como no apogeu de um filme de grande intensidade fotográfica. Dentro, a infinitamente mãe. E a destruição lenta das sensações dessa infinitude. Tudo fundido. A necessidade é uma noção falsa. Agi violentamente contra a necessidade, subjugando o instinto, o impulso, aniquilando a dor que protesta. Fiz conscientemente tudo o que não queria, para destruir a vontade pura. É como se eu tivesse estrangulado meu filho, louca de amor por ele. Hoje, deixaria florescer naturalmente, sem estrumes. Diria apenas: “Vive!” (Idem, p. 65)

Eu procurava. Sem saber o quê. Sem nada esperar. Alguma coisa que me absorvesse com certeza. Um nervosismo intenso me levava a expansões físicas. Fazia esporte. Nadava quase todo dia para exaurir-me. Tinha momentos de enternecimento junto de meu filho. Mas eu repelia esses momentos. Eu sofria muito, desconhecendo a causa desse sofrimento. Uma noite, andei pelas ruas vazias, chorando; depois, muitas outras noites. (Idem, p. 74)

Estávamos aqui, estávamos ali. Agora, cheguei não sei aonde, mas eu quero escrever; portanto, volto ao Japão. Sim, estou novamente neste país, vivendo sem significação, passeando pelos acidentes desse meu corpo, que acho sinceramente desprezível, mas que tenho em grande conta, visto fazer dele o centro de tudo, mesmo do universo. Não vou falar do que vi, nem do que fiz. Falo ainda deste corpo e da inquietação que ele carregava. Da inquietação que ele gozava e alimentava. Eu apenas procurava não sei o quê. Aliás, mesmo que eu quisesse lembrar os pormenores, não conseguiria. Tudo se mistura no barulho das guetas numa calçada, uma infinidade de luz e cor indefinível. Insensibilidade pelas pequenas coisas. Quase morte animal. Já não existia sensualidade. A idéia de sexo me repugnava. Queria locomoção e movimento. Queria chegar à meta das confirmações almejadas. (Idem, p. 141).

Esta entrega radical do corpo, aliadas às reflexões que podem ser provocadas por ela, acompanhou Pagu desde cedo. Observamos a passagem em que ela narra uma experiência de aborto, ainda adolescente:

O ladrilho pegajoso nos lábios. O que fazer de tanto sangue? Todo o corpo se deformando. Se desfazendo na angústia. O sangue ostensivo entre os dedos, cabelos, olhos, os coágulos monstruosos entupindo tudo. É preciso não deixar esse sangue. Como não morri no auge da alucinação? Sentir nos dentes a consequência de tudo. Como livrar a vida dessa noite? (Paixão Pagu, p. 55)

A pergunta levantada pela autora demonstra a reciprocidade entre as experiências do corpo e a formação do sujeito, elementos que ficariam marcados a vida inteira. A narrativa de Pagu apresenta o corpo, não como uma categoria dicotômica e inferior, ao contrário, ele representa a confluência e a mediação.

O testemunho não apresenta o corpo como uma estrutura estanque, ao contrário, ele se movimenta na sua procura insistente. O corpo, na obra de Pagu é fluído e encontra-se em trânsito. Sobre o corpo como estrutura estanque, vejamos a seguinte reflexão:

Nestas concepções que compreendem o corpo, que o interpretam como parte de um homem constituído por dicotomias - corpo/alma, corpo/pensamento, corpo/espírito, corpo/mente - estão internalizadas uma série de intenções, interesses que servem à manutenção de relações de dominação. Ora, o homem que se concebe como dividido e constituído por uma parte inferior que é seu corpo serve de fundamentação para diversas atitudes de dominação, sejam elas moralistas religiosas, sejam relacionadas à utilização do corpo objetivado como força de trabalho ou objeto de incentivo ao consumo. Um corpo que recebe valor e identidade depreciativos e responde com obediência a essa forma de conceber-se estará docilmente a serviço do poder político-econômico vigente. (SANTANA 2005, s/p)

Deveras que esta não é a relação que Pagu mantém com o próprio corpo, pois, os extremos aos quais ela se permite por meio dele acompanham a formação da sua personalidade ao longo da sua história de vida. Há momentos em que o corpo, frágil, sucumbe ao sistema:

Fazia muito frio. Muito frio mesmo. Havia uns velhos restos de roupão. E me entreguei. Sim, me entreguei não como uma prostituta que comercializa pela primeira vez. Com muito maior consciência da sujeira, da podridão e sem nenhuma vergonha mais. (Op. Cit., p. 133)

Há outros, em que ele é o instrumento de vibração que, pulsante, alimenta o sonho:

Eu lutava, lutava por eles, e por todas as pobres crianças do mundo. Essa era a felicidade sonhada. A meta alcançada, o conforto, a fartura de vida dentro de meu quartinho sempre cheio de chuva, dentro de minha revolta pelas mãos de minhas companheiras, esfoladas nas mesas rústicas de “catação”. O meu entusiasmo ia até as madrugadas em que lia, estudava, organizava novos planos de luta, para melhorar, para produzir, para me entregar mais e mais. (Idem, p. 86)

Para Pagu, o corpo (sujeito) é, simultaneamente, elemento de prisão e libertação e, sendo assim, dialeticamente, aparecerá na linguagem e na forma escrita, pois, não havendo como dissociar o corpo do espírito, também não o há como fazer no que se refere à linguagem. A escrita de Pagu, mais do que falar do corpo ou refletir acerca de um corpo no mundo, transfigura o próprio corpo no texto, aos olhos do leitor:

Ao ranchinho em ruínas do fim do caminho só chegaram os meus pés em chagas. Havia muitos outros obstáculos físicos, a chuva e um desvio que levamos uma hora a encontrar. Tudo para mim, no entanto, era maravilhoso, até os espinhos me ferindo e aquela noite brutal enchendo de vibração meu riso, em que minha voz mal abafava meus espasmos de entusiasmo. Quanto gozei aquela noite em que ia me reunir a toda a articulação, a todo o alicerce do movimento comunista. Seria o êxtase místico que me invadia ou um gostinho literário infantil? O deslumbramento pelo mistério e pela quadrilha, fita de cinema, romance de capa e espada... Eu era a ínfima personagem daquela reunião, mas enquanto ia atravessando o mato e me atolando na lama da noite rocambolesca eu me sentia orgulhosa, contente da vida e de tudo. P. 100

Nesta passagem, o leitor é capaz de sentir também, as sensações vividas pela autora (experimentadas pelo corpo e traduzidas na linguagem) durante a sua participação em uma reunião secreta de articulação do PCB. A relação com o Partido Comunista Brasileiro e com a causa, chamada por ela de fé ao longo de seu depoimento, promoveu episódios e fatos marcantes, os quais intensificaram a escravização do corpo e favoreceram sua entrega radical e sua escrita nervosa.

3.5 A FÉ NOVA, A CAUSA... UMA INTELLECTUAL ENTRE COMUNISTAS.

No Brasil, a relação entre intelectuais e comunistas é alvo de intensas reflexões entre os estudiosos e envolvem, não apenas as práticas do Partido Comunista Brasileiro, como as inflexões promovidas pelo mesmo acerca da condição do intelectual, dos conceitos oriundos da teoria marxista-leninista, das estratégias utilizadas para alcançar uma Revolução Proletária no Brasil, entre outros aspectos. Segundo Sérgio Montalvão:

A relação entre o Partido Comunista e sua intelectualidade, nos diferentes contextos nacionais, impõe esta inflexão à prática política, pois, como afirma Pierre Bourdieu, a concentração do capital político nas mãos de uma direção partidária depende da exclusão daqueles aderentes que possuem "instrumentos materiais e culturais necessários à participação ativa". No caso dos partidos comunistas, entretanto, além da forma hierárquica como se colocam a estrutura de comando e os processos de decisão interna, os dirigentes apropriam-se de um programa de ação fundamentado numa teoria das relações econômicas e sociais, a partir do qual procuram definir o modo de pensamento dos demais participantes a partir de certos princípios

difícilmente contestáveis. Esta situação impõe a presença do que Pierre Bourdieu chamou de uma "linguagem autorizada", que indica a maneira pela qual uma instituição administra o acesso à palavra e cria um verbo ortodoxo.

Surgido num momento de unificação da estratégia comunista em escala mundial, que ganhou força após o sucesso da revolução bolchevique e a organização da Terceira Internacional, o Partido Comunista do Brasil (PCB) nasceu arraigado à linguagem autorizada do marxismo-leninismo, e mesmo procurando um maior contato com a "realidade brasileira", não suplantou os horizontes do marxismo soviético. Essa situação marcou tanto a sua estratégia de intervenção política, quanto a relação entre o partido e a intelectualidade. (2002, p. 105-106)

O PCB²¹ foi fundado em 1922 e, desde então, sofreu com a fragilidade da organização do operariado do Brasil. Tal situação política levou o partido a adotar a estratégia do *etapismo*, que se configurava primordialmente por vencer a etapa da revolução democrático-burguesa e, com isso, fazer com que o país perdesse as características primordialmente agrícolas. É o que nos explica Eduardo de Assis Duarte, em análise sobre a questão:

Em resumo, trata-se do seguinte: como o país era ainda “essencialmente agrícola” e dominado por uma estrutura de poder “semifeudal” atrelada ao imperialismo, deviam os comunistas num primeiro momento se aliar à pequena burguesia comercial e industrial, com o fim de “vencer a etapa” da revolução democrático-burguesa. Precisávamos ter antes o nosso 1905 (ou o nosso 1789)... para só então encaminhar a revolução socialista. (1996, p. 25)

Este quadro histórico se modificou com a quebra da bolsa de Nova Iorque, em 1929 e a conseqüente crise do capitalismo mundial. Acompanhando este fato está o retorno do PCB à ilegalidade, em Agosto de 1927. Neste contexto:

Na década de 1930, o PCB iniciava uma nova fase em sua história. Seguindo os padrões de radicalização da política comunista em todo mundo, o partido procurou livrar-se de todos os seus "resquíios pequeno-burgueses". Através da “proletarização” e do “obreirismo” tentou uma maior aproximação com a classe trabalhadora e, em decorrência deste novo direcionamento, mudou a relação que mantinha com os intelectuais. Nesse momento, o escritor e crítico literário Astrojildo Pereira, ex-militante anarquista, um dos fundadores do partido e seu antigo secretário-geral, foi hostilizado e levado a fazer uma autocrítica da sua militância. Heitor Ferreira Lima, que ocupou este mesmo cargo depois de Astrojildo, também sofreu as conseqüências da nova linha política pecebista. Intelectual formado na Escola Leninista de Moscou no final dos anos de 1920, “o mais importante estabelecimento de formação de quadros para os Partidos Comunistas”, Ferreira Lima perdeu a sua condição de dirigente após uma decisão do novo Bureau Político do PCB. Em seguida, Fernando de Lacerda

²¹ Partido Comunista Brasileiro, fundado em 25 de Março de 1922.

assumiu a direção do partido e propôs que os intelectuais apenas participassem das reuniões da direção geral, sem poder de voto. Em fevereiro de 1932, ele mesmo (embora mantivesse sua influência) afastou-se para que o operário José Vilar pudesse ocupar o posto de secretário-geral. (MONTALVÃO, 2002, p. 106-07)

A narrativa autobiográfica de Pagu acompanha este movimento, com o relato de conflitos e ações decorrentes dos momentos de tensão com o partido e com o que ele representava para o cumprimento de sua causa. No PCB, Patrícia Galvão alcançou a plenitude da sensação de serviço à causa, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, vivenciou instantes de morte do seu eu, que foram desde a traição de si mesma, quando assinou um documento com o qual não concordava; a traição dos amigos Eneida e Villar e chegaram à escravização propriamente dita do corpo, no momento em que se entregou sexualmente em troca de um documento:

Claro que não pude evitar a gargalhada: “E você acredita que Ademar poderá me dar todas essas informações? E mesmo se pudesse, você acha que ele iria falar sobre isso comigo? Comigo?!”

CM11 olhou-me e sorriu. Vi como tremeu, seus dentes minúsculos, negros, apertando cigarro de palha.

– **Você não parece inteligente ... – e, depois de um silêncio. – Na cama, ele dirá tudo. E você terá o que quiser.**

Não me indignei com isso, porque o ridículo enchia de comicidade a situação. Coisa de fita de cinema. Pretensão a representações baratas de folhetim. Era apenas indecente e vexante.

– Mas é ridículo! – disse eu. – Estou de acordo com o sacrifício total, se se tratasse de uma coisa que valesse a pena, se se tratasse de vidas e vidas, num momento de luta armada em plena revolução. Mas assim, para obter ridículas informações, que nem sequer sabe se serão aproveitadas. Eu acho que é exigir demais das mulheres revolucionárias. Eu não sou uma prostituta.

– Não se exige isso das mulheres revolucionárias. Exige-se de você, que é uma mulher excepcional. E não é só isto. Precisamos também de uma lista que está nas mãos do chefe de polícia. Você poderá obter isto com Rodolfo. Claro que, com os mesmos meios, você conseguirá.

– Quer dizer que o partido me nomeou para os trabalhos do sexo. É uma estupidez. E ainda por cima ridículo, ridículo... (GALVÃO, 2005, p. 126) [grifo nosso]

O trecho destacado acima nos mostra o desrespeito do partido Comunista com as mulheres, seus corpos e sentimentos e, principalmente, com os seus corpos. Para Pagu, aquele foi um momento de punição, de ódio e de repulsa a ela mesma. Como negar a solicitação? Se o fizesse, sentir-se-ia menos revolucionária, então, preferiu a anulação momentânea e tornou-se estúpida. Esta ação lhe custaria um pouco da alma.

Assim, como outros intelectuais, Pagu também passou pela experiência de proletarização, fato que marcaria para sempre a sua vida. Apesar de nunca ter conhecido o conforto “Em casa, conhecíamos toda espécie de necessidade e privações. Mas não conhecemos a miséria, mesmo porque a mentalidade pequeno-burguesa de minha família não permitiria que ela fosse reconhecida” (Idem, p. 56), Patrícia Galvão era reconhecidamente uma intelectual e, portanto, deveria ser tratada com cuidados pelo partido.

Acompanhemos este percurso de tensão com o PCB nas palavras da própria autora:

Eu era realmente a primeira comunista presa e, no Brasil, isso era assunto a ser explorado, principalmente não se tratando de uma operária. Os comentários transformaram-se em lendas mentirosas, que exageravam minha atuação.

Daí partiu o boato de que eu tinha dominado a ação dos soldados, que não tinham atirado por minha causa, etc. Todas essas coisas ridículas fizeram com que o Partido tomasse providências, pois só a organização e o nome da organização deviam ser comentados. Sugeriu-se um manifesto e uma declaração minha. O manifesto só foi distribuído durante a minha permanência na cadeia de Santos. Nele se acentuava a desordem provocada por mim, que eu tinha falado sem conhecimento ou autorização da organização, com intento provocador etc.

A humilhação foi dura, doeu demais, o meu orgulho e o que chamava de dignidade pessoal sofreram brutalmente. Mas achei justa a determinação e aprovei o manifesto, disposta a todas as declarações ou fatos que exigisse de mim o meu partido. (Op. Cit, p. 91)

Dois dias num hotel sujo, perto da estação. No terceiro dia já estava instalado num hotel da avenida Suburbana, na Penha. Ia começar meu trabalho revolucionário, sob o controle persistente de um companheiro do Partido. Estava carregado de severa vigilância sobre minha atuação, para que eu não cometesse desvios pequeno-burgueses e para impedir-me de exercer prepotência no grupo em que devia militar. (Idem, p. 95)

Nada de jornal. Nada de trabalho intelectual. Se quiser trabalhar pelo Partido, terá que admitir proletarização. (Idem, p. 96)

Entretanto, dessa vez não fiquei muito tempo sem trabalho. Por intermédio de um companheiro, entrei na metalurgia. Fantasiei-me de fato de operária. Com o meu avental de xadrez, com as mãos feridas, o rosto negro de pó, fui considerada comunista sincera. Da noite para o dia, a desconfiança desapareceu e entregaram-me tarefas de maior responsabilidade. Puseram em contato com outros mais restritos e ilegais do Partido. Três dias de proletarização foram suficientes para que me escalassem para a Conferência nacional. Eu que, até então sob severo controle e vigilância, não podia ter contato a não ser com uma dúzia de elementos, fui designada para a conferência que reunia a direção de todos os estados do Brasil. Ia conhecer e ouvir chefes supremos do Partido Comunista Brasileiro e os representantes da Internacional no Brasil. (Idem, p. 99)

Essas expulsões deram origem à luta contra os intelectuais e os pequenos burgueses. A campanha de depuração era encabeçada por dois ou três

intelectuais da direção. Eles foram os maiores inimigos da aproximação intelectual excetuando-se, claro, da depuração, procuraram afastar da organização todos os elementos que não tinham origem proletária. Não encontrando base para a minha expulsão, conformaram-se em me entregar o bilhete de afastamento indeterminado. O companheiro que me entregou a notícia quis consolar-me com um **“Espere e prove fora do partido que você continua uma revolucionária. A organização consente que você faça qualquer coisa para provar sua sinceridade, independentemente dela, trabalhe à margem, intelectualmente”**. (Idem, p. 111) [Grifos nossos]

Deste modo, nasce a ânsia da criação de Parque Industrial, configurando, no desespero da escrita, o desejo do retorno ao partido. A obra seria, então, a prova de seu trabalho revolucionário e de sua entrega à causa, ‘mesmo sendo ela uma intelectual’.

3.6 NOTAS SOBRE O NASCIMENTO DE PARQUE INDUSTRIAL

À margem dos trabalhos do partido! Este novo contexto exigiu de Pagu uma nova prática militante e, neste clima de tensão entre o corpo e a causa, entre o vazio e o preenchimento da fé que acompanhava a sua luta, nasceu o romance Parque Industrial:

Aceitei a situação. Minha vida era minha vida política. Apesar de contrária à “depuração” arbitrária, não quis desanimar. Trabalharia intelectualmente, à margem da organização. (Paixão Pagu p. 111).

Pensei em escrever um livro revolucionário. Assim nasceu a idéia de *Parque Industrial*. Ninguém havia ainda feito literatura neste gênero. Faria uma novela de propaganda que publicaria com pseudônimo, esperando que as coisas melhorassem.

Não tinha nenhuma confiança nos meus dotes literários, mas como minha intenção não era nenhuma glória nesse sentido comecei a trabalhar. (Paixão Pagu, p. 112) [grifos da autora]

Diante de tal depoimento, a leitura de Parque Industrial nos impõe um questionamento importante: como pensar a literatura articulada às lutas sociais, ou melhor, como relacionar sociedade e literatura sem cair na denúncia aberta e panfletária? Esta é a inquietação que primeiro se apresenta. Junto a isto, pergunta-se ainda: como reconhecer as tensões sociais que permeiam as especificidades do objeto literário? Concordo com FISCHER (2005, p. 29), quando ele afirma:

Numa aproximação de outra ordem, pode-se dizer que o nosso trabalho é o de tomar uma forma – um livro, um poema, uma obra, um autor, mas também um conjunto deles, um estilo, talvez mesmo um gênero e uma época – e perguntar pra ela: que luta social se vê nas entranhas deste objeto? Como se expressa nele a luta social que eu sei que aconteceu em sua origem ou em seu curso? Qual tensão social alcançou ser vista e expressa por esta forma? Qual tensão social foi deliberadamente omitida neste registro que estamos lendo? Assim por diante.

Entende-se, aqui, como luta social, as disputas políticas e relações de força existentes na sociedade e com as quais, de uma maneira ou de outra, a literatura se relaciona, por ser ela mais um dos discursos que emergem da condição humana neste ambiente de tensão.

A tarefa que aqui se coloca é, por demais, complexa e, por isto mesmo, instigante e desafiadora. Estamos diante de um romance que se autodenomina proletário, marcado por aspectos discursivos próprios de um manifesto ou cartilha de formação (é o que nos parece em uma primeira leitura). Por outro lado, a forma como ele se apresenta também destoa, de algum modo, daquelas utilizadas pelos manifestos partidários e pela literatura engajada aos moldes do realismo socialista.

Parque Industrial provocou a indignação do próprio partido comunista que não aceitou a forma ‘grosseira’ como havia sido realizado. Da escrita nervosa, surgiam a linguagem das ruas, a sujeira dos bairros, o forte apelo dos sentidos, a luta operária e a necessidade de fazer compreender as razões da causa socialista e de dar visibilidade à luta do partido. O projeto que o motivou não se realiza por completo, pois, rasurando o discurso militante da formação, emerge uma voz dissonante que questiona a própria condição revolucionária à luz das questões pertinentes à modernização periférica. A inquietação permanece, ao perceber que da deficiência estética mesma com que o romance foi escrito gritam elementos que, denunciam a busca de uma forma literária e de luta social que só será compreendida se pudermos analisar a atualidade desta composição nas realizações literárias contemporâneas. Este é o desafio ao qual nos propomos a seguir.

4 LEITURAS PULSANTES: REFLEXÕES EM TORNO DA ESCRITA NERVOSA DE PARQUE INDUSTRIAL.

4.1 PERCURSOS DE LEITURA

O romance *Parque Industrial*, escrito no primeiro terço do século vinte, traz, no centro da sua discussão, a relação capital versus trabalho frente ao imenso bloco industrial que está se desenhando na cidade de São Paulo. O texto é prenunciador de diversas rupturas, entre elas o fato de o conflito abordado fazer-se presente através de imagens de mulheres, as quais protagonizam o romance e encarnam, em suas histórias, a problemática social emergente: a condição humana na cidade moderna capitalista.

A obra retrata as mazelas em que vive o operariado, a partir de tramas envolvendo as mulheres e as situações de exclusão, descaso, violência, discriminação e estratificação social pelas quais passam as mesmas. A produção literária brasileira tem a única referência a uma mulher operária como personagem central e sujeito articulador da práxis política, neste romance, que tematiza ainda as conseqüências sociais da exclusão dos trabalhadores e trabalhadoras e denuncia os fins decorrentes da opressão engendrada pela classe dominante/burguesia.

O romance *Parque Industrial* pode causar significativo mal-estar no meio literário, visto que se apresenta como um texto bastante incomum, de estrutura fragmentada e que consegue, simultaneamente, negar e agregar elementos comuns ao Movimento Modernista. O texto trabalha com imagens vertiginosas que carregam em si, uma concepção intelectual e literária que pode chocar o leitor, fazendo uso de recursos estéticos que privilegiam a linguagem das ruas - em cenas “sujas” que “gritam” aos olhos - e se situando entre o texto literário e a reportagem; entre o panfleto e o roteiro fílmico.

A obra passa despercebida e permanece incompreensível em seu tempo, mas atrai-se pela história, efetivando-se como elemento importante para se pensar o processo de criação literária que iniciou e entender as manifestações semelhantes que eclodiram posteriormente, a

exemplo das recentes produções que inauguram uma nova estética e buscam ser compreendidas pela teoria da *Dialética da Marginalidade*²².

Controverso perante a crítica, o presente romance tem sido classificado ora como panfletário, ora como singular expressão estética da discussão histórica e política sobre o operariado. Percebendo que ele dialoga com inúmeras manifestações (cinema, artes plásticas, fotografia) e institui uma nova prática literária, procuraremos entender esta manifestação literária tão incomum e tão rebelde, não redutível a rótulos da crítica e que, quando menos se espera, ganha visibilidade por se fazer tão atual na forma e na temática.

4.1.2 Algumas palavras da crítica

Por ocasião de sua publicação, o romance mereceu pouca atenção da crítica modernista. Consta, porém, uma nota do crítico João Ribeiro, publicada no *Jornal do Brasil*, em 26 de janeiro de 1933. Sobre o romance, recém-publicado, ele diz:

É um livro de grande modernidade pelo assunto e pela filosofia, que podemos depreender dos seus veementes conceitos. Trata-se da vida proletária, que vive ou vegeta sob a pressão das classes dominadoras. É, pois, um libelo sob a forma de romance, que é sempre mais adaptável à leitura e à compreensão popular.

[...]

Qualquer que seja o exagero literário desse romance antiburguês, a verdade ressalta involuntariamente dessas páginas veementes e tristes. As mesmas misérias e explorações existem dentro da burguesia, na luta sentimental entre os fortes e espertos contra os seres fracos e indefesos.

[...]

A verdade é que o livro terá inumeráveis leitores, pela coruscante beleza dos seus quadros vivos de dissolução e de morte. (apud Augusto de Campos 1982, p. 282-283)

Há que se pôr em discussão os aspectos que circundam o painel social no qual se organiza esta crítica, visto que o momento é de intensas lutas sociais e resistência operária. Neste contexto, a atmosfera intelectual, em grande parte do mundo ocidental, encontra-se

²² Conceito desenvolvido por João Cezar de Castro Rocha (2004), referindo-se à nova produção cultural que anuncia uma nova ordem estética e não se pauta pela conciliação, mas pelo ataque agressivo às mazelas sociais e à condição nacional.

permeada dos debates que, vigorosamente, apresentam-se em torno da transformação da vida explorada, por qual passam os trabalhadores; das utopias socialistas, das ações comunistas; das lutas sindicais e causas trabalhistas, entre outras questões emergentes naquele momento, como imigração e feminismo.

Algumas manifestações da crítica que se estava produzindo durante o panorama acima descrito era, certamente, marcado por aspectos destes conflitos, pois, concordando, negando ou buscando não se envolver, o imaginário social encontrava-se, naquele momento histórico, permeado de ares revolucionários. Estes ares só se desfazem com a crise das utopias, principalmente, com o fim da crença no comunismo soviético e após a segunda guerra mundial, momento marcado por modificações importantes no Brasil e na América Latina. Vejamos a análise de Rita de Cássia Oliveira:

O final da Segunda Guerra anunciava novos horizontes econômicos, políticos, intelectuais e artísticos. Um novo ordenamento mundial e novas relações políticas articulavam-se a uma nova postura das classes dirigentes, assim como de intelectuais e artistas. Estavam sendo deixadas para trás as décadas fundamentadas no *desenvolvimento nacional*, com um *projeto nacional* e por uma burguesia também nacional. No pós-guerra, o jogo das forças internacionais tem suas regras alteradas e o capitalismo passa a propor o *desenvolvimento transnacional* ou *associado*. (2006, s/p)

As duas obras de Pagu se situam neste recorte temporal: do afã revolucionário da década de 30 à desilusão intelectual da década de 40. Nesta última, os intelectuais modificam o perfil, como nos mostra ainda Rita Oliveira:

A velha intelectualidade oficial burguesa incorporava novas posturas, surgidas no seio da classe média, especialmente por meio daquela formada na década de 40 pela USP. Esse novo mecenato, diversamente daquele característico dos anos 20 e 30, dirigiu-se para a criação de instituições, alterando as bases dessa atividade e da vida cultural paulistana. As atividades culturais passaram a usufruir, de diversas maneiras, da presença dessas instituições. (2001, p. 20)

Desenvolve-se e vai ganhando força, então, a crítica universitária. Se por um lado, a filosofia vai se ater às questões existenciais e metafísicas, por outro, no âmbito da análise literária, a produção vai estar marcada pelas tensões entre a *estética*, defendida por Afrânio Coutinho, e pela *dialética*, defendida por Antônio Cândido – os dois críticos de maior destaque no circuito cultural brasileiro no período. Paralelamente, instaurou-se o debate acerca da legitimidade para se falar e analisar a produção literária, o que acabou por incorrer

em um descrédito gradativo da crítica jornalística, com a conseqüente sedimentação da corrente acadêmica, cuja diferença na linguagem, associada à autoridade reportada ao ambiente universitário, estruturava-se enquanto característica preponderante:

“...o que mais parecia enervar Oswald de Andrade no texto do crítico escritor [Antônio Cândido] era precisamente esta diferença na linguagem e no método de análise que, à maneira de contradiscursos, começavam a minar o ‘falar em tudo’, o anedotário e o personalismo, característicos de parte da crítica de jornal.” (SÜSSEKIND: 1993, p. 18).

A palavra de ordem, segundo Sússekind, era a “caça aos amadores, personagens em parte reais, em parte fantasmas utilizados pelos críticos-professores para justificar que apenas eles fossem donos de um bom discurso sobre a literatura.” (1993, p. 20). Neste cenário, não há espaço para o romance *Parque Industrial*, que não responde aos padrões estéticos postulados para a ‘qualidade’ do texto literário então em voga. Os anos 60/70 serão ainda de domínio da crítica universitária, organizada em torno da titulação, do volume das especializações e da corrente teórica defendida pelo crítico, período em que a disputa entre as diversas correntes (*new-criticism, formalismo, estilística, estruturalismo, lukacsianismo, etc.*) se acirrará entre os intelectuais.

Na década de 80, com o crescimento ingovernável da tecnologia comunicacional, a expansão dos veículos de comunicação de massa e as transformações políticas, econômicas e culturais, ocorre uma espécie de estilhaçamento do pensamento crítico literário no Brasil. Irão coexistir diversas correntes críticas:

O que se percebe na década de 80 é que o crescimento editorial, ao contrário do que seria de esperar, desestimula uma reflexão crítica mais atenta (já que o interesse primordial é vender livros, não analisá-los), estimula, por sua vez, nova ampliação do espaço para a literatura na imprensa. Isto é: espaço para a resenha, a notícia, para um tratamento, sobretudo, comercial do livro. (SÜSSEKIND, Op. Cit., p. 32).

Desta forma, emerge novamente a crítica de rodapé (feita por jornalistas), figurando, de modo coetâneo com aquelas que Flora Sússekind denomina *scholars* (feita por acadêmicos):

Porque a conquista da autoridade intelectual, depois do desenvolvimento da indústria cultural na escala em que se deu no Brasil desde os anos 60 em especial, não é mais entre dois intelectuais (...). É entre ‘instituições’, entre formas de produção e reprodução de dados. Entre imprensa e universidade

no caso. Entre duas das máscaras da indústria da consciência, portanto. (Idem, p.32)

Neste cenário, a universidade e a imprensa, portanto, centralizam a crítica literária, a novidade é que vão eclodir inúmeras vertentes do pensamento crítico que defenderão a manutenção dos aportes estéticos do cânone, a sua revisão, até a abertura completa e radical deste. A diversidade de opiniões será favorecida e, neste contexto, obras até então não estudadas serão resgatadas. Crescem os *Estudos Culturais* e observa-se um resgate do estudo das temáticas sociais no texto literário. Neste tempo de transições e extremos, o romance *Parque Industrial* merecerá especial atenção por parte da crítica que intenta compreender os fenômenos literários sob outros pressupostos, que não os tradicionais.

No final da década de 70, *Parque Industrial* receberá os cumprimentos analíticos do crítico norte-americano, pesquisador da Universidade de Yale, Kenneth D. Jakson, em artigo traduzido, publicado no Jornal do Brasil, em 22 de Maio de 1978, cujos fragmentos seguem adiante:

Parque Industrial coloca-se distante do grupo de trabalhos conhecidos como romances sociais dos anos 30, devido à sua estrutura, tema e linguagem. Sua armação estrutural está baseada numa crítica à sociedade, derivada da primeira fase do modernismo em São Paulo. Tal visão crítica da sociedade da época, no romance se evidencia através de um epigrama que o liga ao tema da industrialização.

[...]

A crítica dos problemas urbanos dentro de uma dimensão humana é transmitida, nesse caso, tanto no nível da linguagem, através da classe operária de origem italiana, no bairro do Brás, como através da organização do romance em cenas ou fragmentos, cada um dramatizando uma confrontação individual com a ordem social.

[...]

Lido na perspectiva de seu tema marxista, *Parque Industrial* pode ser interpretado como um teatro social, cujas cenas são vinhetas da condição humana. O estilo realista social que retrata a vida no Brás, dramatiza o despertar da conscientização política com um estilo expressionista que descende da Paulicéia Desvairada, de Mário de Andrade.

[...]

Embora prejudicado pelo jargão e os estereótipos de seu tempo, *Parque Industrial* é, não obstante, um importante documento social e literário, com uma perspectiva feminina e única no mundo modernista de São Paulo. (apud CAMPOS 1982, 286-290)

O crítico norte-americano traz elementos novos e necessários a análise de *Parque Industrial*, como os aspectos de dramatização, a interação com o expressionismo e a perspectiva feminina – e única – da obra.

Na década de 80, Pagu será trazida novamente à tona com a publicação do livro *Pagu Vida Obra* de Augusto de Campos, que aborda toda a carreira da autora – enquanto poeta, contista, romancista e crítica de literatura e arte – tecendo uma análise importante de sua obra. Nesta oportunidade ainda, veicula seu poema, bastante conhecido entre os estudiosos e admiradores de Patrícia Galvão, *Pagu: totem e tabu* (1982, p. 15):

quem resgatará pagu?
 patrícia galvão (1910-1962)
 que quase não consta das histórias literárias
 e das pomposas enciclopédias provincianas
 uma sombra cai sobre a vida dessa grande mulher
 talvez a primeira mulher nova do Brasil
 da safra deste século
 na linhagem de artistas revolucionárias
 como Anita Malfatti e Tarsila
 mas mais revolucionária como mulher [...] ²³

Esta publicação inspirou o filme *Eternamente Pagu*, de Norma Benguell, lançado em 1984. Após esta obra, iniciaram-se alguns estudos em âmbito acadêmico sobre a autora, principalmente, sobre a personagem histórica.

Ainda no final da década de 80, devido ao resgate das temáticas de cunho social e de resistência identitária nos estudos literários, cresceu também, nas academias, a procura por Patrícia Galvão, que teve alguns de seus livros reeditados e dissertações defendidas sobre eles – ainda que em pequena escala. Em maior volume, apareceram trabalhos sobre a personagem histórica e sobre a mulher que teria desafiado os postulados morais de uma época.

Mais recentemente, o romance *Parque Industrial* mereceu reedição pela editora da Universidade Federal de São Carlos, por meio de uma parceria com a editora Mercado Aberto, em virtude do projeto *Série Novo Romance*, em 1994. Em 1999, recebe menção de Flávio Loureiro Chaves que, no estratégico volume de ensaios “História e Literatura”, analisa o romance e sobre o mesmo, percebe:

Parque Industrial pertence pois a uma experiência típica do modernismo – a narrativa urbana que, assumindo o espaço de São Paulo como cenário preferência, procurou dar voz à classe média e ao “homem médio” brasileiros. Pagu integra a mesma família intelectual de Oswald de Andrade, Mário e Alcântara machado. Ela acrescentará uma nova dimensão às contribuições destes escritores, inserindo forte conotação política na sua

²³ A grafia foi mantida conforme original.

defesa do proletariado industrial, denunciando num tom candente a ordem social injusta. (1999, p. 36) [grifos do autor]

Há pouco tempo também, foi publicado o livro “*Pagu, Literatura e Revolução*”, de autoria de Telma Guedes, através de uma parceria entre as editoras Ateliê e Nankin editorial. O estudo, lançado em 2003, é resultado da pesquisa e dissertação de mestrado desta autora, cujas palavras sobre o romance apontam:

Parque Industrial, na mesma medida em que se apresenta como uma experiência literária instigante, à espera dos críticos, é, sem dúvida, um dos enigmas mais difíceis de decifrar, um dos maiores problemas, senão o maior, que envolve a literatura de Patrícia Galvão e, particularmente, sua maneira pouco comum de encarar as potencialidades e limites da matéria literária. (2003, p. 23-24) [grifos da autora]

Parque Industrial têm recebido, da década de 90 aos dias atuais, análises críticas, contemplando diversas temáticas, no Brasil e nos Estados Unidos. A crítica norte-americana continua tendo o seu interesse despertado pela obra, exemplos disto são os estudos de Todd Irwin Marshal, cuja tese defendida na Universidade da Carolina do Norte, em 1994, analisava o discurso feminista e marxista na obra de Pagu²⁴. Encontramos também outros nomes que têm se dedicado ao romance, como Hilary Owen²⁵, estudando as nuances discursivas do mesmo, e Laura Kanost²⁶, que tem se imbuído de pesquisas sobre as representações do corpo na obra da autora.

Pesquisas em curso nas universidades brasileiras têm, de algum modo, buscado resgatar o romance e se interessado por seus desafios. De 1993, encontramos a dissertação de Norma Sueli Rosa, defendida na Pontfícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), com o título “*Patrícia Galvão: arte, utopia e revolução*”, que se propõe a uma leitura da obra de Pagu, incluindo *Parque Industrial* e a *Famosa Revista*. Especificamente sobre o romance, Parque Industrial, encontramos duas pesquisas em curso na Universidade de São Paulo: “*Parque Industrial e o Realismo Socialista*” e “*Particularidades do romance Parque*

²⁴ Tese defendida sob o título *Patrícia Galvão's Parque Industrial: a marxist feminist reading*.

²⁵ A análise sobre a obra pode ser verificada no artigo “*Discadable discourses in Patrícia Galvão's Parque Industrial*”. Disponível em: mlpa.nottingham.ac.uk/archive/00000005.

²⁶ Kanost, Laura M. **Body Politics in Patrícia Galvão's Parque industrial**. Luso-Brazilian Review -Volume 43, Number 2, 2006, pp. 90-102

Industrial, de Patrícia Galvão, em comparação com o romance regionalista Os Corumbas, de Amando Fontes”, de autoria de Renie Robim e José Ubiratan Ferraz Bueno, respectivamente.

Em 2006, o romance apareceria de novo nas páginas dos jornais, que anunciavam a mais recente publicação da editora José Olympio. Deste modo, ele pode, hoje, ser encontrado por qualquer estudante ou leitor interessado. Além disso, tem sido referência constante em disciplinas como Literatura Brasileira, Sociologia e História do Brasil em diversas universidades do país.

As linhas escritas por Pagu não deverão ser apagadas da história da literatura, pois, quando menos se imaginou, elas despertaram e nos fizeram também despertar para um fenômeno que já se faz real na produção literária: a escrita descarnada, em chamas e voraz, que traz, para o centro do debate, a denúncia das mazelas e da violência social por que passam os excluídos e que eclode com a nova produção cultural contemporânea. Nela, a denúncia social é levada aos limites da agressividade que se expressa na linguagem e que constitui, certamente, o mesmo ponto de partida de *Parque Industrial*. Colocam-se, então, para os estudos literários, novas rotas e percursos para o debate, demonstrando que o cânone literário é móvel e, sendo, uma produção social, portanto, dialético.

4.2 DOIS DEDOS DE HISTÓRIA...

4.2.1 As artes na primeira metade do século...

A Modernidade tem como característica principal o rompimento com as tradições e a busca desenfreada pelo novo. O progresso é o tema do projeto moderno, progresso este, edificado sem reflexão acerca da condição humana neste cenário; progresso que propõe arrastar tudo e todos em nome do desenvolvimento. O projeto da Modernidade confere atenção essencial à técnica, à renovação, às reformas, à fluidez de capitais e troca de mercadorias, ao estreitamento das distâncias geográficas, ao crescimento rápido e ao desenvolvimento acelerado. Podemos fundamentar esta análise no trecho a seguir:

A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade na desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, 'tudo que é sólido desmancha no ar' (BERMAN: 1998, p. 15)

O ambiente da modernidade é paradoxal, pois é organizado a partir da confluência dos extremos. Neste contexto, industrialização, urbanização e desenvolvimento são palavras-chaves para se compreender as ações políticas engenhadas na modernidade, entendendo que a operacionalização destes termos é orientada pelos princípios econômicos da sociedade capitalista e não proporciona espaço para pensar a situação dos seres humanos inseridos nestas estruturas. O trânsito e o transitório são outros aspectos essenciais à modernidade. As migrações e imigrações tomam enormes proporções, uma vez que um dos pilares do projeto moderno é a anulação das fronteiras em nome do mercado. O deslocamento campo-cidade acompanha as mais tensas reflexões acerca da condição humana e se transforma em um dos principais temas do século XX. O novo sujeito é um ser em trânsito que, ao abandonar suas raízes culturais, finda por não se encontrar no novo ambiente em que se vê inserido.

As contradições da modernidade materializam-se nas cidades, que crescem desordenadamente e trazem, inerentes à sua estrutura, a contradição de construir destruindo. Nesse ambiente histórico, o espaço urbano representa o ponto de convergência e, por isso mesmo, suscetível a crises. A cidade transforma-se assim no lugar de sonho de uma vida melhor, de ruptura com a tradição agrária, de superação dos ciclos da natureza, de afirmação da individualidade (ou dos individualismos), de conflitos e de mudanças. As contradições do progresso trazidas com a modernidade viabilizam centros dicotômicos que, de um lado, agigantam-se em um expoente potencial e crescimento que privilegia a poucos e, de outro, possuem núcleos de pobreza e marginalidade que crescem rapidamente, consubstanciando um dos paradoxos mais cruéis do projeto desenvolvimentista. Vejamos a análise feita por Marx e Engels, no manifesto do Partido Comunista, sobre as cidades:

A burguesia submeteu o campo ao domínio da cidade. Criou cidades enormes, aumentou num grau elevado o número da população urbana face à rural, e deste modo arrancou uma parte significativa da população à idiotia [idiotismus] da vida rural. E do mesmo modo que tornou dependente o campo da cidade, tornou dependentes os povos bárbaros e semibárbaros dos civilizados, os povos agrícolas dos povos burgueses, o Oriente do Ocidente. (1987, p. 38)

O turbulento século XX congregou acontecimentos que transformaram radicalmente o espírito de homens e mulheres, como as duas grandes guerras, a revolução russa, o grande *crash* da bolsa de Nova York. A engrenagem da vida moderna, com suas relações rápidas e fluidas, a agilidade das decisões e a rapidez das transformações requerem do artista uma nova postura e uma nova reflexão, este, porém, encontra-se em desequilíbrio diante do novo cenário que se apresenta.

Eric Hobsbawm, em sua famosa obra “A era dos extremos”, tece uma pertinente análise sobre as artes e os impactos da vida moderna nas mesmas, ao longo do século XX. Segundo ele, o homem estava em conflito diante das transformações na vida cotidiana, na primeira metade do século. Sobre isto, o autor afirma: “[...] brincava o grande satirista austríaco Karl Krauss, que a Primeira Guerra Mundial deixara tudo menos mudo. [...] Nenhum conjunto de acontecimentos políticos do século XX teve um impacto tão profundo sobre a imaginação criadora”. (1998, p. 188).

O século XX é um período de movimento. A sociedade move-se de uma atmosfera aristocrática e predominantemente rural para assumir um caráter dinâmico e veloz. Propaga-se o ideário capitalista, avançam as idéias liberais e cresce, concomitantemente, o poder de alcance da burguesia. A sedimentação e crescimento do processo de industrialização, ou seja, o avanço das idéias construídas durante a Segunda Revolução Industrial, por sua vez, acirram as contradições entre o capital e o trabalho, precarizando, exacerbadamente, a vida dos trabalhadores e trabalhadoras. Para tencionar ainda mais tal processo, eclode em 1917 a Revolução Russa e, com ela, a esperança de transformação das condições de miséria impostas pelo sistema capitalista.

O artista, que já vem acompanhando a gestação de tais turbulências desde meados do século XIX, acha-se então, em meio a uma crise que açambarca todos os antigos conceitos de arte, poesia e do seu papel, pois ele, que anteriormente gozava de um estatuto de “sentimento visionário e superior do estar no mundo”, encontrava-se agora no mesmo mundo – e tão assustado – quanto os demais passantes.

O crescimento das cidades e a quebra das tradições operam, tanto no artista, quanto nos cidadãos comuns, uma estranha e demolidora perplexidade frente a estas novas transformações. Certamente que as artes modificaram desde o fim do século XIX e já renunciavam um sentimento de mal-estar. É o que nos confirma Eric Hobsbawm em seu estudo:

É sem dúvida fundamental para quem queira entender o impacto da era dos cataclismos no mundo da alta cultura, das artes da elite, e sobretudo na vanguarda. Pois aceita-se geralmente que essas artes previram o colapso da sociedade liberal-burguesa com vários anos de antecedência. Em 1974, praticamente tudo o que se pode chamar pelo amplo e meio indefinido termo de “modernismo” já se achava a postos: cubismo; expressionismo; abstracionismo puro na pintura; funcionalismo e ausência de ornamentos na arquitetura; o abandono da tonalidade na música; o rompimento com a tradição na literatura (Op. Cit., p. 178)

O historiador destaca que “na verdade, as únicas inovações formais depois de 1914 no mundo da vanguarda ‘estabelecida’ parecem ter sido duas: o dadaísmo, que se transformou ou antecipou o surrealismo, na metade ocidental da Europa e o construtivismo soviético na oriental” (idem, p. 179). Mesmo assim, as vanguardas não representavam um movimento amplamente popular e os artistas e intelectuais dividiam-se entre a promessa do progresso e “o sentido do mundo como uma tragédia incompreensível” (Hobsbawm, Op. Cit., p. 189), o que não retira deste fenômeno artístico o caráter amplamente politizado, favorecido pelas transformações históricas que provocaram os criadores do início do século XX. Hobsbawm comenta:

Três coisas se podem observar sobre essa revolução na era dos cataclismos: a vanguarda se tornou, por assim dizer, parte da cultura estabelecida; foi pelo menos em parte absorvida pela vida cotidiana; e – talvez acima de tudo – tornou-se dramaticamente politizada, talvez mais do que as grandes artes em qualquer período desde a era das Revoluções²⁷. E, no entanto, jamais devemos esquecer que, durante todo esse período, continuou isolada dos gostos e preocupações das massas do próprio público ocidental, embora agora o invadisse mais do que esse público em geral admitia. A não ser por uma minoria um tanto maior que antes de 1914, não era do que a maioria das pessoas real e conscientemente gostavam. (Idem, p. 181).

As cidades patenteiam o ideário do progresso, pois nelas se concentram e coexistem todas as forças e tensões; materializam-se a rapidez do espírito moderno, a velocidade das transformações e a fragmentação dos desejos e utopias. Elas apresentam ainda os movimentos de oscilação entre crença e descrédito na possibilidade de mudar o futuro. Muitos poetas e artistas não conseguiram se encontrar neste novo panorama de sentimentos, idéias e expressões – que, para eles, tornara-se ainda mais complexo. O sistema político-econômico havia retirado o espaço do transcendental e o transformado em objeto quantificável. Se, por um lado, houve um número alto de desistências por parte dos artistas, por outro, emergiram

²⁷ HOBSBAWM, Eric. A Era das Revoluções. 1789-1848. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

aqueles que fizeram deste novo cenário um desafio para se arriscarem na pesquisa estética e encontrar novas formas de expressão. Ilustra bem este espírito a análise que o marxista Walter Benjamin faz do quadro *Angelus novus*²⁸ de Paul Klee:



Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fecha-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (1985, p. 226).

O século XX acirra estas contradições, mas, paradoxalmente, ao fazê-lo, exige também as condições de se criar estratégias de sobrevivência e reorganização da linguagem, motivo que impeliu muitos artistas a se lançarem neste novo terreno minado e apreender esta nova realidade. Novas linguagens e veículos emergiram neste cenário, alguns dos quais modificariam a literatura até os nossos dias. Nesse novo contexto, em que arte e política se aproximaram abertamente, passou-se a discutir como aproximar a criação artística do grande público, pois:

As artes de vanguarda ainda eram um conceito restrito à cultura da Europa e seus entornos e dependências, e mesmo lá os pioneiros da fronteira da revolução artística muitas vezes ainda se voltavam ansiosos para Paris e

²⁸ Imagem disponível em www.culturabrasil.org/anjohist.htm. Acessado em 18 de Janeiro de 2007.

mesmo – em medida menos, mas surpreendente para Londres. Ainda não se voltavam para Nova York. O que isso significa é que a vanguarda não europeia mal existia fora do hemisfério ocidental, onde se achava firmemente ancorada tanto na experimentação artística quanto na revolução social (HOBBSAWM, Op. Cit., p. 189-190)

Além do mais, a diversidade de culturas e olhares não permitia a limitação do espírito artístico ao conceito de modernismo e ao processo de criação propulsado pelas vanguardas. Segundo Hobsbawn, “para a maioria dos artistas do mundo não ocidental o problema era a modernidade e não o modernismo”, passagem na qual o autor analisa a prática de autores orientais de países como a Índia, o Japão e a China. Mais adiante, conclui que “para a maioria dos talentos criativos do mundo não-europeu que não estavam confinados por suas tradições nem eram simples ocidentalizadores, a tarefa principal parecia ser descobrir, erguer o véu e apresentar a realidade contemporânea de seus povos. O realismo era o movimento deles” (Idem, p. 190)

Todos mudavam o olhar – no Brasil não era diferente – e buscavam novas formas de observar o real. Marco importante para a nossa análise é o novo olhar e a transformação provocada pelo cinema e pela fotografia na forma de homens e mulheres perceberem a realidade. Entendemos que estes dois veículos marcaram profundamente as artes, não só na primeira metade do século XX, como, ainda hoje, reverbera nas práticas literárias contemporâneas. Esta interação se deve à necessidade de aproximar o povo e resultou em uma espécie de propagação dos veículos de comunicação de massa e de técnicas que seduziram a linguagem das artes e da literatura, como aborda Eric Hobsbawm:

pois ficava cada vez mais claro que o século XX era o do homem comum, e dominado pelas artes produzidas por e para ele. Dois instrumentos interligados tornaram o mundo do homem comum visível e capaz de documentação como jamais antes: a reportagem e a câmera. [...]

O novo fotojornalismo devia seus méritos não só aos homens talentosos – às vezes até mulheres – que descobriram a fotografia como meio de comunicação, à ilusória crença de que a “câmera não mente”, ou seja, que de algum modo ela representava a verdade “real”, e as melhorias técnicas que tornaram fáceis as fotos não posadas com as novas câmeras em miniatura, mas talvez, acima de tudo ao domínio universal do cinema. (Op. Cit, p. 190-191)

O autor afirma ainda que “as forças que dominaram as artes populares foram assim basicamente tecnológicas e industriais: imprensa, câmera, cinema, disco e rádio” (idem, p. 196). Interessa-nos aqui e será objeto de reflexão perceber os impactos do cinema, da fotografia e da reportagem no romance Parque Industrial, cuja narrativa compõe telas e

cenários, nos quais preponderam a circulação de pessoas, quadros, imagens e pensamentos, como podemos constatar no trecho que segue:

Rua Barão de Itapetinga. Sorvetes e modelos falsos no meio-dia de costureiras. Em frente à Vienense, grandes vitrinas aveludadas onde uma echarpe se perde.

Elas têm uma hora para o lanche. Madame saiu de automóvel com o gigolô. Na rua movimentada, cabecinhas loiras, cabecinhas crespas, saias singelas. Otávia se apressa, atravessa a rua entre ônibus, entra num café expresso, pega a xícara encardida, toma rapidamente o café. Agora, a um canto, diante de um sanduíche duro, folheia o livro sem capa. Não percebe a população flutuante do bar que olha para ela. (GALVÃO, 2002, p. 23)

A cena procura acompanhar o movimento, o barulho das ruas. O tumulto da escrita não esconde o tumulto da cidade. Esse era o espaço do povo, apressado, transeunte e oprimido. Estes eram elementos necessários à criação, cuja preocupação emergente, nesse momento histórico, centrava-se em encontrar mecanismos para aproximar a arte do grande público. É o que nos aponta ainda Hobsbawm:

Contudo, não é a contribuição da vanguarda que torna importante as artes de massa da época. É sua hegemonia cultural cada vez mais inegável, embora, como vimos, fora dos EUA, ainda não tivessem escapado inteiramente da supervisão da elite cultural. As artes (ou melhor, diversões) que se tornaram dominantes foram as que se dirigiram a massas mais amplas do que o grande e crescente público da classe média e classe média baixa com gostos tradicionais. (op. cit, 192)

Certamente que problemas de construção poética são gerados neste momento e, a partir disto também, uma intensa reflexão sobre o papel da arte, da literatura e dos postulados ficcionais vigentes que, necessariamente, ainda não se aproximavam das massas populares. Além do mais, esse conflito perduraria em torno do conflito *grande literatura – diversão – literatice - revolução*, para discutir quão nocivas ou revolucionárias seriam, do ponto de vista do esmaecimento entre a cultura erudita e a popular, estas novas perspectivas literárias poderiam ser.

4.3 PAGU E O MODERNISMO

As particularidades de cada país fizeram com que as repercussões das vanguardas em cada um deles também se diferenciassem. No caso do Brasil, a condição colonial e a diversidade cultural encontrada ao longo do território contribuíram para circunscrever, em um primeiro momento, a discussão das vanguardas e dos “ismos” à Semana de Arte Moderna.

Também no Brasil a pauta do movimento modernista era desconhecida do grande público e os artistas oscilavam entre as preocupações locais e as inovações de caráter internacional. O movimento reunia uma gama de intelectuais que traziam da Europa alguns dos elementos questionadores da arte tradicionalista, como as diversas vanguardas européias. Nesse contexto, nascia uma indagação que trazia para a ordem do dia a pergunta sobre o significado e o caráter da nação. O debate reunia, contraditoriamente, espírito de evolução, sem eliminar completamente os elementos do passado que acompanhavam a nossa condição nacional. Como exemplifica Hobsbawm, havia uma necessidade premente entre os intelectuais de provar uma não ligação com o espírito passadista que intentavam negar:

Qualquer que fosse a linguagem local do modernismo, entre as guerras, ele se tornou o emblema dos que queriam provar que eram cultos e atualizados. Se se gostava ou não, ou mesmo se se tinha ou não lido, visto ou ouvido obras dos nomes aprovados e reconhecidos – [...] – era inconcebível não falar deles com conhecimento. E o que talvez mais interesse: a vanguarda intelectual de cada país reescreveu ou revalorizou o passado para encaixá-lo nas exigências contemporâneas. (Op. Cit. 183-184)

Sabemos que os pressupostos inaugurados com o Movimento Modernista e o olhar lançado sobre a nação modificaram a concepção de arte que, a partir de então, passou a ser vista como elemento passível de ser dessacralizado. No Brasil, este olhar dessacralizante pode se estendido ao espírito nacionalista e de louvor à pátria, que acompanhou o cânone literário durante um bom tempo. Sabemos ainda que esta provocação ao papel da arte e da literatura já era realizada por Lima Barreto na forma e na prática engajada, mesmo assim, é válido salientar a contribuição das vanguardas para uma nova forma de refletir a nossa cultura, instaurada com o modernismo.

Patrícia Galvão aparece no cenário modernista aos 18 anos, por meio de sua aproximação do Movimento antropofágico, comandado por Oswald de Andrade. Ela estréia, realmente, como colaboradora, na segunda fase (a denominada pela crítica 2ª *Dentição*) da

Revista de Antropofagia. Esta fase foi marcada pela crítica a qualquer conservadorismo dentro do movimento modernista, bem como pela transformação radical de valores e idéias.

Pagu possuía apenas 12 anos quando foi realizada a Semana de Arte Moderna. Em 1929, sete anos, portanto, após a Semana de Arte Moderna, Pagu, já entrosada aos atores do modernismo brasileiro viaja com uma *comitiva de antropófagos* para o Rio de Janeiro para ajudar a levar uma exposição de Tarsila do Amaral. Nesta ocasião, perguntam-lhe em uma entrevista se teria algo a publicar e ela responde com as seguintes palavras: “Tenho: a não publicar: os ‘60 poemas censurados’ que eu dediquei ao Dr. Fenolino Amado, diretor da censura cinematográfica. E o Álbum de Pagu – vida, paixão e morte – em mãos de Tarsila, que é quem toma conta dele”.²⁹

Os poemas de Pagu, citados por ela acima, apresentam-se ilustrados pela autora e são estruturados através de um diálogo verbal-visual, que utiliza a confrontação das linguagens (gravura e poesia) – tendência esta bastante moderna – associada à ironia e à paródia para tecer críticas e fazer inflexões sobre a religião, a mulher, o amor e a própria criação artística. O ritmo da poesia de Pagu entrelaça sonoridade, rapidez e visualidade para compor suas reflexões e é marcado pelas transformações que acompanhavam a linguagem poética no período: interação entre o iconográfico e o poético; relação expressa com o cinema e a fotografia, paródia e diálogo com fontes tradicionais, assim como variados outros processos de composição que serão buscados pelos artistas modernistas, estes, inseridos em um novo ritmo e convivendo com elementos sociais que os provocavam a construir novas e inusitadas formas de representar o mundo.

No contexto em que se edificaram as primeiras obras de Pagu, a revolução de 30 assolava o país e a crise mundial do capitalismo, deflagrada pela depressão de 29 marcaria, decisivamente, a estrutura econômica da sociedade brasileira. Foi um período tumultuado, inclusive para os membros do movimento modernista que se fragmentaram na ocasião e seguiram rumos variados. Neste momento, Pagu e Oswald de Andrade – já casados – envolvem-se com a luta político-ideológica e abraçam a militância em defesa dos trabalhadores e contra o sistema capitalista. Juntos escrevem no Jornal “O homem do Povo”, cujo editor é Oswald, e Patrícia, a responsável pela coluna “A Mulher do Povo”, na qual

²⁹ RISÉRIO, Antônio. **Pagu: vida-obra, obravida**, vida. In: CAMPOS, Augusto de. *Pagu: Vida – Obra*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p. 18.

escreve sobre a condição da mulher na sociedade capitalista, refletindo sobre o jogo de contradições existentes entre a luta de classes e a luta feminista burguesa que vinha emergindo nos grandes centros urbanos. Embora juntos, Pagu e Oswald enveredam por caminhos diferentes, ela entrega-se completamente à causa proletária e ao partido comunista, o que não ocorre com ele.

No primeiro momento da fase modernista, têm-se os poemas reunidos em “*O Álbum de Pagu*”, ou “*Pagu – nascimento, vida, paixão e morte*” (1929) e os manuscritos “*O Romance da Época Anarquista ou o Livro das horas de Pagu que são Minhas*”, (Diário de autoria conjunta entre ela e Oswald, publicado parcialmente no livro organizado por Augusto de Campos (Pagu vida-obra)³⁰. Ainda na década de 30, já inserida no partido comunista e em alta militância – havendo passado inclusive pelo processo de proletarização³¹ –, Pagu escreve o romance proletário (como ela mesma o denomina) *Parque Industrial*.

Na década de 40, Patrícia Galvão escreveu contos policiais, sob o pseudônimo de King Shelter, publicados na revista *Detetive*, dirigida por Nelson Rodrigues e, em 1998, reunidos e publicados pela editora José Olympio. Já fora do círculo modernista e do Partido Comunista, a autora escreve o romance *A Famosa Revista*, em parceria com Geraldo Ferraz, seu marido, e que se configura como uma ácida crítica ao Partido Comunista.

A obra de Pagu é crivada pelos elementos políticos, sociais e estéticos que marcaram a modernidade e muitos intelectuais de sua geração no Brasil e no mundo: a narrativa rápida, a economia das palavras, o uso exacerbado dos elementos visuais, a interação com outras artes, como cinema, fotografia e gravura, o sentimento de inconformismo e busca exagerada por desvendar o processo de estar no mundo capitalista urbano. Junto a tudo isto, Patrícia Galvão canaliza o espírito de insatisfação para a causa dos trabalhadores.

Pagu é realmente uma mulher à frente de seu tempo, não apenas na condição de mulher, mas também enquanto artista e intelectual engajada. Entregava-se por completo às coisas em que acreditava e a luta por elas era permeada com marcas da própria carne. Em virtude da entrega e da doação total com que Pagu se lançou ao mundo e à escrita, podemos afirmar que é com o corpo que esta autora escreve a sua obra e que, com ele, nos apresenta as pulsações e tensões que afligem o artista moderno.

³⁰ Op. Cit.

³¹ Processo pelo qual passavam os militantes do Partido Comunista, que consistia em vender a força de trabalho nas fábricas, a fim de compreender na pele, a causa proletária.

4.4 A ESCRITA NERVOSA DE PARQUE INDUSTRIAL

4.4.1 Como (não) ler parque industrial...

Parque Industrial tem se deparado, usualmente, ora com leituras redutoras que se limitam a rotulá-lo sob a condição de *literatice*³², ora com reflexões investigativas que possuem como intento desvendar seu caráter experimental. Não seria exato dizer que *Parque Industrial* poderia fugir a este conflito. Este duplice papel faz parte da sua natureza. Cabe aqui, parodiando Antonio Candido, “a passagem do dois ao três”³³, a fim de compreender em que medida o romance é, à primeira vista, tão fácil, mas se torna complexo ao passo que buscamos desvendar os seus mistérios e compreender-lhe, nas entrelinhas, as disputas e contradições sociais que enseja.

É certo dizer também que esta discussão não pode ser feita sem que se ponha em debate questões como valor literário, conceito de estética, função social da arte e da literatura, papel do narrador e relação entre autor – herói – contexto histórico. Inicialmente, estas são questões pertinentes à análise literária de modo geral, a diferença, quando se trata de Parque Industrial, reside, porém, no olhar do leitor que se lança sobre a obra, entendendo, portanto, que o processo de apreensão do fenômeno artístico, e em essencial o literário, se organiza não apenas entre autor e obra, mas estende-se ao leitor, instância presente no processo de criação.

As leituras de *Parque Industrial* até então têm identificado elementos necessários ao debate sobre a obra, quais sejam, o seu caráter fragmentário, a sua relação com o cinema e a fotografia, o mosaico urbano, o caráter panfletário e documental, o empenho pedagógico, o realismo ‘*grosseiro*’ e a deficiência estética. Não analisaremos aqui estes aspectos no sentido de tentar excluí-los, até porque acreditamos que a confluência dos mesmos é que permite ao texto seu caráter estranhamente singular, porém, há que se desmontar algumas leituras

³² Substantivo feminino que designa “literatura ruim ou ridícula”.

³³ Estudo sobre “O Cortiço”. CANDIDO, Antonio. *A passagem do dois ao três* (contribuição para o estudo das mediações na análise literária). Publicada em: Revista de História. Ano 25, tomo 3, volume 50, n.º 100, São Paulo, out/dez.1974, p.787-799.

simplistas e superficiais que se atrelam a um ou dois elementos, segmentando a obra e, assim, a riqueza das reflexões que ela propõe enquanto obra de arte e objeto estético.

Embora acreditando já estarem superadas as visões que propõem compreender a literatura a partir – e exclusivamente – da dicotomia forma e conteúdo, ou então como forma autônoma e independente do contexto histórico em que foi produzida, entendemos que há, ainda hoje, uma reflexão em torno da estética, que defende a idéia de linguagem literária como algo necessariamente associado à beleza das sensações ou ao lúdico, sem problematizar, entretanto, quais os dispositivos que organizam este mesmo ideal e a própria concepção estética. Disto isto, afirma-se ainda que a interpretação da obra literária relaciona-se diretamente às expectativas contextuais do leitor, como percebe Terry Eagleton:

Diferentes períodos históricos construíram um Homero e um Shakespeare “diferentes”, de acordo com seus interesses e preocupações próprios, encontrando em seus textos elementos a serem valorizados ou desvalorizados, embora não necessariamente os mesmos. Todas as obras literárias, em outras palavras, são “reescritas”, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as lêem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma “reescritura”. Nenhuma obra, e nenhuma avaliação atual dela, pode ser simplesmente estendida a novos grupos de pessoas, sem que, nesse processo, sofra modificações, talvez quase imperceptíveis. E essa é uma das razões pelas quais o ato de se classificar algo como literatura seja extremamente instável. (1994, p. 13)

Ora, mobilizamos os textos com nossas leituras! O papel da crítica não se resume apenas a investigar os textos e suas tramas – o que faria com que retornássemos apenas a uma crítica de enredo –, mas percebê-los no dia-a-dia dos cidadãos, estudantes e professores, mantê-los na pauta ordinária de leitura, atender aos desígnios do mercado editorial e variadas outras intenções que não abrangem apenas aspectos lingüístico-estruturais. Para tal, ela seleciona as obras que considera válidas a fim de atingir um determinado objetivo reflexivo e de apreensão literária, de acordo com os parâmetros históricos disponíveis para análise.

O processo de reconhecimento da crítica passa por consolidar determinados julgamentos de valor sobre as obras e, antes disso, sobre o que seja o literário, fixando, para tal, padrões de literariedade responsáveis por alçar a obra ao estatuto de literário. Estes pressupostos, não raro, são alvo de contestações, pois, como sugere Eagleton: “Os julgamentos de valor parecem ter, sem dúvida, muita relação com o que se considera literatura, e o que não se considera – não necessariamente no sentido de que o estilo tem de ser ‘belo’ para ser literário, mas sim de que tem que ser do tipo considerado belo” (idem, p. 11).

A primeira indagação que se institui sobre *Parque Industrial* e à qual não podemos fugir, é esta: é literatura? Possui valor literário? As perguntas nascem justamente porque se trata de uma obra que não se adequa aos postulados ficcionais então vigentes e, além disso, permaneceu esquecida por mais de cinco décadas. Ao reconhecer isto, um outro questionamento surge: que motivos históricos a trouxeram de volta, mesmo que marginalmente?

Eis uma afirmação do crítico marxista Terry Eagleton que se faz amplamente provocativa aos críticos de todos os matizes ideológicos e, a partir da qual, a reflexão sobre a condição literária de *Parque Industrial* se iniciará:

Um segmento de texto pode começar a sua existência como história ou filosofia, e depois passar a ser classificado como literatura; ou pode começar como literatura e passar a ser valorizado pelo seu significado arqueológico. Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros, tal condição é imposta. Sob esse aspecto, a produção do texto é muito mais importante do que o seu nascimento. O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidem que se trata de literatura, então ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado. (ibidem, p. 9).

Percebemos que esta afirmação pode nos conduzir a um outro extremo: tudo pode ser literatura! Mesmo em face às implicações ambíguas suscitadas por essa compreensão, o autor radicaliza não só para provocar fendas nas concepções tradicionais que se pautam exclusivamente pelo aspecto estético, mas, principalmente, para demonstrar o papel essencial do leitor na recepção do texto literário, do qual ele mesmo torna-se elemento constitutivo. Quando falamos em literatura, alguns aspectos aparecem simultaneamente e povoam o imaginário das diversas correntes: autor, texto, leitor, imaginação, história, recursos expressivos...

Nenhum destes elementos está situado fora da vida cotidiana, não apenas os textos literários se valem destes componentes, eles encontram-se disseminados na vida real, cabe ao artista organizá-los e potencializá-los de modo que o leitor se surpreenda com a realidade que ele mesmo vive, mas que nunca percebeu nas suas múltiplas dimensões. Cabe ao artista rerepresentar a realidade ao leitor, ampliada por uma lente de percepção, transfigurada, afinal, como coloca Tânia Pelegrini:

Ora, toda obra de arte apresenta um duplo caráter, em unidade indissolúvel: é a expressão da realidade, mas ao mesmo tempo a criação de uma realidade

que não existe fora da obra ou antes dela, mas precisamente dentro dela apenas. Então, a arte não é apenas representação da realidade; sendo arte e sendo obra, ela reconhece a realidade e a cria, pois é parte integrante da realidade social, é elemento da estrutura de tal sociedade e expressão da produtividade social e espiritual do homem. Existe uma relação dialética entre obra e realidade, entre o sujeito (o artista) e o objeto (a obra), como especificidade da existência humana, que não pode ser reduzida ao condicionamento absoluto da situação histórica dada. Vista deste modo, a arte despe-se de sua visão idealista e humanista, em que o sujeito representa o papel central e em que a realidade funciona apenas como pano de fundo. (1996, p. 8)

Assim sendo, refutamos a idéia de ficção como mentira, aliada à idéia que imaginar implica em criar situações extra-reais; ao mesmo tempo não podemos entendê-la como fato, uma vez que se apresenta crivada dos elementos imaginários – e investigativos – do autor sobre esta mesma realidade histórica. Os textos devem ser compreendidos em sua relação com o contexto, não porque são escravos dele, mas porque o explicam, o redimensionam e questionam verdades instituídas. Mais uma vez, Tânia Pellegrini nos ajuda a elucidar a questão:

É necessário encarar a produção da literatura como uma parte específica da prática social de escrita e leitura, materialmente enraizada na força configuradora da história; dessa forma, ela está inserida num processo de criação de formas e de mundos imaginários, como princípio constitutivo do real e não apenas como reflexo dele. Não existe uma relação causal entre realidade e obra, mas uma realidade dialética apreendida no plano estético. O texto literário não pode ser entendido unicamente a partir da ilusão, da aparência de vida e da preocupação com suscitá-las, pois realidade e ficção não estão numa relação de polaridade, mas de reciprocidade, desde que a ficção organiza linguisticamente a realidade vivida, fazendo-a comunicável. (1996, p. 23).

Não é surpresa a exibição ostensiva do romance *Parque Industrial* em sua forma de apreender a realidade concreta, porém, mesmo que se exponha de maneira arriscada quando o faz, o texto não admite avaliações simplórias e redutoras. Quem o lê, depara-se com um misto de estranheza e agressão na sua composição, capaz de, contraditoriamente, repelir e atrair o leitor. Este texto não só nasce como literatura, processo que é nomeado pela sua própria autora, como não foge a esta dimensão colocada acima de mediador entre a realidade tangenciável e a interpretação do leitor, cujo olhar lhe possibilitará os contornos finais de obra literária.

A este horizonte de interpretação subjaz uma perspectiva política – como há de ser tudo com o que nos defrontamos na sociedade – na acepção que elabora Fredric Jameson na sua obra “*O inconsciente político*”:

Este livro vai argumentar em favor da prioridade da interpretação política dos textos literários. Ele concebe a perspectiva política não como método suplementar, não como auxiliar opcional de outros métodos interpretativos hoje em uso – o psicanalítico, o mítico-crítico, o estilístico, o ético, o estrutural –, mas como horizonte absoluto de toda leitura e de toda interpretação. (1992, p.15)

Retomamos esta prioridade, por entender que o leitor criva a obra com suas expectativas e, relacionando-se aos questionamentos propostos pela mesma, pode então ser conformado, mobilizado, questionado, mas nunca passar incólume. O que se coloca aqui é que a relação de interpretação que reconhece no texto aspectos literários é bastante dialética e, quando se trata de *Parque Industrial*, há que se redobrar a atenção, ou se corre o risco de, em um primeiro momento, reconhecer apenas a dimensão panfletária atribuída à obra.

Parque Industrial é revolucionário porque tenta modificar o olhar que lançamos sobre o estatuto do literário, primeiro porque nos mobiliza do lugar comum: é um texto de ataque, ao leitor e à literatura; depois, porque é um texto visionário, para a literatura e para a história, por ser capaz de demonstrar na sua forma, alguns dos caminhos pelos quais percorrerá a literatura em uma sociedade capitalista de disparidades sociais cada vez mais acintosas. Estes aspectos não estão dissociados, muito pelo contrário, é impossível uma leitura que se quer fora do lugar comum, sem associá-los, mesmo que as descobertas não se harmonizem com as descobertas de quem lê.

Não há como negar ao romance o estatuto de literário, do mesmo modo que fazendo isto, há, em contrapartida, que se mobilizar a compreensão do fato literário, uma vez que, pretendendo-se romance, *Parque Industrial* não se realiza apenas como tal, pois é, ao mesmo tempo, panfleto e manifesto. Este amálgama, sendo ataque aos parâmetros formais até então instituídos – e nesse aspecto nossa autora coaduna com as experiências propostas pelas vanguardas e pelos demais artistas modernistas –, é também um vaticínio de formas que apareceriam mais de cinco décadas depois. Acompanhando nossa reflexão, Telma Guedes, no seu estudo sobre o romance, constata:

Podem-se destacar três bases de fundamentação nessa tentativa de romance de Pagu: percepção da realidade, posicionamento político e experimentação estética. Neste sentido é que *Parque Industrial* se configura ao mesmo

tempo como reportagem, panfleto e experimento literário. E uma leitura crítica da obra que tente privilegiar um dos aspectos mencionados, isolando-os dos outros dois, irá esvaziá-lo de sentido. (2003, p. 55)

A *tentativa de romance* de que fala Telma Guedes nos dá a dimensão do nervosismo que envolve a escrita de *Parque Industrial*. É um texto de doação e de clausura em um ideal, em um objetivo e em uma tese. Ao mesmo tempo, a autora radicaliza na sua experimentação e transforma a tese, da qual se presumia convicta, em questionamento de sua própria convicção. O romance não se realiza por completo e nem poderia, já que, nasce como romance, mas existe para negá-lo.

Dotado de uma proposta radical, que une elementos e dissolve concepções cristalizadas, o romance, ou novela como o denomina a autora em sua carta autobiográfica, relaciona-se com técnicas de construção inovadoras que trazem do cinema o caráter efêmero do texto, as situações que se assemelham a uma montagem ou a um cenário e a rapidez das passagens que funcionam como um roteiro

Seguindo nosso percurso, mencionamos um outro componente sem o qual qualquer estudo sobre a obra ficaria precário – a intencionalidade da autora no momento da criação, ou seja, o caráter pedagógico e formativo, imbuído do qual a literatura já nascia. Note-se que ela mesma assume isto em sua carta autobiográfica: “Pensei em escrever um livro revolucionário. Assim nasceu a idéia de Parque Industrial. Ninguém havia feito literatura neste gênero. Faria uma novela de propaganda que publicaria com pseudônimo, esperando que as coisas melhorassem” (Patrícia Galvão, 2004, p. 112). Sua intenção se manifesta ainda na disposição gráfica da primeira edição, que apresenta, intencionalmente, letras maiores com o intuito de facilitar a leitura da classe operária e chamar-lhe à atenção.

A denominação “novela de propaganda” é atribuída pela autora alguns anos mais tarde. Embora não possamos negar o seu caráter panfletário, a escrita apaixonada e “febril” se revelaria por causa – e principalmente – de sua devoção à luta socialista. Por isso, atribuímos à escrita um nervosismo singular. Chamamos o romance aqui de escrita nervosa para aludir ao êxtase que inundou a autora nos momentos mais febris da militância. Este mesmo espírito a inunda quando ela segue para compor Parque Industrial. Pudemos perceber isto, após a leitura de sua carta autobiográfica, que iluminou amplamente os estudos e as possibilidades de análise desta narrativa.

Esta relação intensa entre a condição engajada do autor e o resultado da obra é refletida por Tânia Pellegrini:

Sartre diz que a escolha que o autor faz de um aspecto do mundo é que decide quem será o seu leitor e que, escolhendo seu leitor, escolhe seu tema. [...]

Nesse sentido, um dos personagens mais importantes da narrativa em questão é mesmo o próprio autor que, através de seu relato, sai em busca de uma catarse ao mesmo tempo particular e coletiva, junto ao público. Todavia, a procura de purgação, de descarrego, não minimiza por si essa literatura; explica-a, apenas, assinalando mais um aspecto, parte integrante e indispensável do contexto que a gerou. (1996, p. 29)

A tensa exposição das convicções da autora na narrativa dá o tom nervoso de que falamos. Este nervosismo da escrita é destacado não em uma alusão à falta de controle, mas ao caráter vigoroso do texto: ele grita! Faz isso quando se anuncia aos excluídos, como em um discurso de rua e também quando, através, de sua forma ‘*grosseira*’ – no sentido de ataque –, expõe as vozes das calçadas e dos cortiços. Parque Industrial é um texto de militância e precisa gritar. Este é o propósito anunciado pela autora quando parte para a escrita. Sabemos que a intenção de Pagu, passível de ser duramente contestada por parte da crítica, que se dedica a anotar os riscos de uma influência da política na literatura, aparece no texto sem nenhum pudor estilístico – ela faz parte do projeto literário da autora e podemos perceber na narrativa:

Rosinha Lituana explica o mecanismo da exploração capitalista.

– O dono da fábrica rouba de cada operário o maior pedaço do dia do trabalho. É assim que enriquece às nossas custas!

– Quem foi que te disse isso?

– Você não enxerga? Não vê os automóveis dos que não trabalham e a nossa miséria?

– Você quer que eu arrebente o automóvel dele?

– Se você fizer isso sozinho irá para a cadeia e o patrão continuará passeando noutro automóvel. Mas, felizmente, existe um partido, o partido dos trabalhadores, que é quem dirige a luta para fazer a revolução social.

– Os tenentes?

– Não! Os tenentes são fascistas.

– Então o quê?

– O Partido Comunista! (Parque Industrial, p. 21)

Toda obra proveniente de uma relação de engajamento do escritor tem um quê de testemunho. A passagem demonstra a intencionalidade de promover a inserção do Partido Comunista entre os trabalhadores, de louvar sua causa, de divulgar os seus princípios. Era isto que Pagu almejava naquele momento em que estava fora do partido e pretendia voltar à atividade militante. Esta constatação pode promover, no meio literário, a compreensão de que *Parque Industrial* não seja literatura, mas documento, como a apontada por Flora Sussekind, “(...) uma literatura cujo eixo é a referência e não o trabalho com a linguagem, é o recalque da

ficcionalidade em prol de um texto predominantemente documental”. (apud PELLEGRINI, 1996, p. 25),

Tânia Pellegrini cita e problematiza esta afirmação:

Este tipo de crítica é o mais usual em relação à narrativa do período³⁴ e Flora Sussekind parece ter sido quem se dedicou mais ao tema. Esta crítica, porém, privilegia um determinado conceito de narrativa, assumindo com *parti pris*: o de “narrativa de linguagem”, cujo itinerário se faz pelo território do jogo verbal, preche de alusões, de chistes, de elipses, de “humor”; é uma narrativa que expurga qualquer outro tipo, considerando-o “impureza”, sem levar em conta que tais “impurezas” representam a formalização do conflito que permeia a própria literatura, num tempo de clausura. Tal crítica tem uma nítida função ideológica, a de tentar neutralizar as reais contradições da sociedade que, de uma forma ou de outra, brotam das alegorias, dos testemunhos, dos romances-reportagem, “impurezas”, excrescências do universo lúdico dos artifícios lingüísticos. (Idem, p. 25)

Tânia Pellegrini nos faz perceber que atacar exageradamente as convicções políticas do autor, quando elas se fizerem presentes no texto literário, poderia, em alguns casos, prejudicar uma leitura que se queira aliada às questões sociais, das quais não se pode fugir. Entendemos que seja necessário preservar o caráter *ambíguo e refratário* da interpretação a ser suscitada pelo texto literário e que, do outro lado, os chistes do panfleto poderiam representar também um ataque do engajamento à literatura. Mesmo assim, esta noção de ambigüidade também se relativiza, pois, mesmo pressupondo que cabe à obra de arte provocar a reflexão e deixar o leitor livre para a escolha, não podemos esquecer que o olhar do leitor também ele é interpelado por convicções políticas que dão à obra atributos ideológicos. Concordamos com Fredric Jameson quando ele afirma:

A conveniente distinção entre textos culturais que são sociais e políticos e os que não o são torna-se algo pior que um erro: ou seja, um sintoma e um reforço da reificação e da privatização da vida contemporânea. Essa distinção reconfirma aquele hiato estrutural, experimental e conceitual entre o público e o privado, o social e o psicológico, ou o político e o poético, entre a História ou a sociedade e o “individual” – a tendenciosa lei da vida capitalista –, que mutila nossa existência enquanto sujeitos individuais e paralisa nosso pensamento com relação ao tempo e à mudança, da mesma forma que, certamente, nos aliena da própria fala. Imaginar que já existe, à salvo da onipresença da História e da implacável influência do social um reino de liberdade – seja ele o da experiência microscópica das palavras em um texto ou os êxtases e as intensidades de varias religiões particulares – só significa o fortalecimento do controle da Necessidade sobre todas as zonas

³⁴ Neste caso, o contexto em destaque é o período da ditadura militar no Brasil.

cegas em que o sujeito individual procura refúgio na busca de um projeto de salvação puramente individual e meramente psicológico. A única libertação efetiva desse controle começa com o reconhecimento de que nada existe que não seja social e histórico – na verdade, de tudo que é, “em última análise”, político. (1992, p. 18) [grifos do autor]

Não que a noção de obra de arte como espaço inacessível esteja ainda em voga com força expressiva, mas há ainda um recalque que tende a resguardar a obra de arte, salvá-la das “impurezas”, garantir-lhe o seu estatuto de autonomia, para o qual o fenômeno artístico existe como expressão independente e cuja função não reside fora, mas em si mesma. Por este motivo, Benoit Denis problematiza um dos receios recorrentes de se admitir a idéia de um escritor engajado: “É precisamente nisso que reside o ‘escândalo’ do engajamento : descobrir no coração da estética um imperativo ético é recusar-se a conceber a obra literária como uma ‘finalidade sem fim’”. (2002, p.35)

Neste ambiente de conflito teórico, é louvável salientar que a natureza da linguagem é extremamente dialógica e sendo ela a matéria da literatura, não poderia fugir às contradições que inundam a realidade social de que fazemos parte. Deste modo, também a linguagem incorpora os problemas da sociedade e do autor, pois, retomando a concepção de autor-criador no romance, proposta por Mikhail Bakhtin, observamos que ele, o autor, é também parte da obra que cria e com a qual dialoga. Neste sentido, Cristóvão Tezza, analisando a problemática do autor e do herói sob a perspectiva teórica de Bakhtin, confirma:

Em *O autor e O herói*³⁵ Bakhtin centraliza a discussão em um tema por si um tanto problemático, pelo menos para uma certa tradição formalista: a relação entre o autor e seu personagem – e o fato de esta obra também estar profundamente perpassada pelo desejo de estabelecer os fundamentos de uma estética (...) revela como repugnava a Bakhtin a compartimentação mecânica do conhecimento. Não é simplesmente por uma questão de método; mas porque, para ele, nenhuma significação é isolável. Em outras palavras: o autor é parte integrante do objeto estético. Mais heresia ainda: o espectador também o é.

Até aqui, sob certo ângulo, se tomarmos as palavras em seu sentido corrente, nada de novo: parece que temos três instâncias isoláveis, o autor, a obra, o leitor, e inúmeras correntes e contra-correntes teóricas desde o século passado enfatizaram (ou têm enfatizado) um ou outro aspecto. Mas atenção: para Bakhtin, o autor-criador é componente da obra; ele não é simplesmente Fulano de Tal que escreveu o livro. E não é também, uma instância narrativa abstrata, o narrador não é apenas uma instância gramatical do texto. (2006, s/p)

³⁵ Ensaio publicado no livro “Estética da criação verbal”. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Mas até que ponto e de que forma se dá esta aparição do autor na obra? Isto não se configuraria literatura de testemunho, ou mesmo texto autobiográfico? Atentemos para o fato de que a narrativa da obra de ficção não é a “narrativa de si”, pressuposto do texto autobiográfico. Por outro lado, esta concepção não afasta o autor-criador da composição, como o faz uma tradição essencialista da crítica literária, que entende a obra afastada do autor, em virtude de sua autonomia. A compreensão que aqui se instala defende que o autor está na obra, matizado em seus diversos aspectos, não como uma fotografia do real, mas como um dos muitos leitores que interagem com ela e, neste caso, um leitor privilegiado, pois tem o poder de atuar sobre o herói, quando isto é possível ou necessário.

No caso de *Parque Industrial*, como não poderia deixar de ser, a coincidência entre autor, herói e narrador é, em certa medida, ostensiva, o que, em alguns momentos, pode desabonar o caráter literário deste escrito. Por sua vez, o texto não se deixa sucumbir, repõe as energias em outros aspectos, quando acompanha o caráter flexível do próprio gênero romanesco e incorpora ao texto, não apenas os termos populares dos guetos e cortiços, mas também a diversidade de técnicas artísticas então vigentes para iluminar sua composição.

É assim que *Parque Industrial* vai buscar inspiração no roteiro cinematográfico, para imprimir à narrativa, a sensação de movimento e tentar acompanhar o ritmo transitório do século XX, das transformações industriais e da cidade moderna, tentando apreender todos os momentos em uma espécie de cenário:

O largo da sé é uma gritaria. Voltam cansadas para os seus tugúrios as multidões que manipulam o conforto dos ricos.
Os jornais burgueses gritam pela boca maltratada dos garotos rasgados os últimos escândalos.
O camarão capitalista escancara a porta para a vítima que vai lhe dar mais duzentos réis, destinados a Wall Street.
O bonde se abarrotava. De empregadinha dos magazines. Telefonistas. Caixeirinhos. Toda a população de mais explorados, de menos explorados. Para os seus cortiços na imensa cidade proletária, o Brás. (Parque Industrial, p. 26)

Podemos visualizar o instante narrado, como em um roteiro fílmico. Esta é uma técnica que perpassa toda a narrativa e não por acaso. Segundo Márcio Guimarães, o roteirista também pode ser chamado de cenarista e cabe a ele “adaptar a história, livro ou peça aos meios de expressão cinematográfica, redigindo o cenário. Sua contribuição à obra se limita à fase intermediária, semiliterária, da realização” (1994, p. 99). Como pudemos ver no fragmento acima, há uma seqüência de cenas dispostas para a apreensão visual. Para as técnicas do cinema, a *seqüência* consiste no “conjunto de cenas, não forçosamente dentro do

mesmo espaço e tempo, mas sim dentro de uma situação ou um efeito determinado”. (GUIMARÃES, Idem, p.100). Na sucessão, as cenas apresentam-se ao leitor, que pode visualizar cada ato dentro do vasto cenário montado pela autora: primeiro o Largo da Sé, depois o bonde, então, a cena é aberta para o Brás.

A câmara e o cinema exerceram grande impacto no imaginário das populações no início do século, pois, pela primeira vez, um recurso oferecia em pouco tempo a imagem refletida e a apreensão rápida dos momentos. A câmara se interpunha na vida das populações e essa relação atravessaria o século. A necessidade de eternizar o imediato e o passageiro constituía a raiz do deslumbre com as novas máquinas. A arte não passaria despercebida neste contexto e se aproximaria da câmara, incorporando a rapidez e a visualidade proporcionadas pelo seu uso desta máquina. Parque Industrial apreende também este momento:

O grito possante da chaminé envolve o bairro. Os retardatários voam, beirando a parede da fábrica, granulada, longa, coroada de bicos. Resfolegam como cães cansados, para não perder o dia. Uma chinelinha vermelha é largada sem contraforte na sarjeta. Um pé descalço se fere nos cacos de uma garrafa de leite. Uma garota parda vai pulando e chorando alcançar a porta negra.

O último pontapé na bola de meia.

O apito acaba num sopro. As máquinas se movimentam com desespero. A rua está triste e deserta. Cascas de bananas. O resto de fumaça fugindo. Sangue misturado com leite. (Parque Industrial, p. 18).

Temos, na passagem acima, uma espécie de marcação de cena para um roteiro. O percurso que seria feito pela câmara é mostrado ao leitor: o som da chaminé, o movimento das ruas, enchendo-se de trabalhadores, o desespero dos operários, a entrada na fábrica, o trabalho e a exploração.

No início do século XX, a imagem aparecia com grande força para povoar o imaginário do século XX. É o que afirma Eric Hobsbawm: “homens e mulheres aprenderam a ver a realidade através das lentes das câmeras” (1995, p. 191). Deste modo, como não conjugar tais recursos na narrativa literária, como não mobilizar o sentido do romance, aproximando-o do cinema e da reportagem, meios que traziam a arte ao grande público. *Parque Industrial* o faz conscientemente. É o que percebe Telma Guedes:

Parque Industrial é um texto de sua hora. Como um jornal do dia, traz um diálogo vivo e simultâneo com os fatos, com as inquietações do pensamento, da crítica, da arte e da cultura do momento histórico em que foi escrito. Em seu projeto, estruturação e desenvolvimento, vê-se o acercamento das idéias de Marx e de teóricos de arte marxistas; das experiências inovadoras dos cineastas russos; dos movimentos das

vanguardas artísticas; das opções dos modernistas brasileiros; enfim, o livro coloca em pauta um grande painel de síntese, expressão e reflexão, nos campos da vida e da arte na década de 20 e 30. (2003, p. 53-54)

Para construir este grande painel, o romance lança mão de recursos da reportagem, para descrever o acontecimento factual, quando, por exemplo, inclui no texto o episódio de um manifestante morto, Herculano, durante um conflito com a polícia, em Santos. Este é um fato que pode ser verificado nos compêndios de história, na carta autobiográfica da autora e também em *Parque Industrial*:

O soldado de luto é um dos que vão na vanguarda. Vê a toda hora surgir em sua frente a companheira, no meio das mulheres exaltadas. Subitamente, empina o cavalo, se distancia. Fica para trás...

– Minha mulher está aí. Vê quem vamos pisar! São nossas mulheres! Nossos filhos! Nossos irmãos!

Um atropelo de recuo. Uma garota trágica desaba em vertigens históricas. O pelotão divide e cerca lentamente a massa inquieta. Mas os investigadores policiais invisíveis penetram na multidão e se aproximam do gigante negro que incita a luta, do coreto central, camisa sem mangas. Ao seu lado, um proletário que tem no peito cicatrizes de chibata detém a bandeira vermelha.

– Soldados! Não atirem sobre seus irmãos! Voltem as armas contra os oficiais...

Detonaram cinco vezes. Correm e gritam, o gigante cai ao lado da bandeira ereta.

O corpo enorme está deitado. Levanta-se mal para gritar rolando da escada. Grita alguma coisa que ninguém ouve, mas que todos entendem. Que é preciso continuar a luta, caia quem cair, morra quem morrer! (*Parque Industrial*, p. 99)

Sabemos que não é excludente ao texto literário apreender o acontecimento histórico, porém, de maneira tão aberta e tão vinculada ideologicamente pode causar excessivo mal-estar entre os estudiosos, conforme já mencionamos. *Parque Industrial* tenta fazer do texto matéria visual, aproximá-lo dos gostos populares. Junto a isso, deseja que a grande massa proletária se reconheça naquela obra. Seria este um empreendimento possível: transformar o texto literário em reportagem? A resposta nos é dada por Tânia Pellegrini:

Parece lícito pensar, aquilo que aos olhos da crítica normativa é visto como não literário (ou seja, o relato testemunhal ou a técnica jornalística, por exemplo) na verdade, representa uma reelaboração dos meios expressivos, ligada às necessidades específicas da vida social, como a transformação das condições objetivas de produção e de recepção do fato literário, profundamente permeadas pelo contexto político.

Considerando todos esses elementos, não se pode, então, pensar a narrativa do período simplesmente descartando como excrescente a questão da práxis política que lhe agregou pois, mais do que resíduo, ela chega a ser um signo

gerador fundamental e como tal deve ser levada em conta, em virtude dos efeitos estéticos e ideológicos específicos que engendrou, tanto no nível da produção quanto no da recepção (1996, p. 26).

Até a metade do século XX, parte da crítica literária pautava seus pressupostos críticos, exclusivamente, nos aspectos estéticos e lingüísticos. De antemão, faz-se necessário ressaltar que as exposições a que se permite *Parque Industrial*, em contexto no qual a literatura era observada principalmente em sua composição formal, funcionam, a nosso ver, como sintomas culturais de um novo olhar e de um novo padrão de literariedade que precisava se instaurar. Até então, a concepção tradicional da literatura defendia que ela não poderia ser vista como terreno em que se pudesse semear convicções político-partidárias, dado o seu caráter refratário de apreender a realidade e evocar reflexões críticas, sob o peso de se desvencilhar de sua condição artística.

Entender a literatura enquanto terreno para a sementeira de convicções político-partidárias é um risco com o qual temos que lidar ao estudar *Parque Industrial*. Alfredo Bosi discute o problema e afirma: “O primeiro risco ocorre quando se exige que o escritor se engaje, ao compor a sua obra, na propaganda de movimentos sociais ou de campanhas políticas que pretendam realizar determinados valores ou antivalores”. (2002, p. 123). O risco é o de deparar mesmo com a sua deformação, ocasionada pelo arrebatamento da composição; afinal, as técnicas todas utilizadas na narrativa são fruto desta escrita sanguínea e necessária, conforme já pontuamos. Esta “deficiência estética” não seria um demérito, mas a tentativa de compreensão da sociedade que a concebeu.

Mesmo assim, sabemos que olhar este texto sob premissas que o deformam, exclusivamente, incorre na compreensão do fenômeno literário apenas em sua acepção tradicional, que o relaciona à beleza e ao prazer. Pois que *Parque Industrial* é intencionalmente hostil e agressivo:

Corina revê o romance passado.

Ainda seria capaz de perdoar. Se ele quisesse... Chora alto.

– Não chegue perto. Te pego doença. Se você visse. Minha boceta é um buraco!

– Ora boba! Eu também estou podre. Vem comer comigo! Xii! Caraió de bóia! Tenho vontade de meter essa porcária no queixo do carcereiro. Todo dia esse macarrão filho da puta!

Corina lê um pedaço de jornal rasgado. Pálpebras moles mal dormidas. Os piolhos e pulgas se aninham no corpo delgado. A esteira suja jogada num canto da prisão. O brim azul da saia larga. As pernas bem feitas, descalças, morenas. Examina-as e as cruza, arrastando, sexualizada, as unhas crescidas dos pés nas saliências da parede. Apalpa as carnes duras. Tão bonita, vai envelhecer sozinha na prisão. (*Parque Industrial*, p. 60)

Passam a falar na sedução das garotas do bairro.

– Uma que se perde logo é a Julinha. Magine que ela vai no armazém e deixa os rapazes fazerem assim nos peitinhos dela. Outro dia, até pegaram uma conversa. O Taliba estava na latrina e ouviu ela perguntar pro Pouca-Roupa se ele tinha enfiado tudo.

– Que diabo! As crianças tem mesmo que saber. Como é que a gente pode esconder se mora tudo no mesmo quarto? A gente tem que trocar roupa tudo junto. A gente tem que fazer tudo perto deles. Só rico é que pode ter vergonha, porque cada um tem seu quarto. (Parque Industrial, p. 72)

Lembremos que estética é sensação. Além disso, um dilema ao qual não podemos nos furtar: estaria a obra de arte apenas associada ao prazer? Para entender a arte também como dor é que podemos aproximar *Parque Industrial* de manifestos como a *Estética da Fome*³⁶, do cineasta Glauber Rocha, que propunha o assalto às formas belas e conformativas proporcionadas pelo cinema burguês e como resposta uma reviravolta na beleza mostrada nas telas:

“... filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização.” (1965, s/p)

A náusea e o êxtase proporcionados pela arte fazem parte, ambos, do fenômeno estético. Assim sendo, em que sentido então podemos afirmar que Parque Industrial padece de deficiência estética? Sob que parâmetros, podemos inferir que o texto é incapaz de provocar sensações? Fariamos isso apenas se o associássemos ao belo. No caso de Parque Industrial imperam o “feio” e o “grotesco”. Compreendemos então que a *deformação estética* do romance é a sua maior singularidade e nela reside a sua força para provocar sensações. Tal força se deve ao fato de ser Parque Industrial um texto que abre uma chaga na concepção tradicional de literário, a fim de promover a sua ruptura e a abertura de novos caminhos. Vejamos a análise de Leandro Konder sobre a sensação estética:

³⁶ Texto disponível em <http://www.dhnet.org.br/desejos/textos/glauber.htm>. Acessado em 12 de Novembro de 2005.

A obra de arte é um terreno pouco adequado para imponentes e rigorosas fortalezas teóricas, porém os sentimentos e as sensações fortes conseguem se expressar em discursos compatíveis uns com os outros e exigem “negociações” com a teoria. Além disso, na arte, a universalidade do objeto particular (a obra de arte) não pode se desenvolver fora do objeto, isto é, o conhecimento sensível obtido pela arte não comporta uma separação entre o “fenômeno” (singular) e o “universal” (a lei). O universal está embutido no objeto singular, ou não está em parte alguma.

Por onde quer que eu me disponha a caminhar, os dilemas da estética me acompanharão. O campo da estética é vasto demais: a palavra vem do grego, *estesia* (sensação). Abrange o belo e o não-belo, o agradável e o não- agradável. Só escaparei à estética quando não tiver mais sensação alguma. Quer dizer, quando estiver morto. (2005, p. 8)

Parque Industrial provoca sensações que privilegiam o choque e a impressão de instabilidade. Para fazê-lo, supervaloriza a oralidade e a linguagem das ruas, acomodada em um imenso painel urbano que se estrutura para o leitor através de cenas em pedaços. Composta através de imagens díspares, a obra não poderia deixar de ter uma escrita fragmentária e dissolúvel. Trata-se de um arrolar de imagens que se sobrepõem para então compor um todo significante. Sobre este aspecto, vejamos as observações desempenhadas por Telma Guedes e Flávio Loureiro Chaves, respectivamente:

Antes de chegar a tal ponto, porém, é grande a visualidade de Parque Industrial, seu barulho, o forte estímulo dos sentidos, seu tempo ágil do agora e do transitório, seu cenário predominantemente da rua, seu ser na cidade moderna, do lado de fora, seu estar-fora-de-si, que engendram a figura desejante de um narrador aflito e inquieto, tentando manter-se senhor da objetividade e de alguma esperança.

Seu olhar fragmenta a inteireza e monumentaliza o que é pedaço. Sua poética, que se ensaia a cada linha, especializa-se em desfazer para revitalizar os sentidos do todo e do belo. Pedaço e desmedida interação rumo ao que seria uma “totalidade” e uma “beleza”.

A “beleza”, fruto do agigantamento e da fragmentação, é esdrúxula e melancólica. E o processo de aceleração do ritmo do texto, de sua pulsação, da tragicidade dos enredos vai fazendo que ela tenha cada vez mais uma dimensão tenebrosa. Uma beleza crua e cruel, em pedaços, bela no que não é belo, no que é dor e falta, prisão e morte, no que é impotência e dúvida. Produz-se uma poética furiosa destinada a uma impotência igualmente colérica. (GUEDES, 2003, p. 118). [Grifos da autora]

Desde as páginas iniciais do *Parque Industrial* o leitor renunciará, portanto, a encontrar aí a novela tradicional. Foi abolido o princípio da linearidade e, por isto, não há propriamente “descrições” que nos situem na geografia do princípio-meio-fim. A sucessão vertiginosa dos quadros ocorre como se estivéssemos diante do mosaico estilhaçado; cabe ao leitor fazer a soldagem, obtendo a visão do conjunto. CHAVES, 1999, p.37)

Parque Industrial tem por função contaminar a obra de arte, ou melhor, a concepção tradicional do que seria ela. E o faz através de um mosaico que se autodenomina romance. Como forma romanesca, o texto também tem que se fazer superação a cada passagem.

Com isso, nos defrontamos com outro dos questionamentos, citados no início dessa análise e ao qual a obra não pode fugir: Parque Industrial pode ser considerado romance? Indicamos anteriormente que ele se anuncia como romance, mas sob o aspecto crítico, como podemos avaliá-lo?

A forma romanesca, tradicionalmente vinculada ao épico, é retomada com força, para alguns críticos, com a ascensão da burguesia, o que a transforma em um gênero essencialmente vinculado à ascensão desta classe social. A compreensão da epopéia tradicional ressaltava um herói sem problemas, cujo destino estava traçado e que, mesmo enfrentando duras batalhas, estava destinado a vencer ao final. Lukács, a partir da sua obra *Teoria do Romance*³⁷, escrito durante a primeira guerra mundial, quando o autor ainda não havia encontrado a teoria marxista, propõe que esta condição do herói se modifica com as transformações da situação histórica em que se insere o homem. Assim sendo, não haveria mais como a forma repercutir um sujeito sem problemas, pois não mais aludia à realidade mítica de outrora. Lukács introduz nos estudos literários o conceito de herói problemático. Segundo Konder, analisando Lukács;

O romance surgiu como expressão de outras condições, de um 'mundo abandonado pelos deuses'. Nesse mundo contingente, os indivíduos se tornam problemáticos. Ao contrário do que se passa nos outros gêneros literários, que se apóiam em formas consumadas, o romance aparece como algo que vem a ser, como um processo. (2005, p. 25)

O pensamento de Lukács e seus pressupostos estéticos modificar-se-ão, em certa medida, após sua conversão ao marxismo. Mesmo assim, há a necessidade de se ressaltar este conceito de herói problemático, que nos servirá pontualmente para dilatar as perspectivas que se apresentam para a análise de *Parque Industrial*.

Uma outra teoria importante para se pensar a condição romanesca é a de Mikhail Bakhtin, autor que desenvolve alguns ensaios sobre a poética do romance, reunidos na obra "Problemas da poética de Dostoievski", a partir dos quais podemos deduzir que o romance é um gênero em devir. Diferente de Lukács, Bakhtin buscará representações de escrita

³⁷ LUKÁCS, Geog. Teoria do romance. São Paulo: Editora 34, 2000.

romanesca desde a Grécia antiga e afirmará que o gênero nos acompanha mesmo antes da ascensão da burguesia. As reflexões deste último teórico iluminam o nosso estudo, uma vez que ele propõe, como muito bem explica Irene Machado, que:

Dentre esta variedade de gêneros discursivos, destacam-se os gêneros do discurso literário, mais especificamente a prosa romanesca. É nesta modalidade de discurso que Bakhtin vai encontrar elementos concretos para a explicitação da forma significativa, a que aludira no ensaio anterior, pois acreditava que nos gêneros do discurso literário se acumulam, durante séculos, formas de compreensão de determinados aspectos do mundo, cujos sentidos explicitam o caráter de uma época e seu desdobramento futuro. E, segundo Bakhtin, o único gênero que soube representar toda a dinâmica desse grande tempo foi o romance. Suas reflexões sobre o romance estão de tal modo tomadas pela preocupação de desvelar, na forma enunciativa, o dimensionamento ideológico, que se tornaram um verdadeiro manifesto sobre a cultura de nossa era. Bakhtin empreende uma leitura entusiástica e apaixonada do romance pois entende ser ele, não só a síntese das representações culturais formadas ao longo do tempo, como também um embrião de procedimentos para composições futuras. O romance é um gênero que, ao debruçar-se sobre o presente, descobre um tempo que não é o seu. (2006, s/p).

O que sabemos é que narramos para nos sentir no mundo e preencher a nossa existência. A narrativa – em suas formas diversas: épica, romanesca, autobiográfica, biográfica, hagiográfica – está para nós como símbolo da própria existência, posto que não é apenas uma forma de comunicar o mundo; para além disto, é uma forma de interagir no mundo e transformá-lo, modificando a nós mesmos, produtores e ouvintes das inúmeras histórias.

Enquanto romance, *Parque Industrial* fragmenta-se ainda mais quando não sugere uma sucessão seqüencial motivadora de uma dada intriga ou fato narrativo; mas, ao contrário, ergue uma proliferação estilizada de imagens que, apenas inicialmente, parecem não possuir confluência alguma. Além do que, o texto não lança mão de recursos expressivos tradicionais dos romances, como a problematização psicológica das personagens, a recorrência à memória e a densidade expressiva de personagens e ações. A sua condição de romance é, assim, colocada em xeque. Segundo Telma Guedes, para se construir enquanto gênero romanesco, a escrita de *Parque Industrial* precisa se autodestruir e, então, consolidar-se enquanto possibilidade de ruptura:

Todo esse clima de grande painel faz o texto relacionar-se com um engajamento mural da pintura, da fotografia, do teatro, do cinema, do jornal e do panfleto. Mas é um romance, anuncia-se como romance e traz toda a

sua índole de resistência ao romance. E, evidentemente que não pode destituí-lo das marcas que o fazem inserir-se de um modo ou de outro no gênero romanesco. Seu fundo vital é dramático e angustioso, pois o modo de constituir-se é também o modo de sua desconstrução, o que lhe dá vida e forma é a sua morte. **Conclui-se como uma forma inacabada.** (GUEDES, Telma, 2003, p. 123) [Grifos nossos]

Esta noção de forma inacabada deve aqui receber um olhar que busca encontrar a concepção bakhtiniana. À luz da análise de Irene Machado, relembremos que o romance é uma forma em devir, nunca por si acabada. Isto se deve, principalmente, ao fenômeno da alteridade de gêneros que se encontram em permanente diálogo. Nessa tensão, o romance emerge como ponto de confluência das muitas linguagens. Segundo a autora:

O romance é a alteridade dos gêneros constituídos. Nele, vários planos se entrecruzam, ora em harmonia, ora em profunda tensão; mas com um único objetivo: relativizar tudo o que já está definido. Por exemplo: o poema no romance deixa de ser poema, no sentido estrito do termo, e passa a integrar a estrutura da prosa romanesca; o discurso através do qual se manifesta é antes uma paródia da própria poesia. (2006, s/p)

Por estes e outros motivos, dizemos, usualmente, que *Parque Industrial* é um romance na contramão, um reverso do gênero; sua afirmação é, ao mesmo tempo, proposta radical de ruptura. É interessante ressaltar que *Parque Industrial* existe enquanto forma justamente para isto: lançar dúvidas sobre a compreensão tradicional, instaurar o inusitado, provocar novas reflexões e novos modos de apreensão do texto literário.

Se o romance é um gênero em permanente mutação, *Parque Industrial* acompanha o movimento e tenta por em crise o conceito mesmo do gênero. Neste ponto, percebemos uma coincidência, pois, como afirma ainda Irene Machado, “O romance, enfim, põe em crise o próprio conceito de gênero como formação estável e se apresenta como antigênero, um metagênero, em desacordo com normas e cânones; reconhece a arbitrariedade e convencionalidade de todas as formas, inclusive de si próprio”. (Op. Cit., s/p)

Parque Industrial é, ao mesmo tempo, um romance e um protesto contra as formas do gênero até então instituídas. Ele representa, desse modo, a tentativa descarnada de fundar novos postulados ficcionais e, para isto, atira-se sem medo de afrontar e sem contar os riscos que sua estruturação impunham à sua própria sobrevivência. Ele é um texto que causa estranhamento e, até mesmo, repulsa em uma primeira leitura. Uma ou outra sensação, porém, conforme propusemos desde o início, deve levar em conta o leitor e seu horizonte crítico. Em qualquer caso, contra as defesas para que não se polua o texto literário, *Parque Industrial* faz justamente o contrário: insurge-se e resolve reanimar-lhe o fôlego, contaminando-o.

As provocações lançadas pelo romance vão desde a forma com que o engajamento é desafiadoramente transformado em matéria da criação até a pulverização de temas que a obra suscita. Dizemos isso, pois, embora possua como foco a condição das operárias, outros temas podem ser observados e analisados na narrativa: a condição do negro, a homossexualidade feminina, o adultério, a condição dos imigrantes e os aspectos do trabalho feminino. Parque Industrial promove uma multiplicação de vozes sem orquestração interna, esta só existe, se promovida pelo leitor, a quem cabe o olhar que busque a harmonia, em um texto que se constitui do seu contrário: a agonia.

Parque Industrial é um grande painel que resulta das turbulências, dos sentimentos contraditórios e acontecimentos históricos que acompanhavam a autora. É a expressão sincera do desespero frente à violência do sistema capitalista e às utopias que estavam em voga naquele momento histórico. A pergunta que emerge do romance: haveria solução? A revolução transformaria esta realidade?

4.5 INDIGNAÇÃO DO OLHAR E DA ESCRITA: PARQUE INDUSTRIAL COMO INSTRUMENTO DE DENÚNCIA SOCIAL

Uma pergunta que, no caso de Pagu, faz-se necessária, refere-se ao fato de ela criar uma literatura que tivesse por objetivo a massa proletária em uma sociedade em que a maioria do proletariado não sabia ler. Além do mais, do ponto de vista partidário, era ela mais uma intelectual “pequeno-burguesa” tentando produzir literatura para o proletariado. As expectativas de Pagu não se punham apenas sobre a tentativa de formar a classe proletária, mais do que isso, ela almejava plantar sementes de uma literatura revolucionária, mesmo que, sob a ótica do partido, revolução se faça com ação coletiva. O paradoxo mais uma vez se exhibe, donde podemos inferir que a reflexão aberta pelo romance não é meramente a de tentar fazer a revolução com livros; ele, de saída, convoca a atenção para a necessidade premente de educar as classes trabalhadoras, no sentido de possibilitar-lhes acesso ao trabalho e à educação; ao conhecimento científico sistematizado ao longo da história da humanidade.

A literatura revolucionária a que se dispunha Pagu buscava novas estruturas e novos horizontes que pudessem aliar produção cultural e transformação da sociedade. *Parque Industrial* aparece com o intuito claro de “chocar” o leitor e a concepção mesma de produção

cultural, literária e artística, não para destruí-las – o que não tinha razão já que era esta a matéria da qual a autora tecia sua indignação – mas para sacudi-las e promover-lhes uma nova condição na sociedade, que não abolisse a sua *funcionalidade*.

Terry Eagleton nos recorda que,

em muitas sociedades, a literatura teve funções absolutamente práticas, como função religiosa; a nítida distinção entre o “prático” e o “não-prático” talvez só seja possível numa sociedade como a nossa, na qual a literatura deixou de ter grande função prática. Poderemos estar oferecendo como definição geral um sentido de “literário”, que é, na verdade, historicamente específico. (1994, p. 10). [grifos do autor]

Certamente que a perspectiva educativa a que se destina também todo texto literário: a leitura, não encarcera e não abole o caráter de fruição individual que o texto literário traz consigo. O prazer é elemento vivo da sociedade, associado ao espírito lúdico e necessário que o homem traz consigo. Do mesmo modo, também o é a dor, pois lembremos que a *estasia* – sensação – provocada pela obra de arte não se relaciona apenas ao deleite. Longe do satisfatório, *Parque Industrial* propõe o desprazer da leitura, o choque que tenta, na escrita, acompanhar a dura situação social em que vivem os trabalhadores. É neste sentido que a denúncia social se associa também à forma; e o desprazer de que falamos se efetiva não com o atributo de leitura incapaz de prender o leitor, mas de leitura que, na sua gênese, tem como intuito claro não agradar para não conformar; desagradar para mobilizar.

A idéia de literatura como instrumento de denúncia remete-nos, quase sempre à questão do realismo dito *grosseiro* e das contradições do realismo em arte, pois sabemos que não cabe à obra aparecer assim: *fotografia do real*, o que anularia suas potencialidades artísticas. Esta é uma premissa que, em parte se consolida, uma vez que se a obra não deixa espaço para a interrogação, como possibilitar ao leitor a reflexão investigativa. O realismo tende, na maioria das suas manifestações, a induzir a conclusão do leitor, e aí, situa-se a dissonância que se estabelece por parte da crítica ao realismo. Por outro lado, não podemos esquecer que, “estragadas” ou não pelas convicções político-ideológicas do autor, escancaradas na obra ou, no nosso caso, pela declarada escravização a elas, as manifestações artísticas são fruto destas contradições e do conjunto cultural que as rodeia em determinadas condições sócio-históricas. Como coloca Terry Eagleton, “A literatura pode protestar contra essas condições ou não, mas só é possível devido a elas” (1994, p.223).

Esta reflexão nos serve para analisar as manifestações do Realismo-naturalismo no Brasil e no caso particular de “O cortiço”, romance de Aluísio Azevedo, no qual o elemento

animalesco é matéria recorrente de composição e que, segundo a crítica, reduz todos os personagens às imposições deste caractere natural, o que não permitiria distinção entre os personagens: são todos animais! É uma redução da complexidade psicológica destas personagens, mas conforme coloca Antônio Cândido, é preciso abandonar as leituras redutoras, que não sinalizam uma nova reflexão capaz de abandonar a leitura comum e “passar do dois ao três”:

No nível 3 não se trata mais da animalidade que irmana o rico Comendador Miranda, do sobrado, “se servindo da mulher como de uma escarradeira”, a pobre Piedade de Jesus, do Cortiço, - que “mugia como uma vaca” e se entrega bêbada ao vagabundo Pataca, entre vômitos. Trata-se de uma marca social contingente, parcial, exprimindo a alienação do trabalhador que, ao vender a sua força de trabalho, vê reduzida uma parcela da sua humanidade, enquanto a parcela de animalidade aumenta, na medida em que é nivelada a uma máquina muscular³⁸. (2006, p. 5)

Ora, tratava-se de uma sociedade capitalista que, em nome de progresso, reduzia homens e mulheres à condição de animais, sucumbindo a idéia do trabalho enquanto atividade humana que liberta das imposições naturais e reduzindo-a à égide da exploração capitalista.

Parque Industrial reencontra bases de construção realista e também ele “reduz/reflete” homens e mulheres à condição de animais explorados, em um meio capitalista, como podemos ver nas passagens do romance:

“Pelas cem ruas do Brás, a longa fila dos filhos naturais da sociedade. Filhos naturais porque se distinguem dos outros que têm tido heranças fartas e comodidade em tudo na vida. A burguesia sempre tem filhos legítimos. Mesmo que as esposas virtuosas sejam adúlteras comuns”. (*Parque Industrial*, p.17)

Cadeira na rua. Caixotes. Italianas gordas. Comadres escancaradas nas sarjetas. Os colos de aventais azuis de pintas e babados com Amendoins. Meninos grandes chupam as mamas de quilos. (*Parque Industrial*, p. 39)

As meninas atiram-se como gatas pegando os rolos de serpentina. Os sexos estão ardendo. Os grilos estrilam nos sinais. Os burgueses passam nos carros concordando que o Brás é bom no Carnaval. (*Parque Industrial*, p. 40)

Podemos perceber a perplexidade da autora diante da miséria que iguala homens e animais. A grande mácula e a grande força do realismo é, paradoxalmente, a redução do

³⁸ Disponível em: www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/leitura/PASSAGEM_DOIS_TRES.rtf. Acessado em 15 de Abril de 2006.

homem à condição de animal quando encontra elementos biológicos de composição, e, ao mesmo tempo, a luz que lança à condição animalesca que é imposta ao homem pelo sistema capitalista. Essa perplexidade de que falamos encontraria eco em um poema de Manuel Bandeira, escrito em 1947³⁹:

O bicho

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.

Certamente que o exagero do realismo em arte pode provocar equívocos e dissonâncias com a natureza literária polissêmica que buscamos e defendemos por muitas vezes, porém, o contrário também deve ser evitado, a busca de uma purificação excessiva da obra literária. É o que percebe Leandro Konder:

Os artistas não acertam sempre. E são múltiplas as possíveis causas de seus desacertos. O escritor pode se equivocar, por exemplo, ao incluir na obra elementos de suas convicções políticas ou religiosas que não foram bem assimiladas esteticamente à dinâmica específica da criação, em determinada construção artística (...).

Outro equívoco possível é o do escritor que exagera na proteção da obra de arte contra qualquer contaminação por parte do mundo exterior. Afinal, as muralhas da fortaleza estética podem funcionar contra a invasão do não-artístico, mas também podem funcionar como fator de aprisionamento de artes auto-encarceradas, que começam então a definhar e a se tornar anêmicas. (2005, p. 62)

Esta é uma observação importante, pois percebemos que Parque Industrial, enquanto experimentação, buscava assimilar estes elementos das convicções políticas de sua autora. Temos então, no romance, um problema para ser desvendado, cuja análise literária necessita que se aliem outras instâncias, como a política, a história e a economia, sem que, para isto, seja necessário negar os atributos literários.

³⁹ Publicado em BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 222

A obra consegue, na sua contradição, apreender um conflito que se formava no interior das convicções socialistas da autora. Parque Industrial é um grande painel que resulta das turbulências, dos sentimentos contraditórios e acontecimentos que circundavam Pagu. É a expressão sincera de um desespero frente ao sistema capitalista e às utopias que estavam em voga naquele momento histórico. Das contradições do romance, emerge uma pergunta: o que o futuro reservaria para o país?

4.6 O ENIGMA DE CORINA: PARQUE INDUSTRIAL PROCURA RESPOSTAS.

Parque industrial é uma obra que tematiza as angústias do proletariado urbano brasileiro. E, deste modo, efetiva-se enquanto um libelo de denúncia das condições de exploração pelas quais passavam homens e mulheres – no caso do romance, principalmente as mulheres – na sociedade capitalista, marcada pela luta de classes e pela crescente exclusão dos trabalhadores do produto de seu trabalho e dos benefícios proporcionados pelo mesmo.

As imagens ofensivas do romance, que chocam e indignam, materializam-se aos olhos do leitor como se fossem fotografias da realidade: “Novamente as ruas se tingem de cores proletárias. É a saída da fábrica. (Parque Industrial, p. 21). Mas não se trata de simples descrições. Os momentos são superdimensionados e exagerados. A cidade é um grande e diverso quadro, no qual se agiganta o progresso e, paralela e paradoxalmente, a exploração e a miséria. Neste cenário, emergem diversas imagens e vozes, o que confere à narrativa um tom polifônico no qual diversos sujeitos interagem para compor o todo significativo, vozes estas que, ao mesmo tempo em que estão no narrador, constituem o outro que dialoga com ele e com o qual concorda ou contra o qual se rebela. A cidade é um mosaico:

O prédio grande, amarelo e sujo. O jardim de formigas do jardineiro José. Eternas serventes. O porteiro bonito que estuda Direito. O secretário anão e poeta. As professoras envelhecendo, secando. As lentes sem finalidade. O sorveteiro. O amendoim torrado. As meninas entrando, saindo. Bem vestidas. Mal vestidas. As bem vestidas são as filhas dos médicos do Brás, e a Matilde, a filha daquela girl do Arruda. Todos acham-na bonita. Tem o sorriso triste. Os olhos muito verdes. As coxas aparecendo sob o jérsei curtíssimo. Paga sorvete para todas. Cada lanche! Como corista ganha! Mas ela não conta pra ninguém que já trabalhou na fábrica. (P. I, p. 32)

Os quadros compostos na narrativa mostram a diversidade cultural da cidade moderna. Assim sendo, não podemos lançar sobre o romance apenas o olhar dicotômico que opõe burguesia e proletariado, embora seja este o mote principal da narrativa: a luta de classes e todas as suas conseqüências nas condições de vida da população pobre. Ele é muito mais do que isto, é uma forma que repele, mas que, contrariamente, congrega. Sua estranheza dá o tom da leitura.

Parque Industrial não se permite indiferente e, sob esse aspecto, assume o tom da denúncia: “Na grande penitenciária social os teares se elevam e marcham esgoelando” (p. 18). O romance se insurge e grita:

Numa inveja deslumbrada da festa e que não pode assistir, a modista da loja escancara a platina dos dentes remendados.

Uma menina pálida atende ao chamado e custa a dizer que é impossível terminar até o dia seguinte a encomenda.

– Que é isso? Exclama a costureira, empurrando-a com o corpo para o interior da oficina.

– Você pensa que eu vou desgostar mademoiselle, por causa de umas preguiçosas? Hoje haverá serão de uma hora.

– Eu não posso madame ficar de noite. Mamãe está doente. Eu preciso dar o remédio pra ela.

– Você fica! Sua mãe não morre por esperar umas horas.

– Mas eu preciso!

– Absolutamente. Se você for é de uma vez.

A proletária volta para o seu lugar entre as companheiras. Estremece a idéia de perder o emprego que lhe custara tanto arranjar.

(...)

– Depois dizem que não somos escravas! (Idem, p.25)

– Larga, pestinha! Tenho que esnoabar tudo isso! Esses filhos só nasceram para tentar...

– Praga! Eu te meto a mão até o diabo dizer chega!

– Gente pobre não devia ter filho!

– Aí vem a Didi! Você viu a criança dela, que mirrada?

Uma preta deformada aparece com o filho cinzentinho. Uma teta escorrega da boquinha fraca, murcha sem leite. O avental encarvoado enxuga os olhinhos remelentos. (Idem, p. 71)

A denúncia toma conta dos quadros. A exploração do trabalho e as condições sociais, como moradia, saneamento, discriminação, fome e miséria que assolavam os trabalhadores são mostradas sem nenhum pudor. O romance reivindica a atenção para aquela situação. Quando faz isto, encontra, diretamente, os fatos sociais e as condições históricas do período, conforme podemos observar nos estudos – que trazem como epígrafe um trecho de *Parque Industrial* – de Maria Auxiliadora De Decca:

Os trabalhadores urbano-industriais enfrentaram, desde os fins do século XIX e inícios do século XX, condições de trabalho bastante penosas. A jornada de trabalho era muito extensa: variava de 10 a 14 horas por dia, chegando às vezes a se prolongar por mais tempo ainda. Registraram-se casos em que o trabalho operário diário era de 15 horas (...) e até mesmo 17 horas (...). (1991, p. 13)

Desde o final do século XIX o operariado urbano-industrial, congregado nos bairros operários, populares e industriais, habitou pobres e exíguas moradias, muitas vezes coletivas, nos vários núcleos e centros urbanos brasileiros. Essas moradias operárias sempre foram consideradas insuficientes ou inadequadas: caras para os poucos salários operários apresentavam, via de regra, um baixo padrão. (Ibidem, p. 47-48).

De Decca destaca ainda que a maioria dos trabalhadores urbanos do período padecia de todas as mazelas no que se refere a vestuário, alimentação e condições precárias de saúde. Além disso, ressalta a situação de desvantagem que assolava mulheres e menores, com relação ao operário adulto do sexo masculino. As mulheres eram duplamente excluídas – o que não mudou muito desde então. A miséria, afirma a historiadora, era a marca comum e mais forte na vida do operariado fabril da cidade de São Paulo. *Parque Industrial* assume o tom de documento histórico e desvela as más condições de vida do operariado urbano paulista:

Metade do cortiço sai para a fábrica. A fumaceira se desmancha enegrecendo a rua toda, o bairro todo.
O casarão de tijolo, com grades nas janelas. O apito escapa da chaminé gigante, libertando uma humanidade inteira que escoar para as ruas da miséria.
Um pedaço da fábrica regressa ao cortiço. (Ibidem, p.75)

Podemos, neste caso, escolher entre ficar apenas nesta leitura preliminar que associa os fatos presentes na obra àqueles do contexto histórico respectivo, ou enveredar pelo que de mais complexo e mais fascinante o romance possui: o seu caráter visionário, que lhe confere atualidade e pertinência reflexiva ainda hoje.

4.6.1 No caminho com as mulheres de Parque Industrial. O ataque capitalista e o destino da revolução.

O romance apresenta contradições que inerentes à sua própria constituição. Sua trama, aparentemente, é simples e linear, mas há nela um sintoma cultural, um componente estranho, que é necessário desvendar.

A trama se organiza através de imagens de mulheres de variadas personalidades, com vários objetivos. Assim, cada uma possui um desígnio, mas, de antemão, as personagens não são investigadas densamente pelo narrador. Ele é um colecionador de imagens e as dispõe para o leitor. Mesmo assim, o narrador deixa transparecer, para algumas das mulheres, lapsos de memória, pequenos rastros dissonantes que as explicam e as escondem. Cabe ao leitor seguir, reunir os fragmentos de Otávia, Rosinha Lituana, Matilde, Eleonora e Corina.

As duas primeiras, líderes sindicais e revolucionárias, estão imbuídas de fazer a revolução e propagar a necessidade de se aliar ao Partido Comunista e à luta revolucionária. Em Rosinha Lituana (que prefigura uma clara referência à Rosa Luxemburgo) salta aos olhos também a condição dos imigrantes e a dura situação em que eles viviam no Brasil do início do século. O romance não enfrenta a tensão da colonização e o diferente destino que teriam os imigrantes com o avançar da modernização. Rosinha Lituana é deportada depois de ser denunciada por Pepe. Nesse caso, temos uma alusão histórica à ditadura de Vargas e às deportações promovidas por seu governo. O romance não chega a problematizar a dura situação de Rosinha, mas deixa pistas para o leitor:

Rosinha Lituana desembarca cercada de tiras no presídio colossal da Imigração. Estivera naquela casa dez anos atrás como imigrante, pequenina. Viera da Lituânia com os pais miseráveis. O depois da guerra os fizera imigrar, como tanta gente. Foram misturados com muitos outros no casarão de tijolos da rua Visconde de Parnaíba. O mesmo de hoje, sem os jardins e sem as grades.

Depois, tinham sido endereçados como escravos para a fazenda feudal que os escravizara aos pés de café. Até a criança apanhava. O camponês calava-se. Um dia lhe quiseram tirar a mulher. O moço da casa desejara as tranças fartas da lituana. Encerraram-se num quarto no curral. Tinham conseguido fugir de noite. Rosa se lembrava da despedida na estrada, quatro dias depois, o pai dissera:

– Eles nos pegam! Foge com nossa filha...

Vira seu pai pela última vez de um capinzal alto. Escondida e assustada. Ele fora amarrado como um touro e reconduzido ao feudo moderno. Atravessando cidades policiadas.

Depois, tinham chegado ao Brás, as duas sozinhas. A miséria. As idas inúteis ao Patronato agrícola, donde um dia um velho as expulsou. Tinha ficado num porão. A mãe morrera. Entrara na fábrica de tecidos com 12 anos. A revolta contra os exploradores e assassinos. Conheceram o sindicato. Compreenderam a luta de classes. (Parque Industrial, p. 80-81).

A dor de Rosinha é coletiva. Na condição dela, estavam os muitos imigrantes europeus que substituíram o trabalho escravo nas lavouras de café. Rosinha Lituana é companheira de Otávia, uma mulher acolhedora e compreensiva, disposta sempre a ajudar as operárias e a tentar mostrar-lhes o verdadeiro caminho da libertação. Tem tudo para ser a heroína aos moldes do realismo socialista, afinal, nele o horizonte justo e concreto é a proletarização rumo à revolução em curso e Otávia compreende e defende esta necessidade. Ela renega seu amor e cumpre todos os desígnios necessários à luta, mas, apesar de todos os contornos de heroína, não estaria nela a chave do nosso problema.

As mulheres aparecem problematizadas em diferentes relações sociais, mas que interagem e culminam para o entendimento da tensão da cidade moderna capitalista e os desvios provocados pelo sistema. Eleonora representa a degeneração pequeno-burguesa. Casa-se com Alfredo Rocha apenas por dinheiro e projeção social. Mais adiante, mantém um caso homossexual com Matilde, menina bonita do Brás que oscila entre o conforto e a proletarização. Reconhece sua condição de oprimida ao ser assediada pelo patrão e demitida por se recusar ao abuso.

Entre os homens, aparecem Alfredo Rocha, um burguês convertido, Arnaldo, o sedutor sem caráter que ilude Corina e Pepe, símbolo aberto do proletariado sem consciência de classe: “Não posso ir Pepe. Você parece um burguês satisfeito. A sua falta de compreensão trai a nossa classe. Eu é que não posso me desviar da luta para brincar no carnaval”. (*Parque Industrial*, p. 42). Dois burgueses e um operário que funcionam articuladamente para compor a narrativa, cada um embebido de sua representação e, na teia social que opõe as classes, suas ações são determinantes para as investidas capitalistas.

Entre os vários debates estimulados pela trama, sociais e estéticos, estão as contradições do feminismo burguês, a caricaturização da burguesia, sem mediações, o homossexualismo e a hipocrisia burguesas, a questão étnica, etc. Embora importante, o vasto painel social e o caráter experimental da obra não constituem ainda a sua força motivadora mais latente e mais gritante. É necessário ser mais ousado na análise e dar conta do caráter pressagioso da obra.

Nosso problema ainda não se resolveu. Sabemos que, por um lado, Pagu acreditava no ideal revolucionário e o defendeu. Sabemos também que na pauta comunista estava a aliança

com os setores industriais urbanos para sucumbir o capitalismo agrário e, assim, cumprir uma das etapas que conduziriam o país à revolução. Sabemos ainda que a modernização e o progresso têm sua função neste contexto: disponibilizar as condições necessárias para que os trabalhadores se insurjam contra o poder dominante. O que faltava ao Brasil? O que prediz o romance?

Inicialmente, o discurso presente na narrativa de *Parque Industrial* já destoa da empreita comunista: organizar as bases para fazer a revolução. Em um contexto de apologia ao progresso e à modernização do país, o romance se indis põe e manifesta-se contrariamente à evolução sem ponderação, censurando, antecipadamente, suas conseqüências, conforme podemos ver na análise de Telma Guedes:

Parque Industrial trabalha na zona de sombra, no “avesso” do entusiasmo pelo progresso, com um entusiasmo ao contrário, servindo à expressão de intensificação do péssimo. A narrativa tem vida no lugar obscuro e obscurecido, no ponto periférico do urbano, onde a paisagem da cidade inóspita torna-se ainda mais hostil. E a coisa se agrava quando o país de que se trata é, ele também, um espaço periférico na conjuntura do mundo capitalista. (2003, p.114-115)

A condição do Brasil é disforme e altamente complexa. Suas possibilidades de progresso e seus caminhos de modernização não são muito diferentes. Trata-se de um país periférico e dependente que reúne “*homens cordiais*”⁴⁰, coronéis e um sonho de transformação constante. A modernização no Brasil foi um processo doloroso – ainda o é. O nosso passado escravista, a exploração internacional - que apenas muda de lugar – e o estigma da dependência nos assolam. Neste contexto, ainda os ditames internacionais nos perseguem, retirando-nos qualquer possibilidade de soberania. O progresso, se não nos aviltou, não nos trouxe transformações muito profundas. A revolução não se concretizou! Entre outros fatores, devido à complexidade de nossa condição, esta avaliada por Plínio de Arruda Sampaio Júnior, ao discutir “os dilemas da formação nacional”:

No nosso caso, o sentido das mudanças sociais é marcado pela longa transição do Brasil colônia de ontem para o Brasil nação de amanhã. Trata-se de um movimento condicionado pelas contradições que sugerem entre a posição subalterna do país no sistema capitalista mundial e os esforço da sociedade brasileira de controlar o seu próprio destino. (2000, p.152)

⁴⁰ Utilizo aqui o conceito desenvolvido por Sérgio Buarque de Holanda.

Enfim, a nossa tarefa revolucionária era por demais complexa! E *Parque Industrial* situa-se neste entremeio: de um lado, as convicções políticas da autora, do outro, a angústia de perceber que não haveria possibilidades de realização. Neste sentido, a obra acompanha as contradições mais latentes de nosso processo histórico, que congrega a perseguição insistente de uma transformação mais profunda, revolucionária até, e a sucessão de reformas que não modificariam, efetivamente, as condições de miséria da população, denunciadas no romance.

Leitura enganada aquela que supõe ser a discussão travada por Pagu, em *Parque Industrial*, um relato ingênuo acerca da realidade capitalista. O desfecho do romance surpreende os desavisados quanto à pretensa utopia imatura da escritora. A empolgação crescente da luta proletária configurou um momento histórico no qual a militância operária chegou a acreditar, realmente, que a revolução não tardaria. As vozes da romance anunciam a revolução:

Otávia sorri. Envolve-se na colcha de quadrados coloridos. Tem um livro aberto sobre o travesseiro. A vela da cabeceira brinca com a chama, estragando a vista que procura as letras miudinhas. Ela não lê. Pensa no vasto mundo revoltado pela luta de classes. No sector brasileiro, o combate se aguça, se engrandece.

A integração de tanta gente. A escandalosa adesão de Alfredo Rocha. Agora, Matilde, que hesitara tantas vezes! Os vacilantes e os próprios indiferentes são empurrados para a questão social. Não é permitido a ninguém mais se desinteressar. É a luta de morte entre duas classes irreconciliáveis. A burguesia se espraia, se divide, se esfarela, marcha para o abismo e para a morte. O proletariado ascende, se afirma, se culturiza. Qualquer militante compreende e estuda questões de economia com a mesma facilidade com que uma burguesinha folheia um número idiota de *Femina*.

A burguesia perdeu o próprio sentido. O proletariado marxista através de todos os perigos achou o seu caminho e nele se fortifica para o assalto final. Enquanto as fêmeas da burguesia descem de Higienópolis e dos bairros ricos para a farra das garçonieres e dos clubs, a creadagem humilhada, de touquinha e avental, conspira nas cosinhas e nos quintaes dos palacetes. A massa explorada cansou e quer um mundo melhor. (*Parque Industrial*, p. 92)⁴¹ [Grifos nossos]

A convicção de Otávia é a mesma de Pagu quando se lança à escrita. Porém, nesta mesma narrativa a personagem hesita, mas ainda assim acredita:

– Nós, os trabalhadores. Os operários é que precisam fazer a revolução. Um operário pequenino comenta.

⁴¹ A grafia foi mantida conforme o texto original.

– **Não se faz a revolução porque a maioria do povo é que nem eu! Confesso que tenho medo da polícia. Quem quiser que faça.**

– Há muitos assim como você, grita Alexandre. Mas os meus filhos, que são crianças, já compreendem a luta de classes.

Alexandre não sabe ler nem escrever. Mas a realidade social pela sua boca, exalta as multidões.

– É a palavra de um trabalhador pros outros trabalhadores.

A massa se galvaniza no sindicato repleto... (Idem, p. 87) [Grifos nossos]

Percebe-se, neste segundo trecho, um movimento de concepções e expectativas, porém, ao fim, a narrativa reafirma a crença e a euforia revolucionária na multidão que se exalta com o discurso. A profundidade da análise sobre a perspectiva revolucionária, desenvolvida pela escritora tem em Corina, a personificação do quão difícil é o caminho da revolução proletária, bem como da capacidade que a burguesia possui de massificar os ideários vigentes e se manter intacta, ao longo das crises do sistema capitalista, como anunciou o próprio Marx:

A burguesia não pode existir sem revolucionar permanentemente os instrumentos de produção, por conseguinte, todas as relações sociais. A conservação sem alterações, do antigo modo de produção era, pelo contrário, a condição primeira de existência de todas as classes industriais. O permanente revolucionar da produção, o abalar ininterrupto de todas as condições sociais, a incerteza e o movimento eternos distinguem a época da burguesia de todas as outras. Todas as relações fixas e enferrujadas, com o seu cotejo de vetustas representações e concepções são dissolvidas, todas as recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo o que era dos estados [ou ordens sociais – *ständisch*] e estável se volatiliza, tudo o que era sagrado é dessagrado, e os homens são por fim obrigados a encarar com os olhos a sua posição na vida e as suas relações recíprocas. (MARX; ENGELS: 1987, p. 57)

O capitalismo se transformaria a acirrar a exploração, intensificando a já citada condição animalésca a que este sistema reduz os homens. *Parque Industrial* fere o leitor, operários e intelectuais. Quase não há ímpetos de sentimentalidade recíproca na narrativa. Os amores são dissolvidos pelas necessidades do corpo. Um tom de tragédia ronda o romance. Ele é duro, não há espaço para sentimentos mais fortes e profundos. As personagens não se gostam, muito pelo contrário, maltratam-se, desgastam-se, machucam-se e o único foco de fraternidade é a solidariedade dos militantes. Com Corina, a situação se modifica, o amor a acompanha até o fim, inclusive, nos momentos mais difíceis. Também a acompanha o sonho de dias melhores.

Corina é uma ‘mulata’⁴² pobre e sonhadora, residente do Brás e que acredita poder viver em condições iguais às da burguesia que a oprime. Tem todos os sonhos roubados por esta classe que tanto almeja: a maternidade, a beleza, a dignidade e a esperança. É seduzida e explorada por Arnaldo e, decorrente desta relação, engravida. Sonha com o filho e uma vida familiar de carinho, oportunidade que ela não teve. Os sonhos não chegam e Corina é abandonada pela família que, mesmo pobre e explorada, conserva os valores patriarcais que se manifestam, inclusive em cenas de violência contra a mulher: Corina cresce vendo a mãe apanhar do padrasto:

Florino, bêbado e gordo, aparece no portão da vila. O ventre muda de lugar, balançando. Agita a bengala de pau. Quer dar nos moleques que o seguem. Não acerta. Os garotos infernais desejam que ele caia.

– Bêbado! Bêbado!

Duas mãos nodosas agarram o pescoço da mulata velha. Corina esconde a cena com a porta. Está acostumada. Sai. Modifica o batom, sorrindo no espelho da bolsa. Toma o 14.

A rua vai escorrendo pelas janelas do bonde. (Idem, p. 27).

Se não bastasse, é demitida, abandonada pelo amante; prostitui-se grávida, sonhando com um berço para o filho, dá à luz uma criança viva, mas sem pele, simbolizando o ser que não se adapta e que não possui lugar nesta sociedade repleta de antagonismos. Após o parto, Corina é presa sem entender o motivo. Procura emprego e não encontra; volta às ruas, passa fome, prostitui-se novamente em troca de comida e acaba na cama com Pepe, um outro operário alheio às questões sociais, que delatou Rosinha Lituana à polícia, em troca de dinheiro. Mesmo diante de todo o dano, Corina sempre resistiu à proletarização:

Rosinha Lituana acompanha a integração revolucionária da companheira e passeia os olhos pelos bancos. Corina é a única isolada, de olhos fechados. A cabeça pintada, na boina azul. Acha pau o proselitismo da outra. Julga a vida um colosso. (PI, p. 26)

– Ele nunca se casará com você. Ele não terá a coragem de procurar uma esposa fora de sua classe. O que ele faz é só seduzir as pequenas como você, que desconhecem o abismo que nos separa dele.

Otávia, tomada de proselitismo, continua falando. Corina ouve, mas não acredita e se aborrece (PI, p. 47).

⁴² Uso aqui o termo conforme a caracterização do romance.

Corina é a heroína que a autora não desejava. Ela é a chave, a fraqueza e a força da narrativa. É a contradição emblemática dos atropelos da história. Sua construção trai a autora, pois, diante de Corina, tornava-se claro para Pagu que a sua crença mais latente, mais nervosa e mais gritante no momento apresentava problemas e o seu ímpeto revolucionário não se resolveria tão facilmente. Das entranhas do romance, descortina-se a história.

Para buscar entender este movimento, do herói que trai as convicções do autor, buscaremos Bakhtin, em sua reflexão sobre a construção do herói na narrativa. Segundo ele, denomina-se *caráter*:

Uma forma de correlação entre o autor e o herói que visa a realização do todo do herói, concebido como pessoa determinada: desde o início o herói nos é dado como um todo, e desde o início a atividade do autor se exerce nas fronteiras que circunscrevem o herói; todas as coisas têm por função caracteriza-lo, resume-se a formular a pergunta (e a respondê-la): *quem é ele*. É evidente que teremos dois planos de percepção dos valores, dois contextos de valores para a consciência (um deles engloba os valores do outro e prevalece sobre o outro): 1) o horizonte do herói e o significado de seu procedimento ético-cognitivo tal como ele é para o próprio herói; 2) o contexto do autor-contemplador para quem esse procedimento se torna uma caracterização do todo do herói e adquire um significado determinante e organizador (a vida é modo de vida). O autor é *crítico* (enquanto autor, claro): lança mão de todos os privilégios de sua exotopia completa em relação ao herói. Nessa forma de inter-relação o herói é independente, vivo, consciente e resolutivo no escopo de sua vida, em seus valores éticos e cognitivos; o autor situa-se diante dessa atividade do herói e dá sua transposição em linguagem estética; cada um dos aspectos da atividade que o herói desenvolve em sua vida encontra sua determinação artística, transcendente a essa vida. A relação entre o autor e o herói tem aqui um cunho sempre intenso e fundamental. (2000, p.187-188) [Grifos do autor]

O autor-criador cria as vozes dispostas no romance, mas não pode destruir completamente a voz representada pelo herói, que conserva, neste caso, uma certa autonomia, como ocorre com Corina. Recuperemos-lhe o percurso, para averiguar tal afirmação.

A narrativa apresenta Corina, ostensiva, a personagem chama à atenção:

Corina é a última a voltar do ateliê. Um largo cinto de oleado arde, vermelho, no mesmo vestido de sempre, velho.
A boca farta de beijos. O bronze de sua cabeça saturada de alegria está mais bronzeado. As pernas se alçam, com rasgões nas meias, sobre saltos descomunais.
Traz um braseiro nas faces e um lenço novo, futurista, no pescoço. (P. I. p, 24)

Corina chama atenção pela beleza, que esbarra no preconceito e nas condições adversas. Ela sofre e até reclama da cor, da pobreza, mas permanece alegre, esperançosa, mesmo diante de tão dura trajetória. Ela vai do amor e do sonho insistente à dor sem precedentes. Acompanhem os momentos mais fortes do seu percurso:

1. O grande amor (e o sonho) que manteve até o fim a abandona.

Chega cedo. Senta-se num banco do Anhangabaú. O automóvel com duco novo pára. É o seu amor.

– Você hoje não pode? Mas eu estou sem casa!

Conta-lhe como saíra da Vila Simione. Não quisera abortar. Madame a pusera para fora do emprego. Deixa cair uma nota e grita desembraiando:

– Não perca! São cem paus.

A baratinha fonfona a ilusão de Corina. Ficou como um trapo no Anhangabaú. Meia dúzia de motoristas comentaram a gravidez e as pernas sem meias. A chuvinha que cai é maior do que o choro dela. Desbota a chita de grandes bolas.

Com sua mãe foi assim mesmo!

O viaduto do chá estremece sob os bondes raros. Corina quer morrer. Morrer com o seu filho. Revê o estremecimento agônico da coleguinha que se suicidara no ano passado, estatelada nos paralelepípedos da rua Formosa, depois do vôo. O sangue da outra, a cabeça quebrada, os ossos esmagados.

A sua roupa chove com a chuva. Volta taciturna para o mesmo banco. Procura. Não acha a nota que ele lhe atirara. (Op. Cit. p. 48)

2. A personagem sofre, degrada-se, é massacrada pela vida. As condições adversas da sociedade e de sua vida a ferem profundamente.

Corina se vende no outro quarto. Tentáculos de um preto gigante enroscam o corpo deformado pela gravidez adiantada.

– Você de barriga me amolece!

Uma voz rouca gargalha na sala.

– Pode vir sem dinheiro mesmo! Até eu pago...

Olhos encarvoados dão vida a uma fanola velha. Tetas murchas balançam nos dessous enebados. Corina abre a porta fatigada. Mais outro e terá dinheiro para o berço do filhinho. (Idem, p. 54)

3. O filho – que teria o nome do pai – nasce sem pele e pode permanecer no mundo!

Uma enfermeira muito alta arruma os travesseiros, recebe a nova doente.

– O seu nome?

– Corina...

– Só.

– Engraçado! Quase todas as indigentes não têm sobrenome. Nunca teve criança?

– Não. Estou tão cansada...

– Isso passa. Vai ter um filho lindo!

– Sem pai!

– Mas a mãe vai adorar pelos dois.

– Arnaldo.

– Vai ter esse nome?

– Vai.

Corina sofre horrivelmente.

Se sua mãezinha estivesse ali. Gosta tanto de carinhos. Não tem ninguém para a animar. Chama a enfermeira.

– Não me deixe! Fique perto de mim. Passe a mão na minha cabeça. Que bom!

Grita sem saber. Descobre-se.

Lá no fundo das pernas um buraco enorme se avoluma descomunalmente. Se rasga, negro. Aumenta. Como uma goela. Para vomitar, de repente, uma coisa viva, vermelha.

A enfermeira recua. A parteira recua. O médico permanece. Um levantamento de sobrancelhas denuncia a surpresa. Examina a massa ensangüentada que grita sujando a colcha. Dois braços magros reclamam a criança.

– Não deixe ver!

– É um monstro. Sem pele. E está vivo!

– Esta mulher está podre...

Corina reclama o filho constantemente. Tem os olhos vendados. O chorinho do morto perto dela. (57-58)

A alegoria do bebê sem pele – e vivo – parece denunciar a inadequação da escrita e da obra. Talvez, até mesmo, proponha uma reflexão acerca das reais condições de se fazer a revolução operária. Qualquer que seja a intenção, a imagem grotesca da criança sem pele choca e angustia o leitor. As cenas que se seguem seriam de deterioração e morte, mas Corina sobrevive, esperando por Arnaldo – o sonho que não está ao seu alcance:

Corina não espera o homem. Espera o sanduíche. Já sente a mortadela vermelha de grandes olhos brancos no meio da broa quentinha.

O garçom passa pela quarta vez. Repara o gesto assustado da rapariga sentada. Aperta os olhos pequenos num turbilhão de rugas.

– A senhora espera todo o dia e ele nunca vem... (Ibidem, p. 101)

Apesar do sofrimento vivido por Corina, sua espera não cessa. Ela aguarda, esperançosa e satisfeita. Os trechos finais do romance são de uma força reveladora. As cenas da degradação de Corina manifestam-se em frente ao leitor e constituem uma espécie de freio na empolgação revolucionária, uma vez que a imagem final dá o tom da constatação desastrosa:

Ela atravessa a rua. Vê do outro lado, na esquina, um grupo de rapazes no café. Talvez arranje uma média.

O bar todo discute calorosamente. Corina só vê e sente o leite animador e o café requentado. Um pretinho muito vivo grita mastigando uma palha seca de cigarro.

Corina ouve uma voz conhecida sob uma casquete grande.

– Pepe?

– Puxa, Corina! Você está esculhambada!

– Oh, porqueira! E você? Como vai Otávia? E os outros?

– Nem me fale naquela tipa!

– Ela te deu o fora?

– Ela, uma vírgula. Eu é que não quis saber de uma chiveta que dá pra todo mundo.

Os dois, agarrados, vítimas da própria inconsciência, atirados à mesma margem de combinações capitalistas, levam pipocas salgadas para a mesma cama. (PI, p. 103-104) [grifos nossos]

O trecho em destaque anuncia uma pergunta: como pode a personagem mais aviltada e que mais sofre ao longo da narrativa não ter se proletarizado, se este era o destino certo da massa oprimida? Não por acaso, os três capítulos finais se articulam e se negam. *Proletarização, Comício no Largo da Concórdia e Reserva Industrial* – que traz como epígrafe um trecho, já citado neste estudo, de *O capital*. Estes capítulos demonstram, ao mesmo tempo, a força reflexiva da obra e a tragédia do projeto político com que nasceu o romance de Pagu: ele se compõe para fazer militância intelectual e formar o proletariado para a revolução, mas se conclui com a impossibilidade da perspectiva revolucionária. O último capítulo, “*Reserva Industrial*”, é todo ele, completamente, dedicado à Corina, representante dos desvalidos, das prostitutas, dos vagabundos, dos marginalizados...

Mesmo diante de tamanho sofrimento, nossa personagem – *problemática e complexa* – não se transforma, não reconhece a sua condição de classe, ou seja, tanta degradação seria inútil e a operária sucumbiria aos ditames do capitalismo e da modernização. Os propósitos revolucionários não se cumpriram e a exploração continuou, intensificando-se. O proletariado perdeu a força de outrora. A análise dos motivos pode ser feita aliada à problematização proposta pelo crítico marxista Roberto Schwarz⁴³:

A ser verdadeira, a feição inviável que o desenvolvimento das forças produtivas tomou, levando o capitalismo ao impasse, confirma o prognóstico central de Marx. Por outro lado, a novidade da presente crise vem da incorporação da ciência ao processo produtivo, a partir da qual o peso da classe trabalhadora, seja do ponto de vista da natureza do processo, entra em declínio. Assim, contrariando o outro prognóstico de Marx, a crise do capitalismo se aguça no momento mesmo em que a classe operária já

⁴³ Artigo em que o autor analisa o “audacioso” livro de Roberto Kurz “O colapso da modernização”, publicado no Brasil pela Editora Paz e Terra.

não tem força para colher os seus resultados. A versão última do antagonismo não será dada pelo enfrentamento entre a burguesia e proletariado, mas pela dinâmica destrutiva e excludente do fetichismo do capital, cuja carreira absurda em meio aos desabamentos sociais que vai provocando pode ser acompanhada diariamente pelos jornais. (1999, p. 186)

Do nervosismo e da ânsia da intelectual comunista, nasce *Parque Industrial*, povoado de contradições. O romance se expõe e se fere, para se realizar enquanto forma e reflexão possíveis.

Segundo Cláudio Cledson Novaes, “Muitos autores, imbuídos da lógica do real trazem à tona em suas obras uma problemática estruturada numa prática objetiva, quando deveriam acusar as contradições do sistema” (1995, p. 77). Retomamos aqui o nosso problema, pois o romance tanto se imbuí da lógica do real de modo demasiadamente objetivo, como acusa as contradições do sistema. É neste sentido que *Parque Industrial* se afirma e se nega, ao mesmo tempo.

O romance tenta explorar novos sentidos, novas formas de ver o mundo e a literatura. Para além do caráter experimental e da contradição estética, *Parque Industrial* causa estranheza e chama à atenção pelo nervosismo e pela paixão da escrita.

Parque Industrial não realiza as perspectivas da autora. O texto observa assim, a capacidade de mutação do sistema capitalista e coloca em xeque o próprio ideal revolucionário, mostrando que a relação entre ideologia e condições reais de produção é muito mais complexa do que presumia o Partido Comunista e a própria autora. O romance é, assim, um texto *em carne viva* – como o bebê de Corina, pois que é, justamente, o resultado do choque doloroso entre a realidade de Pagu e as perspectivas da heroína, sobre quem a autora não teve controle.

Parque Industrial é uma literatura ferida, em virtude mesmo de a obra representar a chaga aberta das contradições do próprio sistema capitalista. Desse modo, a sua deficiência decorre do risco, pois a narrativa apontava para uma estrutura que ainda estaria por se delinear, em suas configurações mais amplas e destrutivas.

Nesse sentido é que a obra não pode ser compreendida plenamente no momento de sua criação, mas acompanha a história e recebe fôlego dos movimentos literários contemporâneos. Pois que se apresenta a chave do nosso enigma: Corina é, na década de 30, um sintoma cultural e, ao mesmo tempo, um registro do colapso social que nos acometeria nos fins do século XX e que ainda perdura.

Sáímos então da década de 30, com a epígrafe de *Parque Industrial*: “A estatística e a história da camada humana que sustenta o parque industrial de São Paulo e fala a língua deste

livro, encontram-se sob o regime capitalista, nas cadeias e nos cortiços, nos hospitais e nos necrotérios”⁴⁴. E chegamos ao final do século XX, quando nos deparamos com novos “choques” literários, quando novas propostas “estranhas” se anunciam:

Uma história que resumiram como “ficção da realidade” (...)

Um livro, talvez um reflexo de uma periferia que cerca toda a cidade. Um povo que serve a comida, que lava o carro, que faz a segurança, que cuida dos filhos dos ricos e que muitas vezes não tem segurança nem alimentação para os próprios filhos, e que ainda tem esperança, embora cada vez mais sonhos. (p. 7-8)

Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado. Dito por bocas sem dentes nos conchavos de becros, nas decisões de morte. A areia move-se nos fundos dos mares. A ausência de sol escurece mesmo as matas. O líquido morango do sorvete mela as mãos. A apalavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos, e às vezes essa magia sonora não salta à boca porque é engolida a seco. Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase-palavra é defecada ao invés de falada.

Falha a fala. Fala a bala. (p. 21)

Estamos diante, agora, de *Capão Pecado* e *Cidade de Deus*, respectivamente! As técnicas de choque, de documentação e de reportagem reaparecerão contemporaneamente com o acirramento da exploração, da marginalização e das disparidades capitalistas. *Capão Pecado* e *Cidade de Deus* são dois exemplos disto. São obras que, como *Parque Industrial*, requerem novos modelos de apreensão crítica e que, como o texto de Pagu, agridem o leitor com o intuito aberto de tirá-lo do lugar comum e fazê-lo perceber a realidade que grita a sua volta. Encontraremos novas Corinas!

⁴⁴ A epígrafe consta apenas na versão fac-símile.

5. ESCRITAS DE SANGUE NO CORPO DO MUNDO: PARQUE INDUSTRIAL, CAPÃO PECADO, CIDADE DE DEUS.

“O crítico é aquele que nas formas entrevê o destino”⁴⁵

O corpo do mundo agoniza! Qualquer observação sobre a situação histórica da humanidade no estágio atual de desenvolvimento, diria que esta é, no mínimo, preocupante. Três obras, três espaços urbanos, um mesmo sistema! Assim como *Parque Industrial*, *Capão Pecado* e *Cidade de Deus* também são escritas “*sem pele*”, contraditórias por natureza. Tal contradição traduz para o leitor a condição também “*sem pele*” – desprotegida, desesperada, desassistida – do povo miserável que povoa as ruas do Brasil. Três instantes de denuncia, três momentos de indignação, três narrativas que se encontram na história, mas não sem manter as suas singularidades e diferenças. São, sem dúvida, três romances que se arriscam.

Lançado em 1997, *Cidade de Deus* causou repercussão no meio literário e artístico. Tratava-se de um texto com características peculiares que apenas se ocupava de narrar a criminalidade e a violência na favela carioca de *Cidade de Deus*, é o que vai afirmar qualquer primeiro olhar simplista e mais desatento. Contudo, o romance do escritor Paulo Lins, como bem observou Roberto Schwarz, “merece ser saudado como um acontecimento” (1999, p. 163). Temos aqui a realidade da favela ou *neofavela*, como denomina a obra, mostrada por um de seus moradores. O olhar lançado sobre este espaço que preocupa a sociedade, mas do qual ela mesma se distancia, não se apresenta mais sob o olhar dos “narradores da classe média”, assustados com o crescimento da violência e imbuídos da conscientização pela paz. Agora, quem fala da favela é um de seus filhos que não apenas narra, mas compreende a sua complexidade, a sua brutalidade e a sua dor. Este é um novo veio da produção cultural moderna e, queiram ou não, intelectuais, artistas, políticos e jornalistas, eles se anunciam. Em recente entrevista, ao ser perguntado sobre o que teria a dizer sobre o romance ainda hoje, o autor Paulo Lins respondeu: “Esse rebento da miséria e da violência foi gerado no ventre da má distribuição da renda nacional. Hoje, eu o ofereço às elites brasileiras com a dedicatória: ‘Toma que o filho é teu’”.⁴⁶

⁴⁵ Georg Lukács. “Sobre a natureza e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper”.

⁴⁶ Fonte: Jornal do Comércio. Disponível em www.portaldovoluntário.org.br e acessado em 05.01.06.

A obra, nascida em virtude de uma pesquisa etnográfica anterior, feita em parceria com a antropóloga Alba Zaluar e que começou a ser escrita ainda na década de 80, causa estranheza e mal-estar em um primeiro momento. É uma narrativa forte que invade o leitor com sua riqueza de detalhes e seu realismo agressivo para contar a história do cotidiano de bandidos que vivem a criminalidade, o tráfico de drogas e estruturam a violência urbana na favela. Porém, essa dura realidade nos é trazida associada à miséria, à pobreza e à agressão diária de uma sociedade elitista e excludente. A realidade aqui grita e não conforta, muito pelo contrário, o leitor perplexo, dá-se conta mais uma vez dos limites a que chegaram a exploração capitalista e a miséria; o leitor conservador, perplexo, acredita sinceramente que se utiliza a literatura para banalizar a violência; o leitor desavisado, perplexo, procura entender a realidade que se apresenta ali, ficcionalizada. Não há como passar impune, não há como sair imune, qualquer que seja o horizonte político do leitor.

Cidade de Deus não possui um foco narrativo centralizado. O narrador mobiliza-se para acompanhar a sucessão de tipos e imagens dispostos pelo espaço da favela. Estamos diante de um mural fragmentado, no qual pessoas e histórias bastante diversas, aproximam-se, primeiro pela miséria, depois pelo crime, na condição de expectador ou de agente, porém, não sem envolvimento, de algum modo. Trata-se de um mosaico estilhaçado à espera de um leitor atento que lhe reúna as fraturas e extraia suas densas possibilidades reflexivas.

Não caminhamos por uma história e sim por múltiplas histórias que se sobrepõem e se completam. Zé Miúdo, Inferninho, Cabeleira, Silva, Martelo, Cabeça de Nós Todo, Pardalzinho, Mané Galinha, Cenoura, Cleide, Berenice, Lúcia Maracanã, Ana Rubro Negra, Maguinha, Mosca, malandros, otários, bichos-soltos, cocotas, prostitutas, vadias, trabalhadores, trabalhadoras... em última instância, desvalidos, analfabetos, pobres, explorados, oprimidos, humilhados, esquecidos pela sociedade e pelo Estado, a não ser pela ação abusiva da polícia. Cidade de Deus opera agressivamente para apresentar uma dialética que expõe, de maneira descarnada, o crime e a violência, ao mesmo tempo em que problematiza esta dura realidade à luz do debate e das consequências decorrentes da exploração desmedida do trabalho, da *fetichização* da mercadoria e do apelo consumista a que chegou a sociedade atual.

Capão Pecado comunga, embora tenham que ser destacadas as devidas distinções, dos mesmos propósitos: ficcionalizar a realidade sem eximir o leitor, nem conformá-lo. Lançado em 2000, o romance, de autoria do escritor paulista Ferrez (nome de guerra de Reginaldo Ferreira da Silva e, segundo ele, uma homenagem a Virgulino Ferreira – o Lampião – e a Zumbi), traria para a ordem do dia, mais uma vez, a realidade, neste caso, dos moradores da

favela do Capão Redondo, em São Paulo, diga-se de passagem, uma das mais necessitadas e violentas do país (é bom lembrar que o espaço territorial é o mesmo de Parque Industrial: *periferia de São Paulo*). Seu autor mora lá até hoje e, junto com nomes fortes como Mano Brown, da banda Racionais MC's, assume seu engajamento e coloca sua militância à disposição para transformar as árduas condições de vida do lugar. Ferréz é também autor de *Manual Prático do Ódio*, publicado pela editora Objetiva, em 2003, e *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*, lançado pela editora Agir, em 2006. Além disso, Ferréz integra também a equipe de colaboradores da revista Caros Amigos, com a qual, em parceria, organizou e publicou textos em virtude do projeto "*Literatura Marginal*".

A indignação e ampla necessidade de mostrar ao mundo que Capão Redondo existe e padece nos chega através da história de Rael e Paula, ele, um jovem que tenta se desamarrar da condição de miséria através do estudo e do trabalho. Rael apaixona-se por Paula, namorada de seu melhor amigo Matcheros, e com ela constitui uma família, mas acaba sendo traído pela amada que, há algum tempo mantinha um caso com seu Oscar, que era patrão dos dois. Por causa dele, Paula abandonou Rael, levando o filho Ramon. Não bastando o abandono da mulher e a ausência do filho, Rael é demitido e esta nova situação torna-se, para ele, o ápice do desespero. Ele não contém o ódio e mata o ex-patrão, é preso e acaba morto na cadeia. Este episódio, longe de ser apenas mais um caso de amor e traição, traz, no centro do conflito, o problema do consumo, afinal,

os rumores eram gerais, mas o que mais chateou Rael foi saber que tinham avistado Paula perto do Jardim Santo Eduardo. Ela tinha um menininho no colo e estava muito bonita, abraçada com um senhor mais velho, reconhecido posteriormente como seu Oscar, seu ex-patrão. (p. 138)

A traição de Paula com o patrão não se revelaria ingênua, nem revestida de romantismo. O homem mais velho é o que certamente daria a Paula estabilidade e uma vida sem privações.

No meio da trama de Rael e Paula, estrutura-se um vasto painel – aqui também encontraremos uma sucessão de histórias sobrepostas – que, através de personagens, problematizam as difíceis condições de moradia, a situação da juventude, a exploração do trabalho, a ausência do Estado e da educação na vida dos jovens do lugar e as pessoas comuns que trabalham e seguem sem questionar o sistema. Convivemos, durante a leitura, com Matcheros, Burgos, Carimbê, Zeca, Alaor Turcão, dona Maria, Narigaz, Celião, Mixaria, Marquinho, Maria Bolonhesa, Cebola, seu Lucas, China, a polícia, malandros e bandidos.

Junto, a miséria, a fome, a exploração do trabalho, a ausência do Estado com políticas efetivas e um crescente sentimento de revolta.

Capão Pecado pode ser lido como um romance de amor ou de horror, em ambos os casos, de choque. A narrativa aqui também é marcada pelo signo do crime e da violência, de forma mais branda, é verdade, mas, da mesma forma que em *Cidade de Deus*, estes fatores não aparecem como banalização e sim, como a radicalização de um grito e de uma denúncia:

- Ah! Tô ligado, o Amaral me contou que ele ta indo pela ordi lá com o esquema.
- É, o bagulho virou bem, se pá nois vamos contrata até o Panetone, isso é, se o bagulho dele com o futebol num virá.
- Firmeza, o esquema é esse; afinal, como diz o crente, “Se Deus é por nós, quem será contra nós”.
- Choque, a parada sempre foi esse naipe, e a parada cada vez vai ser pior, as correrias estão ficando mais forte e a parada vai ficar cada vez mais louca, firma!
- Fora os malucos que tão só no trampo, que nem o Tiozinho lá na rua de cima, o seu Damião, que sai todo dia na correria, pega buzão lotado e nunca vi ele reclamando. (CP, p. 145)

O nervosismo da escrita é levado ao seu limite pra arrebentar o conforto do leitor e tem a clara intenção de provocar. A realidade é transfigurada na linguagem coloquial, na composição das cenas, no apelo visual trazido pela obra e na aproximação textual com a linguagem do cinema, conforme podemos observar no fragmento acima. Estes elementos também podem ser encontrados em *Cidade de Deus*.

O que se coloca, então, para a crítica, nestes textos, é a impossibilidade de operar com os mesmos elementos de análise de outrora. Este novo modelo de escrita – a que Roberto Schwarz chama *arte compósita* – requer uma análise que se movimente entre as áreas de literatura e as demais (Sociologia, História, Filosofia, Ciência Política e Economia), de modo que olhar para o literário não dissocie as suas diversas instâncias de composição. Nas obras de que tratamos, a imaginação não é o único motor da escrita e a relação com a realidade objetiva é cruel e violenta, fatores que dão o tom da narrativa, embora, claramente, não se tratem de ‘documentos’. João César de Castro Rocha propõe algumas pistas para analisar a produção literária com estas características, quando debate *Cidade de Deus*:

Em alguma medida, a chave reside na elaboração de um novo modelo de estudo. Afinal, a análise crítica somente estará à altura da produção cultural contemporânea mediante a criação de formas de abordagem inovadoras. Nesse sentido, as discussões sobre o filme "Cidade de Deus" com base na oposição entre "estética" e "cosmética" da fome pouco contribuem para o

entendimento do panorama contemporâneo, pois terminam reduzindo sua novidade a modelos teóricos das décadas de 1960 e 1970. Pelo contrário, proponho outra estratégia com a formulação do conceito de dialética da marginalidade, como forma de descrever a superação parcial, no âmbito da sociedade, da dialética da malandragem. (2004, s/p)

Nesta passagem, o crítico carioca dá ênfase ao filme, mas investiga outras obras que ele situa neste novo quadro de produção cultural, como o romance de Paulo Lins, os dois romances de Ferréz, a produção dos Racionais MC's, o movimento hip hop e outros expoentes. Nesse artigo, Castro Rocha defende um novo modelo de apreensão crítica, que se pautava não mais apenas pelo conceito de '*dialética da malandragem*', desenvolvido por Antônio Cândido, no qual ressalta-se a oposição entre a ordem e a desordem, em que o malandro almeja ser alcançado e absorvido pelo pólo "*convencionalmente positivo*". João César propõe a instauração de uma *dialética da marginalidade*, a partir da qual se torne possível observar as representações que emergem com este tipo de narrativa e produção cultural, dentro do conflito de classes e dos parâmetros da atual sociedade de consumo.

Não há conciliação possível entre as classes, capaz de reconfortar as mais beneficiadas, pois, o projeto literário que alimenta a construção dos romances coloca o crime no centro do debate, escavando uma ferida que atormenta o sono da sociedade brasileira: pensar quem são os agentes da criminalidade, bem como qual a parcela de responsabilidade que lhe cabe neste processo histórico.

Observamos, atualmente, uma espécie de passividade permanente da sociedade, mesmo diante da aceleração do ritmo da exploração e da miséria. Ferréz percebe e proclama:

As mais belas músicas ou as mais realistas palavras não vão te tirar de tão cômoda vida, pois nada faz a menor diferença. Todos vêm, mas não querem enxergar que o futuro nos reserva mais dor, e nossa vida é como se estivéssemos sentados olhando pela janela de um avião que está caindo rapidamente. E tudo sempre esteve tão perto e tão longe. (2005, p. 149)

A idéia é não confortar, nem conformar, pois, se de um lado alardeiam que estas formas naturalizam o crime, outra pergunta aflige: nós, de tanto conviver e pouco olhar, achamos a miséria natural? João César de Castro Rocha também questiona:

Estaremos preparados para olhar no espelho e admitir nossa própria indiferença? Daí as mediações que permitem o consumo voyeurista da violência. Exatamente como numa cena de "Carandiru", filme inspirado no livro de Dráuzio Varela e dirigido por Hector Babenco. Após terminar seu plantão, o médico observa a intimidade das celas por meio de pequenos orifícios em suas portas, até que se vê na iminência de passar a noite na

penitenciária, pois já havia ocorrido a troca da guarda. Depois de um breve suspense, as portas da prisão são abertas: o doutor respira o ar da liberdade. No fundo, queremos é testemunhar as memórias do cárcere, retornando, porém, ao conforto de lares burgueses. (2004, s/p)

Parque Industrial, *Capão Pecado* e *Cidade de Deus* são alguns dos exemplos da leitura que pressupõe incômodo e exige que se saia do lugar comum, ou seja, há que se revolucionar as maneiras de se perceber o texto literário, modificando os conceitos, desmontando opiniões cristalizadas e revendo posições teóricas tradicionais. A transformação permanente do olhar é o coração da dialética e deve inundar a apreensão crítica destas obras, de modo a não reduzi-las, mas, ao contrário, buscar na sua composição desvelar o processo social que as abriga.

Com estes dois romances também a locomoção crítica se dá em terreno minado e alguns perigos rondam a análise, os quais buscaremos não apenas registrar, como problematizar. Alguns são bastante semelhantes àqueles que já debatemos ao investigar os matizes do romance *Parque Industrial*, os outros, específicos dos desafios históricos deste momento e que tentaremos acompanhar.

5.1 PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALAMOS DAS DIFERENÇAS NO CAMINHO.

Entendemos que *Parque Industrial* se relaciona com estes dois textos – *Capão Pecado* e *Cidade de Deus* – porque eles são também formas *arriscadas e nervosas*, que nascem do desespero e da revolta contra o sistema e que ganham corpo na contemporaneidade, em face de situação histórica tão contraditória, tão complexa e ainda tão excludente. É o que podemos perceber nas palavras de Ferréz:

Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca!
 Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve.
 Quem inventou o barato não separou entre literatura boa / feita com caneta de ouro e literatura ruim / escrita com carvão, a regra é só uma, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos de nós mesmos a nossa foto.
 A própria linguagem margeando e não os da margem, marginalizando e não os marginalizados, rocha na areia do capitalismo.

O sonho não é seguir o padrão, não é ser o empregado que virou patrão, não, isso não, aqui ninguém quer humilhar, pagar migalhas nem pensar, nós sabemos a dor de recebê-las.⁴⁷ (FERREZ, 2005, p. 9)

Propomos este debate por entender que *Parque Industrial*, *Capão Pecado* e *Cidade de Deus* nasceram de experiências dolorosas com o real, de sentimentos nervosos e desesperados em relação ao mundo, este, percebido como um corpo fragilizado no qual a luta de classes, a exploração e a miséria se agigantam e tornam os homens, menos homens.

Embora possíveis de serem aproximadas, estas obras possuem diferenças, cuja análise se faz necessária. A primeira delas e mais aparente é o contexto mesmo em que se deu a escrita. Paralelamente a esta constatação, vem a diferença entre o lugar de que falam os autores. Após este debate, achamos pertinente marcar ainda que a posição da mulher na narrativa é diferente, quando confrontados as três obras. *Parque Industrial* não é só um canto contra a exploração do trabalho, ele brada também contra a exploração das mulheres, ele as coloca como a principal peça de composição do romance. Nele, é pelo olhar feminino que a sociedade é vista. Não que os outros não abordem o tema, mas, em *Parque Industrial* as mulheres se tornam a força da escrita.

Retornando ao debate do lugar discursivo dos autores, notamos que, no primeiro texto analisado, temos como autora uma intelectual engajada de origem pequeno-burguesa, embora tenha sido moradora do Brás, conhecido bairro operário da indústria têxtil de São Paulo e no qual a narrativa em questão se desenvolve. Esta observação não confere a nossa autora a relação orgânica com o universo narrado. Ela não é operária, no máximo, temos uma intelectual engajada que se proletarizou a mando do partido. A crueza da experiência, certamente, deixou-lhe marcas necessárias à composição do romance.

A condição dos outros dois autores é um tanto diversa. De início, ambos são nascidos nos espaços de dor e dissolução que narram. Paulo Lins foi morador de Cidade de Deus, cursou Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro, trabalhou como professor do ensino médio e engajou-se depois, como assistente de pesquisa, em um projeto sobre violência urbana da antropóloga Alba Zaluar, no qual fazia pesquisas etnográficas. Paulo já escrevia poemas no período e, curiosamente, tinha dificuldades para escrever seus relatórios em “linguagem técnica”, quando a antropóloga lhe sugeriu que ele se valesse de artifícios literários para compor seus textos. Esta é uma peculiaridade que merece destaque, pois, como

⁴⁷ **Terrorismo Literário.** Ensaio crítico introdutório do livro *Literatura Marginal. Talentos da escrita periférica.*

observou Roberto Schwarz, já na própria forma do romance, há uma aproximação direta com a ciência:

Como o antigo Naturalismo, o romance de Paulo Lins deve parte da envergadura e da disposição ousada à parceria com a enquete social. Lembrado que a constelação histórica é outra, talvez se possa dizer que em *Cidade de Deus*, os resultados de uma pesquisa ampla e muito relevante – o projeto da antropóloga Alba Zaluar sobre “Crime e criminalidade no Rio de Janeiro” – foram ficcionalizados do ponto de vista de quem era objeto de estudo, com a correspondente ativação de um ponto de vista de classe diferente (mas sem promoção de ilusões políticas no capítulo). Significativa em si mesma, essa recombinação de fatores tem um tom próprio, que no conjunto funciona vigorosamente, embora destoando da “prosa bem-feita”. Seja como for, a amplitude e o mapeamento da matéria, o ânimo sistematizador e pioneiro, que conferem ao livro o peso especial, têm a ver com a vizinhança do trabalho científico, e também do trabalho em equipe: na página final, dos agradecimentos, o autor dá crédito a dois companheiros pela pesquisa histórica e de linguagem, à maneira do cinema. São energias artísticas da atualidade, que não cabem na noção acomodada de imaginação criadora que a maioria dos nossos escritores cultiva. (1999, p. 168)

Cidade de Deus possui especificidades em relação às outras duas obras. Uma destas especificidades é a abordagem da densidade psicológica das personagens. Das três, *Cidade de Deus* é a que mais explora a memória e o passado das personagens. A outra especificidade está no fato de seu autor ter passado à intelectual e, por isso, ter sua escrita, até certo ponto, referendada pelo peso da universidade e, por fim, outra singularidade é a extensão da narrativa – *Cidade de Deus* possui 400 páginas⁴⁸, enquanto *Parque Industrial* possui 104 e *Capão Pecado*, 149 – e a dureza a que leva a descrição das situações de violência.

Quanto a Ferréz, ele representa também o intelectual engajado, orgânico (de que nos fala Gramsci), porém, sem o selo da Universidade, o que não lhe retira o mérito. É um pensador de sua sociedade, de sua história e, melhor, das suas possibilidades de transformação. Como Pagu, Ferréz oferece o próprio corpo à causa, a diferença é que, para ele, não há o horizonte revolucionário do partido, ele aposta na educação e na organização comunitária, como nos mostra Heloísa Buarque de Holanda:

Comprometido com sua comunidade, Ferréz cria, ainda com Mano Brown, o movimento 1 DASUL, uma usina cultural que, entre outras atividades, tem um selo musical próprio e uma grife de moda chamada *Irmandade* (um conceito fundamental da cultura hip hop) que hoje já ocupa um galpão de 200 metros e outras duas oficinas apenas de costureiras, produzindo uma média de 300 peças por dia. A grife, que se caracteriza por ilustrações que

⁴⁸ A edição utilizada neste estudo é LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

denunciam o sistema, tem uma loja no centro de São Paulo, sua produção é distribuída para sete estados brasileiros, além de deter os direitos de distribuição das marcas de seis grupos de rap. A grife Irmandade confecciona também cartilhas mensais para um programa contra drogas e pretende abrir uma clínica para tratamento de dependentes. No embalo, Ferréz organizou dois números especiais da revista *Caros Amigos*, chamados "Literatura Marginal", que reúnem e divulgam escritores da periferia, abrindo espaço para os talentos locais. E organizou este ano a antologia *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, para a Agir. (2007, s/p)

O engajamento, aqui, é também uma das esferas de criação. Em *Capão Pacado*, temos um retrato da adversa realidade da favela. É uma obra que tem a violência como um dos temas de composição. A criminalidade, o tráfico de drogas e os assassinatos representam matéria de composição e servem ainda como elemento de choque e não complacentes com o leitor.

Diversamente, a violência urbana, nestes termos, não é matéria de composição em *Parque Industrial* – e nem poderia. No momento histórico no qual Pagu constrói sua narrativa, cuja referência direta e aberta são as condições sócio-políticas objetivas, a violência não tinha ainda como agentes diretos os pobres, o povo, ao contrário, era ainda o emblema daqueles que tinham o poder e se manifestava, principalmente, através dos capatazes e do Estado.

A grande e maior relação de violência expressa no romance é a do capital sobre o trabalho, que também se exprime nas outras duas obras. O que não vamos encontrar em *Parque Industrial* é uma criminalidade praticada pelos explorados, teremos conflitos dos operários com a polícia e uma cena de violência direta contra a mulher – neste caso, a mãe de Corina que apanha do marido. Em todas as passagens, é uma violência do mais forte sobre o mais fraco e que deve buscar ser compreendida dentro da dialética maior da luta de classes.

Em *Capão Pecado* e *Cidade de Deus* a violência toma novos rumos. Desta vez ela se insurge contra aqueles que *possuem*: capital, capacidade de consumo, dinheiro, bens, etc. e é praticada pelos que *não possuem* os elementos citados, nem poder político.

Capão Pecado, embora tendo como mote uma história de amor, não abre mão do choque pela violência. A alternativa do crime é refutada por Rael, que tenta, inclusive, convencer os companheiros ao longo da narrativa. Com o propósito pedagógico declarado, Narigaz alerta Matcherros:

É foda mesmo, no final todo mundo que morre neste fim de mundo é classificado como a mesma coisa. Por isso que eu falo, truta, eu quero

continuar a estudar, e se Deus permitir, mano, eu quero ter um futuro melhor. E o pior é que se você analisar os fatos, vai notar que de todos os trutas só um ou dois patrícios tão querendo algo. Por exemplo, você; você ta vacilando, Matcheros, tem que se ligá, mano. (Capão Pecado, p. 92)

Rael tenta, a todo o momento, afastar-se da violência e da criminalidade que já se tornou comum na favela. Ele entende que o destino de quem assume o crime como saída é a morte, momento que lhes é roubada a identidade, pois viram todos “bandidos”, marginalizados pela sociedade. A voz de Rael ecoa, mas não encontra uma aderência organizada entre a população. O projeto não é incorporado pelos *trutas*. Neste contexto, a voz do crime ganha força e as cenas de violência se sucedem:

Burgos estava descendo a rua, ultimamente dera para andar com uma bolsa de raquete de tênis a tiracolo. Todos estranhavam, pois nunca o haviam visto praticar nenhum tipo de esporte. Desde pequeno, só era visto fazendo suas correrias, roubando doce de um mercado, manga da feira. Vira e mexe apanhava que nem um condenado por pequenos furtos. Estava andando no meio da rua, distraído, pensativo. Os vizinhos quando o viam, entravam, fechavam as janelas, pois sabiam que Burgos agora era sangue no olho, um cara sem limites. Havia comentários de que ele tinha roubado quatro postos de gasolina num único dia e de que suas armas já eram suficientes para fazer uma guerra. (CP, p. 111)

Celião se aproximou ainda mais, Mixaria continuou rindo, Celião desceu a porrada em Mixaria. China pegou um pedaço de madeira e desceu a lenha nas costas de Celião, ele caiu, o levaram para seu barraco, lá dentro ele recobrou a consciência. Mixaria viu um facão na pia, arregaçou o facão em seu braço quase o decepando, China se afastou, Celião gritou, Mixaria deu-lhe com o facão novamente, só que dessa vez na cabeça. Celião caiu de bruços. Mixaria pegou um espeto de churrasco e furou suas costas dezenas de vezes, Celião tentou gritar, mas não tinha mais forças, nem conseguia se virar. China tapou os ouvidos e tentou não escutar nada; Mixaria foi até o armário, pegou várias facas de mesa, enfiou-lhe uma por uma: uma entre as nádegas que quase lhe atingiu o ânus; uma em seu pescoço; uma em sua perna esquerda. China saiu fora e correu como nunca, achou que Mixaria tinha ficado daquele jeito por causa da farinha empastada na rua de baixo. Mixaria estava completamente louco. Quando a polícia chegou, viu as pernas e os braços de Celião decepados e seus olhos arrancados. Algemaram Mixaria, que dormia abraçado ao tronco do falecido. Celião havia trabalhado dois anos na padaria da vila sem folga, havia feito muita hora-extra para comprar o velho monza prateado. (CP, p. 142-143)

A riqueza de detalhes da segunda passagem deixa o leitor atônito. O mal-estar se instaura, porque, sem compreender a que servem tais prerrogativas em literatura, os leitores conformados se desconfortam, pois, são acometidos pelo “ódio inspirado pela dominação do

espelho: a imagem refletida no rosto pode ser também a da alma”⁴⁹, ou seja, observar o condição de bárbaro do outro nos dá dimensão também da nossa barbárie social.

Ainda assim, há que se ter muito cuidado para, no intuito de desvendar as contradições sociais no romance e entender as cenas de violência nesta perspectiva, não se deixar conduzir pela defesa afoita dos barbarismos. De início, qualquer leitor pode imaginar estar diante de uma narrativa de violência gratuita e estereotipada. Um facínora age de forma crua e, ainda pior, trata-se da morte de um trabalhador. Onde pode estar o elemento de resistência? Pergunta o leitor: não estaria aí a banalização da violência com ares de indignação? Antes de refletir as possibilidades de resposta, analisemos a questão da violência em *Cidade de Deus*.

O romance de Paulo Lins abole qualquer possibilidade de conciliação social entre as classes, entre esses dois mundos divergentes: o da favela e o do asfalto; entre esses destinos tão distantes: dos ricos e dos pobres. Não há mais aqui a possibilidade de locomoção entre a *ordem e desordem*, no afã de ser absorvido, finalmente, pelo clã dos que *possuem*, afinal, o marginal jamais será incorporado pelo “*pólo convencionalmente positivo*”, como ocorria com o malandro. João César de Castro Rocha verifica esta indisposição para o consenso em *Cidade de Deus*:

Há em todos os níveis essa recorrente preocupação com a intermediação e com o sincretismo, na síntese que vem cedo ou tarde impedir a luta aberta ou o conflito pela percepção nua e crua dos mecanismos de exploração social e política”. Ora, por que não pensar que a dialética da malandragem e a ordem relacional têm sido parcialmente substituídas pelo seu oposto, a dialética da marginalidade e a ordem conflituosa? Tal substituição tem conseqüências profundas, já que o conflito aberto não pode mais ser mascarado sob a aparência do convívio carnalizante.

A possibilidade de carnavalização para mascarar o conflito desaparece em *Cidade de Deus*. A ‘festa’ que mascara o sofrimento já era questionada em *Parque Industrial*, quando Otávia reclama da alienação de Pepe, alegando que diante de tanto sofrimento não há como se preocupar com o carnaval. *Cidade de Deus* transforma o discurso de Otávia em matéria literária para abolir qualquer vestígio de cordialidade e, como não há a possibilidade de consenso, a violência é levada aos limites da representação para causar um excessivo mal estar:

⁴⁹ Analogia usada por Mikhail Bakhtin para exemplificar os acentos de teomaquia e antropomaquia. In: *Estética da Criação Verbal*, p. 161.

O espírito do assassino travava uma luta, mas não admitia a hipótese de parar aquela empreitada. Sentia o prazer da vingança, ria só de pensar na cara que a mulher iria fazer, não sabia se odiava mais o nenê ou a mulher. Agia de modo automático, como se a força duma engrenagem o tragasse, como se fosse a graxa tragada pela força de uma engrenagem.

A vingança determinava aquele crime e o crime traria em sua forma, por sua própria natureza, a marca do orgulho ferido de um cabra macho.

Teve dificuldade em atravessar o osso, apanhou o martelo embaixo da pia da cozinha e, com duas marteladas na faca, concluiu a primeira cena daquele ato. O braço decepado não saltou da mesa, ficou ali aos olhos do vingador. A criança esperneava o tanto que podia, seu choro era uma oração sem sujeito e sem um Deus para ouvir. Depois não conseguiu chorar alto, sua única atitude era aquela careta, a vermelhidão querendo saltar dos poros e aquele sacudir de perninhas. Cortava o outro braço devagar, aquela porrinha branca tinha que sentir muita dor. Teve a idéia de não se utilizar mais do martelo, a criança sofreria mais se cortasse a parte mais dura vagarosamente. O som da faca decepando o osso era uma melodia suave em seus ouvidos. O bebê estrebuchava com aquela morte lenta. As duas pernas foram cortadas com um pouco mais de trabalho e a ajuda do martelo. O assassino levou a faca um braço acima da cabeça para descê-la e decepar aquele coração indefeso. (*Cidade de Deus*, p. 69)

O menino saiu capengando, apoiando o braço ao longo do prédio. Miúdo atiraria a qualquer momento; se andasse um pouco mais afastado do prédio, o atirador não poderia fazer mira auxiliando-se da parede. Tentou se afastar, porém não conseguia andar sem apoio, voltou para perto da parede. Se saísse vivo daquela, nunca mais roubaria dentro da favela. Os gritos de sua mãe mandando-o arrumar dinheiro se compuseram de novo nos ouvidos. Desgraça, muita desgraça era aquela vida, morreria pelas costas. Faltavam três metros para chegar à extremidade do prédio. Dobrou a esquina, apertou o passo num alívio que o fez parar, respirar, olhar o ferimento. Colocou o rosto na quina do prédio para ver se ninguém o estava seguindo e recebeu um tiro no centro da testa detonado por Miúdo... (*Cidade de Deus*, p. 244).

As imagens são tão fortes quanto nauseabundas. As passagens selecionadas para atestar a crueza da narrativa de cenas de violência têm toques deterministas, naturalistas e, por que não dizer que trazem consigo a idéia dos autores dos crimes como psicopatas naturais, o que conforta a sociedade, de modo geral. Traduzem-se na ausência completa de civilização e de humanidade, pois que animaliza as ações e as destitui de qualquer sentimentalidade. Estas imagens selecionadas dão vazão também à repulsa e estimula interpretações redutoras, como a que segue, formulada por Tânia Pellegrini:

Há uma infinidade de crimes de atrocidade seca, que se sucedem em ritmo veloz, a ponto de o leitor ser levado, depois de um certo tempo, a perceber como “natural” a alternância de embates sangrentos entre a polícia e os “bichos-soltos”, entre os grupos rivais da própria favela, as cenas privadas de sexo, a pancadaria sórdida no interior dos barracos, tudo bem ao estilo dos filmes comerciais de ação. (2007, p. 140)

Esta é uma interpretação possível. Associada a ela, aparecem sempre outras que acusam os romances de serem deterministas, pois não aponta possibilidades de mudança, nem envolvem diretamente a política como fator gerador do conflito. Ao nosso ver, a política é a dimensão genuinamente constitutiva das três obras e encontra-se estilhaçada na ausência de condições dignas de vida de que padecem seus personagens. Neste contexto, não há como idealizar a possibilidade de mudança, pois esta apenas se tornará realidade se houver um esforço social para que ela ocorra. *Capão Pecado* e *Cidade de Deus*, ao mesmo tempo em que afirmam: não há saída! Perguntam: não há saída? O que fazer diante de uma realidade tão voraz? E, simultaneamente, gritam: em face de tanto horror, é necessário fazer algo, mas não há convocação psicológica das personagens, no sentido de modificar-lhes “o instinto sádico e criminoso”, pois elas não são entendidas assim. Há sim a convocação coletiva, afinal, o problema é social. Há no romance, a anulação de qualquer possibilidade de transformação individual, o problema é urgente e de todos. Além do mais, como nos lembra Schwarz: “Morto no chão, o senhor violento e astuto da vida e da morte dos outros é um menino desdentado, desnutrido e analfabeto, muitas vezes descalço e de bermuda, de cor sempre escura, o ponto de acumulação de todas as injustiças de nossa sociedade”,. (1999, p. 167). Isso nos leva à reflexão sobre os contornos dialéticos que assumem a marginalidade e a criminalidade, tendo em vista não serem elas atributos psico-patológicos, mas, ao contrário, devem ser entendidas junto à compreensão das condições sociais mais amplas, como afirma de Lúcio Kowarick: “O estudo da marginalidade não deve se ater ao âmbito da personalidade individual, mas deve se situar no plano das relações sociais” (1985, p.19).

Conforme colocamos antes, há que se cuidar também pra não incorrer em uma observação descuidada que aparente a aceitação e, muito menos, a apologia da barbárie. Mas a reflexão é, de fato, dura, e mesmo que nos incomode, é necessária: para qual sociedade *Cidade de Deus* e *Capão Pecado* apontam? Por acaso, não a reconhecemos? João César de Castro Rocha analisa também este mote e reafirma a necessidade de um novo modelo de análise capaz de mobilizar o olhar do lugar comum:

Já o modelo da dialética da marginalidade pressupõe uma nova forma de relacionamento entre as classes sociais. Não se trata mais de conciliar diferenças, mas de evidenciá-las, recusando-se a improvável promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos. Nesse contexto, o termo marginal não possui conotação unicamente pejorativa, representando também o contingente da população que se encontra à margem, no tocante aos direitos mais elementares, sem dispor de uma perspectiva clara de absorção, ao contrário do malandro.

[...]

Num momento posterior, a dialética da marginalidade passou a supor uma explicitação maior das contradições, iniciada por Paulo Lins. Mas não apenas das contradições da dialética da malandragem, mas do próprio sistema social brasileiro, que funciona como uma perversa máquina de exclusão, sob a aparência da falsa promessa de harmonia, na improvável "absorção no pólo convencionalmente positivo" dos moradores das favelas e das periferias. Inaugurou-se então uma radiografia da desigualdade. (2004, s/p)

Por outro lado, sabemos que este modelo narrativo pode produzir estereótipos e, ademais, facilita uma literatura suscetível ao consumo rápido, após ser romantizada pelo mercado. Acompanhando este novo filão, surgem programas de TV sensacionalistas e conciliadores, que dão aos criminosos, dimensões sumariamente instintivas, que beiram a loucura e denunciam o sadismo baratos de seus agentes. Aliado a isto, aparece sempre a defesa ao uso da força pelo Estado e de ações mais duras, como a pena de morte, a redução da maioria penal, o fortalecimento da polícia (sem ao menos problematizar a ação da mesma), a construção de presídios e o destaque para a impunidade. As obras que aqui estão sendo analisadas não se prestam a isto e é sempre bom lembrar que o leitor lhes conferirá o exame final, mais ou menos atento às contradições que estes modelos ensejam. Sobre esta questão, ainda João César de Castro Rocha levanta considerações bastante elucidativas:

Difícil não se incomodar com um tratamento tão estereotipado e ofensivo. Ou será que se trata de evitar a discussão sobre o problema grave das favelas dominadas pelo narcotráfico por meio da exotização do próximo, demasiadamente próximo?

[...]

Semelhante processo de infantilização do problema aposta na possibilidade de retorno ao modelo da dialética da malandragem, isto é, aposta em algum modo de cooptação. Laranjinha e Acerola são apresentados como dois aspirantes a malandro. Vale lembrar, no entanto, que em latim infante é o "in-fans", ou seja, aquele que não fala, não se expressa, necessitando auxílio paternal. Muito pelo contrário, autores como Paulo Lins e Ferréz, grupos musicais como os Racionais MC's, documentários como "Ônibus 174", de José Padilha, ou "À Margem da Imagem", de Evaldo Mocarzel, entre outras produções recentes, desenham um horizonte muito distinto do silêncio que a infantilização da violência produz. (2004, s/p)

A questão da naturalização da violência e da barbárie é uma das preocupações iniciais para quem se lança ao estudo deste tipo de narrativa, porém, no caso destas obras, apenas a leitura recortada e parcial possibilitará tal avaliação. A violência não é descrita do início ao fim dos romances com ares de crueldade contínua, sem a devida problematização deste limite; ao contrário, temos nas duas obras uma reflexão intensa sobre a relação capital versus

trabalho, mostrando que o percurso feito pela violência pressupõe a anulação, redução e submissão da centralidade do trabalho no outro pólo. Deste modo, o que se pode depreender é que, quanto mais some e é desmontada a importância e a valorização do trabalho na vida humana, a violência torna-se mais latente. Recorremos, aqui, mais uma vez ao estudo de Castro Rocha:

Paulo Lins e Ferréz explicitam o verdadeiro salto qualitativo da dialética da marginalidade, superando definitivamente a brutalidade dos cobradores de Rubem Fonseca, pois a violência somente reforça a desigualdade social. De um lado, legitima a repressão policial, que já afeta cotidianamente a população das áreas mais pobres.

De outro lado, estimula as correntes mais reacionárias da sociedade civil, perfeitamente representadas por programas de televisão como o já referido "Cidade Alerta" e derivados, sempre prontos a exigir a pena de morte e o aumento do aparato repressivo. É como se o sistema se beneficiasse da violência e até mesmo contasse com ela, a fim de justificar sua própria necessidade. A alternativa, portanto, é converter a violência cotidiana em força simbólica, por intermédio de uma produção cultural vista como modelo de organização comunitária. O ódio do cobrador voltava-se contra indivíduos e, por isso mesmo, tinha um alcance limitado. A dialética da marginalidade, pelo contrário, tem como alvo o dilema coletivo e se caracteriza por um esforço sério de interpretação dos mecanismos de exclusão social, pela primeira vez realizado pelos próprios excluídos. (2004, s/p)

Assim, percebemos que a tematização da violência encerra problemas mais agudos. A radiografia da desigualdade, sem querer justificar a violência na miséria, depõe que é preciso dar-se conta que o país encontra-se, ele também, no limite da diferenciação explosiva entre os que possuem e os que não possuem. Porém, há que se perceber que a resistência operada com base na revolta e no crime é não-organizada, ao contrário, trata-se de uma reação explosiva à exploração desmedida e à retirada da capacidade de consumo em uma sociedade na qual a "fetichização da mercadoria" se aprofundou de tal modo que consumo virou sinônimo de cidadania. Por isso, mais uma vez, insistimos na necessidade de uma leitura que, de forma dialética – para acompanhar a complexidade do problema – associe as dimensões política, histórica, filosófica, sociológica e econômica, ou cairemos no erro de enveredar pelo caminho mais fácil: a leitura permeada exclusivamente pelo juízo moralizador. Deixemos que os textos nos provoquem e mostrem o quão complexa é a nossa sociedade:

Rael carregou aquilo consigo, mas com o tempo isso se tornou algo insignificante. Suas perdas eram constantes e aparentemente intermináveis: o primeiro amigo a morrer lhe causou um baque e tanto, mas a morte dos outros dois fora menos desgastante, afinal Rael estava crescendo. **A**

necessidade de roupas e de um material melhor para a escola o fez começar a trabalhar numa padaria. Nos fins de semana, ele fazia curso de datilografia no mutirão cultural. (*Capão Pecado*, p. 18) [Grifos nossos]

Lá nos Apês, um grupo de meninos, com idade média de sete anos reuniu-se na escada do Bloco Oito. Eram conhecidos como **anjos**, porque todos eram nascidos em Cidade de Deus, e também por caixa Baixa (...) famintos, devoravam três galletos conseguidos em um assalto feito numa lanchonete no Largo da Taquara, aonde **chegaram armados de fome até os dentes.** (*Cidade de Deus*, p. 245-246) [Grifos nossos]

A necessidade dá o tom da violência. Não se trata de entender que este é o destino dos pobres e fazer a usual pergunta: como tantos pobres continuam trabalhadores? Do mesmo modo, não dá para acreditar que o avanço da violência se deve a um surto psíquico de seus agentes. Trata-se de entender o problema social e politicamente, como bem representam as histórias aqui analisadas. O duro encontro com o crime e a violência urbana provocado pelos livros está longe de ser imaginação sádica. As obras afrontam nosso conforto e não nos causa bem-estar. E não seria de causar, muito pelo contrário, o universo representado é caótico e levado aos limites da possibilidade de representação. Neste contexto, tal radicalização acompanha o tecido social que possibilitou a escrita: desgastado e pronto para arrebentar.

5.2 PROVOCANDO O CORPO DO MUNDO: TRÊS NARRATIVAS DE RISCO.

Já resguardadas as singularidades de que falamos, passemos agora aos fatores que as aproximam. Começemos pela pulsão da Cidade. Os três títulos se referem a espaços urbanos determinados, marcados pela exclusão e pela miséria, aos quais o Estado não chega com políticas públicas, educação e dignidade; ao contrário, faz-se presente apenas com o aparelho repressor da polícia. Na década de 30, este aparato estatal ia aos bairros operários para reprimir as manifestações operárias nas fábricas. Mais de cinco décadas depois, estes bairros não se modificaram:

Os tanques comuns do cortiço estão cheios de roupas e de espuma. No capim, meia dúzia de calças de homem e algumas camisolas rasgadas. Mãos esfoladas se esfolam. Criancinhas ranhudas, de um loiro queimado, puxam as saias molhadas. (PI, p. 71)

O calor foi mais uma vez roubado do corpo – ele foi morto –, ele estava quase sem esperanças de ter um bom futuro, pois queria ter algo, mas estava sem dinheiro, numa área miserável onde todos cantam a mesma canção, que é a única coisa que alguém já fez exclusivamente para alguém daqui; certamente, é algo sobre a dor, a esperança, a frustração, ou algo tão específico que só poderia ser feito para os habitantes de um lugar por Deus abandonado e pelo diabo batizado de Capão pecado. (CP, p. 149)

Conjunto o quê? Favela! Isso mermo, isso aqui é favela, favelão brabo mermo. Só o que mudou foi os barraco, que não tinha luz nem água na bica, e aqui é tudo casa e apê, mas os pessoal é que nem na Macedo sobrinho, que nem no São Carlos. Se é na favela que tem boca-de-fumo, bandido pra caralho, crioulo à vera, neguinho pobre à pamparra, então aqui também é favela, favela de Zé Miúdo. (C D, p 209)

A denúncia das más condições da cidade aparece sucessivamente ao longo dos três textos. O espaço urbano é o palco de representação da exclusão, localizada na periferia dos grandes centros, onde se aglomeram desvalidos, prostitutas, criminosos... a acumulação e a exploração continuam fazendo destes grandes centros, gigantes de paradoxos sociais, cujas zonas periféricas são renegadas pelo Estado: “Cidade de Deus não contava com o incentivo da prefeitura” (p. 81); “Todos ali já estavam acostumados com o descaso das autoridades” (*Capão Pecado*, p. 37).

Além destas, as representações que podemos, a nosso ver, aproximar nas três obras não são poucas, a saber, a da miséria com toques que, em algumas situações, tendem para o realismo exagerado do Naturalismo; as formas de abordar a miséria; as condições de trabalho; a representação do espaço urbano; o ritmo veloz da narrativa, a incorporação de técnicas do cinema, da fotografia e da reportagem; o painel fragmentado que esconde uma sucessão vertiginosa de imagens; a condição engajada de seus escritores, alguns em maior profundidade; a incorporação da linguagem das ruas, que dispensa pudores eróticos; a questão étnica e, principalmente, a relação entre capital e trabalho. Sobre estes três últimos, as obras se encontrem, mostrando como os conflitos do Brasil da década de 30 do século XX ainda se fazem tão atuais.

A linguagem, nos três romances, é estruturada de modo a aproximar-se o máximo possível daquela utilizada pelos moradores dos espaços retratados, quase sempre pessoas com pouca instrução escolar e toques de coloquialidade, pouco próximos então da linguagem formal culta. Para acentuar os conflitos que propõem, as narrativas aqui postas recebem ainda uma certa dose de erotismo que dispensa moralismos, como podemos observar nas passagens abaixo, especialmente nos trechos em destaque:

No dia seguinte, um sujeito lustroso a leva para um bordel do Brás.

– vestida assim ninguém te quer.

Abre-lhe a blusa, rasga-lhe o soutien e a empurra para as vitrines da porta.

Nas vinte e cinco casas iguais, nas vinte e cinco portas iguais, estão vinte e cinco desgraçadas iguais.

Ela se lembra que, com as outras costureirinhas caçoava das mulheres da rua Ipiranga. Sente uma repugnância, mas se acovarda. Faz entre lágrimas como as outras.

– **Psiu, benzinho. Vem cá. Te dou o botão.**

Aumenta pouco a pouco o vocabulário erótico. (PI, p. 49) [Grifos Nossos]

– Nossa que piranha, mano! E ela rendeu pra todo mundo assim na maior?

– Que nada, mano. Eu catei primeiro e **ela deixou eu dar uma colocada, mas não deu nem chance de eu tentar gozar** ta ligado? Ela tem mó medo, eu tentei até chavecar, mas **ela teve que batê uma pra mim** pra completar o serviço. (CP, p. 71) [Grifos Nossos]

Maguinha manteve-se calado. A velha apertava os dedos, aproximou a mão para perto do pau duro do maconheiro, deixou que ela repousasse ali. O baseado ia pela metade. Num lance lento segurou o pênis por cima da cueca.

– **Hum... o lulu tá durinho!**

Apertava, friccionava para cima e para baixo. Maguinha agia como se tudo estivesse correndo normalmente. A velha sabia que ele tinha energia para arrepiá-la com vontade. “A vida é muito boa”, **pensou quando fez desabrochar de dentro das garras da cueca o caralho do viciado.** Abocanhou-o no primeiro segundo. (CD, p. 87-88) [Grifos Nossos]

A questão étnica – uma ferida que nos persegue – é problematizada, dentro mesmo da complexidade do que isto significa para a nossa condição de nação e da violência de nosso processo fundador e civilizatório. As imagens que as narrativas apresentam-nos solicitam uma reflexão mais aprofundada do tema:

Corina remenda esforçando a vista.

Por que nascera mulata? É tão bonita! Quando se pinta, então! O diabo é a cor! Por que essas diferenças das outras? O filho era dele também. E se saísse assim, com a sua cor de rosa seca! Por que os pretos têm filhos? Xi! Se o Florino soubesse da gravidez! Têm ímpetos de contar para a mãe. Adora a criancinha que vai vir! Que tamanho estará agora? Já terá olhinhos? E a mãozinha?

O vômito engasga o riso. Pensa no encontro próximo. Como sempre, a barata castanha do Anhangabaú. O apartamento perfumado. O seu amor de calças impecáveis, que ela mesma tira num cuidado escravo. Gosta de se aninhar nas suas pernas e sentir o ruído das cuecas de seda enquanto é gozada. (PI, p. 44-45) [Grifos Nossos]

Bom, falarei sobre um assunto embaçado: é o seguinte, ta ligado; o crime que é noticiado no rádio, jornal, televisão é sempre diretamente ligado à miséria. Por quê? Porque pondo os pés no chão é bruta a nossa realidade. É superdifícil lidar com a necessidade numa metrópole como essa. O país é amado, rico maravilhoso, mas nós passamos mal, assolados pela miséria.

Aí, como sou preto, vem o preconceito racial, policiais despreparados, agredindo, espancando. Os políticos na profunda corrupção, desordem antiga contribuindo pro sufoco do povão. Neste momento que você lê, muitas famílias pedem socorro. Você já cresce no meio do veneno e chega uma hora em que o desespero é total. (CP, p. 109) [Grifos Nossos]

O Grande que matava policiais por achar a raça a mais filha-da-puta de todas, essa raça que serve aos brancos, essa raça de pobre que defende os direitos dos ricos. Tinha prazer em matar branco, porque **o branco tinha roubado seus antepassados da África para trabalhar de graça, o branco criou a favela e botou o negro para habitá-la, o branco criou a polícia para bater, prender e matar o negro. Tudo, tudo que era bom era dos brancos.** O presidente da República era branco, o médico era branco, os patrões eram brancos, o vovô-viu-a-uva do livro de leitura da escola era branco, os ricos eram brancos, as bonecas eram brancas e a porra desses crioulos que viravam polícia ou que iam para o Exército tinha mais era que morrer igual a todos os brancos do mundo. (CD, p. 175-176) [Grifos Nossos]

O nosso passado escravista deixou marcas que, ainda hoje, podem ser percebidas não apenas nas ruas, no trabalho informal, na ação da polícia, mas também nas estatísticas que demonstram a disparidade existente entre negros e brancos quando o assunto é ocupação das universidades, espaço no mercado de trabalho e distribuição de renda. Ou seja, Mesmo que o discurso dominante dissemine a falsa idéia de igualdade, as pesquisas comprovam o contrário: os negros são minorias nas universidades, nos cargos de chefia, nas telas da televisão e do cinema, na representação política, paradoxalmente, ocupam a maior porcentagem nas penitenciárias, nas filas de desempregados, na informalidade trabalhista, nos números de trabalho infantil, nos índices de analfabetismo, entre outros.

O preconceito e a discriminação viram temas nas três obras. Primeiro, Corina percebe que se não fosse a cor, ela seria aceita, valorizada, pois ela não é, embora seja bonita, como a personagem mesma reconhece. A narrativa nos permite questionar, hoje, a suposta *democracia racial*, quando Corina se percebe diferente e pergunta: por que essa diferença das outras? Em Cidade de Deus e Capão Pecado o que era lamento se transforma em ódio e se reflete nas ações da polícia e na falta de oportunidades para o povo negro ao longo da história do Brasil.

Adicionando-se a estas duas questões: a do uso da linguagem coloquial e a étnica surge uma reflexão necessária: quais as transformações ocorridas no mundo do trabalho e como os três romances se relacionam com elas? Com uma força reveladora, as representações do trabalho são organizadas como categoria central para a reflexão e realização dos três

romances, isto porque permite estabelecer um fio tênue que perpassa a história, deixando a década de 30 e chegando ao momento histórico atual.

5.3 O TRABALHO DE TODOS NÓS: *PARQUE INDUSTRIAL, CIDADE DE DEUS E CAPÃO PECADO* NAS LINHAS DE PRODUÇÃO DA HISTÓRIA.

Retomaremos, mais uma vez, a epígrafe de *O Capital*, utilizada no último capítulo de Parque Industrial, denominado “Reserva Industrial”: “sem falar dos vagabundos, dos criminosos e das prostitutas, isto é, do verdadeiro proletariado miserando...”. Este mote é indispensável para refletir os contornos que tomam o sistema capitalista e as perspectivas de transformação, desde que se abandona, em *Parque Industrial*, a fé na possibilidade revolucionária. Na atualidade e nas obras que analisamos neste estudo, Corina ressurgiria, multiplicada. Não é surpresa que ela caminhe por *Cidade de Deus*:

Pelé fora vítima dessa maldade. Sofria quando a mãe mandava-o procurar o pai e esse nem sequer o recebia, alegando não conhecê-lo. O menino foi criado somente pela mãe – **seu avô materno a expulsou de casa quando ela engravidou. A patroa fez a mesma coisa. Desesperada, antes mesmo de dar à luz, caiu na prostituição.** Tinha amigas prostitutas, foi fácil iniciar-se naquela vida. Em seguida, enveredou pelos caminhos do crime, a começar pelos roubos às madames das feiras da Tijuca. Com o passar do tempo começou a transportar drogas e armas para os bandidos do morro, esconder cocaína e maconha na vagina para vender nos presídios cariocas. Fazia parlatório com os xerifes para poder traficar na cadeia. Pelé nunca frequentou a escola. Ainda menino já roubava alimentos na feira, batia carteira dos transeuntes no centro da cidade. Quando compreendeu que sua mãe era prostituta nunca mais falou com ela. Se reencontrasse os homens que traziam balas falsas, faziam cafunés sinistros, brincadeiras obsoletas para enganar o bobo, e volta e meia trancavam-se com sua mãe no quarto da casa na Zona do Baixo Meretrício, onde ele passava os dias, os mataria. Foi ao Maracanã para ganhar casa porque já estava jurado de morte no morro. Aos quinze anos era bandido feito. Só se regeneraria quando conseguisse a boa. (p. 95-96) [Grifos Nossos]

Lembremos que Corina também foi expulsa de casa, só que pelo padrasto, quando engravidou. A personagem de *Cidade de Deus* vive a angústia de Corina, mas que não é apenas delas, mas também das muitas *Corinas* brasileiras que, ainda hoje, passam por situação semelhante.

Não é surpresa também que *Capão Pecado* retome seus tormentos:

São Paulo, a terra da desigualdade, onde o carro de R\$ 300.000 disputa espaço com o catador de papelão, onde o almoço mais caro é visto pelo menino que não come há três dias. (*Capão Pecado*, p. 134)

O Paco fossa como um porco os seios estéreis de Corina.

– Você não me dá nada?

– Dio carne! E a broa, e o salame, e a pinga? Pensa que o teu pito vale mais?

A noite encontra mais uma vez o estômago esfomeado de Corina. Aborda triste o homem da avenida Rangel Pestana. Para ela só há uma crise. A crise dos sexos que invade todo o bairro operário. Um velho já lhe dissera.

– Não há nem para comer, filha. Só se for de camaradagem. (*Parque Industrial*, p. 102) [Grifos Nossos]

As duas obras nos mostram que o estômago esfomeado de Corina no início do século XX em São Paulo é ainda um problema no início do século XXI e convive com carros de luxo, demonstrando que a má distribuição de renda e a acumulação por uma pequena elite não estão resolvidos no Brasil.

A exploração do trabalho foi levada aos seus limites, fazendo aparecer em quantidades que beiram o caos, “o verdadeiro proletariado miserando”, sem consciência de classe e que também não tem demonstrado sinais de reação. A reestruturação produtiva em curso traz consigo estratégias como a flexibilização de direitos, a vulnerabilidade crescente dos trabalhadores, o assédio moral e o medo permanente de ficar sem emprego em tempos de desemprego estrutural⁵⁰. O instinto suicida e desesperado que se instalaria em nosso convívio foi anunciado por *Parque Industrial*:

Rosinha Lituana e Otávia se separam na porta enorme e movimentada da Fábrica de Sedas Ítalo-brasileira.

– Chão.

– Mesmo que custe a vida...

– **Que importa morrer de bala em vez de morrer de fome.** (p. 28) [Grifos Nossos]

As transformações anunciadas pela modernização capitalista não ocorreram no sentido incluyente, assim, a exploração do trabalho permanece e se acentua. Apenas se modificam algumas formas de exploração e alguns modos de concepção dela. Destoando das afirmações correntes de que o proletariado não mais existe enquanto classe social, uma vez que o atual estágio da “sociedade do conhecimento” inviabiliza qualquer compreensão das “já antigas”

⁵⁰ Sobre este assunto, ver ANTUNES, Ricardo. Os sentidos do Trabalho. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

formas de exploração do trabalho, a força coruscante dos três romances contestam e suas vozes se complementam:

É um cozinheiro que fala. Tem a voz firme. Não vacila. Não procura palavras. Elas vêm. Os cabelos nos olhos bonitos. Camisa de meia suada, agita as mãos enérgicas. Estão manchadas pelas dezenas de cebolas picadas diariamente no restaurante rico onde trabalha.

– **Nós não podemos conhecer os nossos filhos! Saímos de casa às seis horas da manhã. Eles estão dormindo. Não temos férias. Não temos descanso dominical.** (*Parque Industrial*, p. 29-30) [Grifos Nossos]

Trabalhando em uma construção está Carimbê, a vida não é fácil, estude, meu fio, foi o que seu pai lhe disse a vida inteira, mas ele só veio a sentir falta do estudo quando saiu de sua cidade e começou a procurar emprego no Rio de Janeiro. **Encontrou um emprego temporário que oferece alojamento, comida e um escasso salário mensal, lá está ele, de segunda a sábado, levantando, fazendo vigas, fazendo concreto, trazendo tijolos, rebocando paredes, azulejando banheiros, aplicando massa, enfim, fazendo tudo que um ajudante de pedreiro faz.** (*Capão Pecado*, p. 97) [Grifos Nossos]

Odiavam a vida de empregada doméstica, no fundo, uma vida de desprezo, trabalho pesado e dinheiro curto. Nostálgica sempre dizia que não seria a palmatória do mundo porque não tivera todas as coisas que um ser humano precisa para se afirmar na vida, não fora ela quem inventara o racismo, a marginalização e nenhum outro tipo de injustiça social; não tinha culpa de ter largado os estudos para dar brilho em casa de madame. Queria dinheiro para dar uma vida digna aos filhos, coisa que trabalhando não conseguira, e por isso a cada final de mês, assim como as demais, fazia de trinta a quarenta investidas no mercado, sempre alcançando resultado positivo. Tiveram dinheiro para médico, dentista, alimentação e para o material escolar dos filhos. (*Cidade de Deus*, p. 217) [Grifos Nossos]

A exploração do trabalho é marcada forte e sucessivamente nos três romances. Em *Parque Industrial*, ele é um dos motes da narrativa, afinal, a autora intentava produzir uma denúncia contra as duras condições de exploração e fazer militância intelectual. É um discurso militante e apaixonado, declaradamente. A falta de condições dignas de trabalho, salário e subsistência é retomada com insistência nos dois romances do fim do século. Em cada um deles, a cada crime, a cada oscilação, a cada prisão em que as consciências dos criminosos pensam em largar a vida do crime, recordam que o trabalho não lhes rende ‘cidadania’ na sociedade de consumo. Neste contexto, não resta dúvida que a exploração do trabalho foi levada ao seu extremo e que a revolução socialista tardou e falhou. Roberto Schwarz explica e ilustra esta afirmação:

Subsídios, endividamentos e decênios de sacrifício humano brutal não trouxeram a prometida modernização da sociedade, quer dizer, a sua reprodução coerente no âmbito do mercado global, agora mais remota do que nunca. Com esse fracasso, abriu-se a época presente, das “sociedades pós-catástrofe”, onde o desmoroamento dá a tônica. A situação em vários países da América latina hoje se pode caracterizar como de “desindustrialização endividada”, com populações compostas de não pessoas sociais, ou seja, se sujeitos monetários desprovidos de dinheiro. Contudo, havendo ainda quem opere com lucro no mercado mundial, a ilusão de que esse sistema é “normal” e leva a algum porto não se extingue, mesmo ao preço de os beneficiados viverem atrás das guaritas. [...] A tendência chega ao extremo lógico quando uma economia é expelida da circulação global, depois de a concorrência moderna lhe ter desativado os recursos locais: a massa da população passa a depender de organizações internacionais de auxílio, transformando-se em caso de assistência social em escala planetária. Droga, máfia, fundamentalismo e nacionalismo representam outros modos pós-catástrofe de reinserção no contexto modernizado. (1999, p. 185)

As representações do trabalho nos dois romances contemporâneos mostram que o proletariado continua existindo, só que agora em uma dimensão em que as conseqüências da exploração do trabalho de muitos e da acumulação do capital por poucos são muito mais drásticas, pois que produz excluídos do pão, da roupa, do próprio trabalho e, o pior, do sonho, numa sociedade em que o apelo ao sonho – neste caso, de consumo – tornou-se a força de manutenção do sistema. O trabalho não viabiliza a garantia deste sonho e os resultados disto são devastadores. É a era em que homem e mercadoria necessariamente são confundidos por este mesmo sistema. A reflexão de Marx explica:

A mercadoria, como forma universalmente necessária do produto, como peculiaridade específica do modo capitalista de produção revela-se de forma exemplar na produção em longa escala promovida pelo desenvolvimento da produção capitalista na unilateralidade e na massividade do produto; tudo isto impõe ao produto um caráter social e estreitamente às relações sociais, ao passo que, pelo contrário, faz com que a sua relação direta como valor de uso com a satisfação das necessidades do produtor apareça como algo inteiramente fortuito, indiferente e não essencial. Este produto massivo terá que realizar-se como valor de troca, sofrer a metamorfose da mercadoria não só como uma necessidade para a subsistência do produtor que produz como capitalista, mas também como necessidade e continuidade do próprio processo. (2004, p. 145)

Novos desafios históricos se colocam, novas formas de apreensão desta realidade por meio da literatura também o devem fazer. *Capão Pecado* e *Cidade de Deus* acompanham um

tempo em que o sujeito se identifica e se relaciona com o objeto consumido – a mercadoria. Esta marca exhibe-se, menos em *Capão Pecado* do que em *Cidade de Deus*:

Antes de caírem n'água, fumaram outro baseado, imitaram os blacks debochadamente, falaram das lojas e das marcas de roupas transadas e do quanto gostariam de usá-las. O legal era comprar as marcas esportivas, mas eram muito caras, e, talvez por isso, as mais bonitas. Sonhavam com riqueza, e a riqueza era morar na beira da praia, ter samambaia na sala, vestir-se de grifes e ter um carro com vidro ray-ban, pneus tala larga – sem faltar o cadrom para a máquina ficar com barulho responsão – ter um cachorro de raça para passear na praia pela manhã e à tarde, comprar logo de uma vez uns três quilos de maconha para não precisar ficar indo à boca-de-fumo toda hora. Se fossem ricos, só comprariam skates importados, bicicletas caloi 10 e relógios à prova d'água, dançariam nas melhores pistas e só comeriam mulheres gostosas. (*Cidade de Deus*, p. 153)

Vemos então que a relação aberta com a realidade e a acidez do tom de denúncia – embora às vezes por caminhos tortuosos que promovem a ambigüidade de interpretações – antecipa a complexidade das contradições sócio-históricas que se faz presente em nossa sociedade e patenteia a forma agressiva dos dois romances em suas “radiografias da realidade”.

5.4 ECOS DA REVOLUÇÃO?

Tomaremos a palavra revolução, inundada pelo conceito de paixão que acompanha Pagu e sua prática. Nossa autora movimentou pedras e abriu caminhos para um novo olhar literário, mesmo tendo que se expor – política e intelectualmente – por meio de sua escrita nervosa.

O conceito de *revolucionário*, conforme defendido por Pagu, em Parque Industrial só pode ser pensado à luz da disputa de classes que, em constante confronto, anunciaria o dia em que o proletariado se libertaria de sua condição de opressão. De paixão à violência, o preposto de revolução, debatido por Pagu não submerge nas produções contemporâneas.

Primeiro, observemos a manutenção da perspectiva de classe:

Os tecelões espumam de ódio proletário. As fileiras pobres engrossam numa manifestação inesperada diante da fábrica. Mãos robustas e mãos esqueléticas avançam para a limousine de luxo do grande industrial que está

parada. O chofer elegante fugiu. Vidros e estofados nas mãos da massa que se vinga.

– **Esta gasolina é o nosso sangue!** (PI, 75-76) [Grifos Nossos]

Rael ouviu ao fundo um maluco dizendo que trabalhou para um burguês filho-da-puta que tinha de tudo, tinha piscina, um jipinho pra ele brincar com seu filho, com motor e tudo, uma puta árvore de natal forrada de presentes, mas quando olhava pra ele só via ganância e desapontamento. **O burguês filho-da-puta num dava valor pra nada.** (CP, p. 139) [Grifos Nossos]

O primeiro freguês foi olhado duramente pelo menino durante o tempo em que ficou na cadeira. O ódio da pobreza, as marcas da pobreza, o silêncio da pobreza e suas hipérboles eram jogados através das retinas nos olhos do engraxando. É certo que tentou: deu um brilho caprichado nos três pares de sapato que escovou. O quarto foi subitamente puxado da cadeira, levou um soco na nuca e teve os sapatos, dinheiro, cordão, pulseira e relógio roubados. (CD, p. 158) [Grifos Nossos]

A perspectiva da luta de classes anunciada em Parque Industrial recebe novo fôlego nas narrativas contemporâneas, que a problematizam. É válido dizer que os ecos dos gritos de Rosinha Lituana e Otávia – e assim os da própria Pagu – são retomados nas duas obras, com suas especificidades. No caso de *Capão Pecado*, na voz indignada de dois autores que abrem duas partes do romance:

Contra a elite e a favor do meu povo. Contra alienados e a favor dos revolucionários. [...]

Mas os guerreiros já estão sacando e cada vez mais se organizando, se informando e montando estratégias de guerrilha. Aderindo à “vida loka” e buscando justiça no mundão. (Ratão, p. 41)

A polícia faz o seu papel, tapa na cara para manter cada um no seu lugar.

Os soldados da favela têm que ter atitude, a linha é tênue, mas caminha nela quem quer.

Tiozão, a real é essa, o dia que a gente se conscientizar vai faltar bala pra todo mundo. (Garret, p. 134)

No caso de *Cidade de Deus*, a voz de Luís Cândido, um militante marxista-leninista, que é o presidente da associação, quase não é ouvida em meio à turbulência da cidade e da dura realidade. É uma voz que não se cala, mas, tampouco recebe atenção dos transeuntes:

– O senhor é muito bondoso! Deus ilumine a sua bonda...

– Minha senhora, fique sabendo que eu não sou bondoso, muito menos acredito em Deus. Eu sou é marxista-leninista. Acredito na força do povo, no movimento de base, na organização do proletariado, e vou mais longe, eu acredito na luta armada! Acredito numa ideologia e não no Deus da Igreja Católica, que é usado para acalmar o povo, fazer o trabalhador de

cordeiro. Aposto que essa patroa da comadre da senhora aí é católica, mas porque ela não deixava a sua comadre levar o menino pra escola? Por que não ajudar direitinho conforme a senhora mesmo disse aí? A senhora tem que ser marxista-leninista, ajudar a conscientizar esse povo para gente tomar o poder... A senhora não vê o que fizeram com a gente? Colocaram nós aqui nesse fim de mundo, nessas casinhas de cachorro... Essa rede de esgoto malfeita que já ta dando entupimento, não tem ônibus, não tem um hospital, não tem nada... nada. Tem é cobra subindo pelo ralo, lacraias e ratos passeando pelo telhado... Temos que nos organizar!

O carpinteiro Luís Cândido gesticulava, botava e tirava o chapéu preto, os olhos vivos, pregados no rosto da mãe de Inho, que não sabia o que era machista-leninista, nem proletariado. Sabia só que o carpinteiro manjava das coisas, tinha bom coração e ia fazer a cadeira de engraxate de Inho. (CD, p. 157-158)

Os ares da revolução que impregnam, em um primeiro momento *Parque Industrial*, não se cumprem também, nos desígnios dos autores, nem das personagens. O silêncio que cinge o universo de Corina na imagem final de *Parque Industrial* é retomado na ação dos personagens de *Capão Pecado* e *Cidade de Deus*. No caso de *Capão Pecado*, os propósitos expressos pelo seu autor, defensor da transformação por meio da cultura e da educação, também fogem ao seu controle, ou melhor, o autor-criador perde o domínio sobre o destino de seu herói Rael que, traído por Paula, lança-se ao mundo do crime por vingança, preconizando, nesta ação, o fim / destino daquilo que antes era a possibilidade de transformação: a esperança. Em *Cidade de Deus*, o personagem central já é dissonante na sua própria constituição: para Zé Pequeno não há mais perspectivas.

Corina sonhava em transformar a vida sem mudar o sistema, mas não conseguiu, continuou com seu sonho e sua espera; Rael, da mesma forma, sonhou e apostou que, estudando, modificaria o destino, foi traído por ele. Zé Pequeno não esperou mais! São três vozes dissonantes e confluentes. Três destinos tão diferentes, mas que se encontram na pergunta: há perspectivas de transformação da condição social representada pelas personagens?

Mas os ares revolucionários não abandonam a literatura, que reserva sempre um espaço de resistência a ser desvendado pelo leitor. Segundo comentário crítico de Mara Lobo, pseudônimo de Pagu, com o qual *Parque Industrial* foi publicado, “Toda obra de arte é um futuro em si mesma, ou nascerá morta”⁵¹. *Parque Industrial* chegou ao futuro e se situa, no presente, ao lado de *Capão Pecado* e *Cidade de Deus*, para reivindicar um novo olhar crítico,

⁵¹ In: CAMPOS, Augusto de. **Pagu: Vida-Obra**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p. 341.

estimular novas maneiras de percepção do texto literário e mobilizar o sentido mesmo que este adquira para o leitor.

Do mesmo modo que *Parque Industrial*, as narrativas contemporâneas aqui analisadas funcionam como uma resposta imediata ao horror político, econômico e social que nos acomete no atual estágio de nossa história. A situação é, portanto, de tensão e exposição total de nossas fraturas. *Capão Pecado* e *Cidade de Deus* são também escritas nervosas, fruto dos anseios sociais, do desespero e, paradoxalmente, da esperança de que a história seja mudada. *Capão Pecado* e *Cidade de Deus* buscam e encontram *Parque Industrial*, prenúncio de escrita descarnada, nascido na década de 30, mas que, sendo de natureza rebelde e inconformada, vem a lume neste século e, ainda hoje, torna-se capaz de deslindar nossos conflitos e paradoxos.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estranha esta situação extrema de declarar algo ao final! O que considerar, finalmente? Ou melhor, seria desconsiderar? Para finalizar ou reiniciar? Encaramos este momento como um porto, no qual, o navio ancora, após uma longa viagem, porém, é certo que seu espírito errante de navio não permite que ele permaneça ali. Um dia após o outro, e o navio novamente levantará âncoras e partirá! É com esta sensação que ancore aqui, após este longo percurso, sabendo que amanhã deverei partir rumo a outro porto; não repleta de certezas, mas de dúvidas necessárias à pesquisa. *Parque Industrial* se mantém convidativo a novas indagações, abordagens, debates, reflexões polêmicas e constatações diversas. A obra espera por críticos e pesquisadores que lhe desvendem os mistérios que se aninham nos labirintos da literatura e da história. Este estudo não está, nem se pretende completo, ao contrário, sua intenção é provocar – acompanhando a obra que lhe inspira – a literatura, a crítica, os conceitos e preconceitos instalados para pensar o fazer literário.

Durante longos anos, *Parque Industrial* repousou a espera de críticos. A história o convidaria novamente ao debate literário, afinal, enquanto forma e discurso organizado em meio aos conflitos e contradições da história nacional, este texto literário se abre à leitura atenta e estimula as perguntas do leitor.

Parque Industrial, sendo um texto “em carne viva”, convida o leitor a sensações e vibrações; a uma leitura em que o corpo responda com estranhamento e indignação. É um texto de denúncia, de apelo, de propaganda, de ânsia e de desejo. Não que os outros não o sejam, todos são, porém, quando estes elementos se enlaçam à febre da militância político-partidária, a crítica logo aguça olhos e ouvidos para desconsiderar-lhe o valor literário. Este é o primeiro conflito no qual se lança o romance de Pagu e por isso o retomamos.

Discutindo “Poesia Proletária”, Mário de Andrade ficou confuso. Inicialmente, chamou de *literatice*, os poemas que não provocaram nele nenhuma sensação artística e perante os quais permaneceu frio e triste. O poeta, na contradição de sua posição de intelectual, não fica aí e percebe:

Todas essas palavras, todos esses sarcasmos contra as religiões, todos esses insultos e acusações, tão fáceis, tão repetidos contra patrões, capitalismo, religião sempre, alguns tão verdadeiros, outros tão falsos; todas essas confusões tão frágeis entre as doutrinas e os homens que as pensam

representar ou conscientemente as deturpam: jamais tudo isso me pareceu tão falso como nesses versos de revoltas pífias, de literatice incontestável. E, no entanto, isso que chamei de ‘literatice’, porque parece literatice, são poemas sinceríssimos, eu creio. Saíram assim, ora essa! Porque não podiam sair de outro jeito, saíra de peitos sofridos, pouco se amolando com problemas de arte, pouco flexíveis ainda no cortume das coisas chamadas belas porque são desnecessárias e ao mesmo tempo emocionantes; saíram assim porque esses operários não tinham cultura pra mais. São poesias talvez, são certamente sensações líricas, mas me fatigam a mim, pronto. (1985, p. 138).

Este artigo foi publicado no Diário Nacional, em 24 de Agosto de 1930. Neste momento, explodiam produções proletárias no afã da *proletkult* e da urgência de mostrar a a necessidade era a luta socialista. Assim como entre os intelectuais causava desconforto aquela poética repetitiva, carente de toques estéticos e de ‘beleza’, aos militantes, a ausência de uma preocupação com o sistema e com exploração por parte dos intelectuais, demonstrava frieza e impassividade diante do mundo. *Parque Industrial* convoca esta crítica para si:

Bruna desperta. O moço abaixa a cabeça revoltada. É preciso calar a boca!
Assim, em todos os setores proletários, todos os dias, todas as semanas,
todos os anos.
Nos salões dos ricos, os poetas lacaios declamam:
– Como é lindo o teu tear! (19)

A burguesia combina romances medíocres. Piadas deslizam do fundo dos
almofadões. Saem dos arrotos de champanhe caro. O caviar estala nos
dentes obturados. (37)

Mário de Andrade hesita entre o intelectual que percebe as dores implícitas naqueles poemas e o artista que reivindica nelas a elaboração estética. Cabe, entretanto, neste debate, a reflexão sobre o que seria, ao certo, a sensação estética e a que expectativas ela atende, por isso, o mesmo Mário conclui: “são certamente sensações líricas, mas me fatigam a mim, pronto”. Fatigam a ele, o intelectual, cujos postulados estéticos já se encontram definidos, porém, ele não nega que são sensações líricas e, até mesmo, poesias.

Este jogo dialético é imprescindível a qualquer análise do romance *Parque Industrial*. Mas entendemos que já falamos demasiadamente sobre isto e que, agora, seria necessário apontar quais caminhos se abrem, após este longo percurso. Patrícia Galvão, em um artigo crítico intitulado *A Sementeira da Revolução*, discute o papel do escritor e seu caráter visionário. A escritora observa que a literatura não é de *um tempo*, mas de *todos os tempos*, afinal, ela semeia para a posteridade. Analisando isto, Pagu afirma:

... o pensamento livre do escritor trabalha entretanto alimentando a sementeira, prodigalizando com a eloquência e a grandeza de suas insinuações vitalizadoras, elementos novos, forças fertilizantes das sementes perdidas, arrastadas pelas voragens das guerras, dos conflitos, das covardias e do temor, da expressão e do ódio... Os escritores revolucionários do passado e do presente não trabalham pelo imediatismo dos resultados efêmeros e passageiros. Eles estão muito adiante do esforço trivial, suas necessidades são muito profundas e suas sondagens estão esburacando os horizontes que cercam a visão dos contemporâneos. (GALVÃO, 1985, p. 151)

A literatura nos provoca o *ânimo*⁵⁰ e nos mobiliza do lugar de conformação em que, porventura, queiramos nos colocar. Ela descortina a história e nos permite lançar novos olhares sobre o já visto. Querendo trabalhar pelo imediatismo, pois *Parque Industrial* nasce com esse pressuposto, o romance se desvia pela necessidade de reflexões mais profundas, que não estivessem presas ao tempo, exclusivamente. Este artigo de Pagu questiona justamente o escritor a serviço do partido, preso. Porém, querendo prender-se, o romance *Parque Industrial* se rebela e, com isso, questiona e desmantela a sua própria condição. Paradoxalmente, sua ruína é a sua força.

A força que o leitor busca no texto literário se relaciona com os anseios e expectativas dele. A literatura nos reúne, coletiviza nossos desejos e representa, ao mesmo tempo, o prazer e a dor da humanidade. Lima Barreto afirma que

a arte literária se apresenta com um verdadeiro poder de contágio que a faz facilmente passar de simples capricho individual, para traço de união, em força de ligação entre os homens, sendo capaz, portanto, de concorrer para o estabelecimento de uma harmonia entre eles, orientada para um ideal imenso em que se soldem as almas, aparentemente mais diferentes, reveladas, porém, por ela, como semelhantes na imensa dor de serem humanos. (1980, p. 67)

Essa força me trouxe. Nos traga a todos. E nesta ânsia por me entender, encontrei em *Parque Industrial* uma paixão e uma fúria. Nossas histórias se confundem e ele reparte comigo – e com tantos outros – as dores que me perseguem. O romance, então, torna-se um novo motivo para refletir a história. Sendo tão forte, convida à análise e, assim, propusemos este estudo.

No início do trabalho, sabíamos dos desafios e das dificuldades que encontraríamos. E elas se confirmaram. Não esperávamos também chegar a um final pleno de respostas. E não chegamos, de fato. Ao contrário, novas indagações se apresentaram e se fizeram tão novas,

⁵⁰ Aludimos aqui ao sentido latino tradicional do termo, que significa *alma*.

quanto convidativas. Este trabalho é também ele uma proposta arriscada, primeiro, por sabermos que a sua abordagem crítica, no Brasil é ainda incipiente. Depois, por saber também que trabalhar com a análise de quatro obras é uma tarefa cansativa, mas, principalmente, por ter certeza que os mistérios de Parque Industrial se mostram aos poucos. Em alguns momentos, eles se tornaram escorregadios e percebemos que a análise pode ter balançado.

Por outro lado, quanto mais sondávamos, mais elementos encontrávamos. Sabemos que este estudo não se finda aqui e que, entre os elementos descobertos, um deles certamente já despertou encanto e prosseguirá: entender em que medida *Parque Industrial*, *Cidade de Deus* e *Capão Pecado* se relacionam com a linguagem cinematográfica e incorporam as técnicas do cinema em suas composições.

A literatura se abre e convida os leitores! Afirmamos que a leitura desenvolvida aqui é apenas uma entre as leituras possíveis de Parque Industrial e das demais obras que analisamos. Desse modo, entendemos que esta pesquisa não finda por aqui, ela é provisória e, até mesmo as questões abordadas no estudo, não foram esgotadas... devem ancorar em novos portos!

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. 1991. Literatura e Autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 66-81, 1991.

ALBUQUERQUE, Durval Muniz. História: a arte de inventar o passado. **Cadernos de História – UFRN**, Natal – RN, v. 2, n. 1, p. 7-12, jan./jun. 1995.

AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

ANDRADE, Mário. Poesia Proletária. In: FACIOLI, Valentim (Org.). Breton Trotsky. **Por uma arte revolucionária independente**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

ANTUNES, Ricardo. **Adeus ao trabalho? Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho**. 6. ed. São Paulo: Cortez: Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ARAÚJO, Jorge de Souza. **Caderno de exercícios: algumas reflexões sobre o ato de ler**. Ilhéus, BA: Letra Impressa, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BANDEIRA, Moniz. O marxismo e a questão cultural. IN: TROTSKY, Leon. **Literatura e Revolução**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

BAPTISTA, Luis Antônio. Cidades, lugares, sujeitos: contribuições da literatura e da política. In: CIAVATTA, Maria; FRIGOTTO, Gaudêncio. **Teoria e educação no labirinto do capital**. Petrópolis – RJ: Vozes, 2001. p. 168-189.

BARRETO, Lima. **O destino da literatura**. In: Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Antônio Prado. São Paulo: Abril Educação, 1980.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BAY, Dora Maria Dutra. Arte e sociedade, pinceladas num tema insólito. **Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas**, Florianópolis, p. 1-18, mar. 2006. Disponível em: <www.cfh.ufsc.br/~dich/TextoCaderno78.pdf>. Acesso em: 19 abr. de 2007.

BAZERMAN, Charles. **Gêneros textuais, tipificação e interação**. In: Ângela Paiva Dionísio; Judith Chambliss Hoffnagel (Org.). São Paulo: Cortez, 2005.

BENGUELL, Norma. **Eternamente Pagu**. [filme-vídeo]. Produção e direção de Norma Benguell. Brasil: Embrafilme/Riofilme, 1988. 01 fita VHS/NSTC, colo-som.

BENJAMIN, Walter. 1969. O narrador. Observações sobre a obra de Nikolai Leskow, In: BENJAMIN, W. et alii, **Textos escolhidos**. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política : ensaios sobre literatura e historia da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da Modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BOMFIM, Gustavo. **O mercado de bens simbólicos. Pierre Bourdieu**. Disponível em: <[www.fmemoria.com.br/teoriaecritica/img/mercado dos bens simb.pdf](http://www.fmemoria.com.br/teoriaecritica/img/mercado_dos_bens_simb.pdf)>. Acesso em: 12 de Abril de 2007.

BOBBIO, Norbert. **Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens da cultura contemporânea**. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

BOSI, Alfredo. **Céu, inferno – ensaios de crítica literária e ideologia**. São Paulo: Ática, 1988.

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão Biográfica. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

BOURDIEU, Pierre. A linguagem autorizada. As condições de eficácia do discurso ritual. In: **Economia das trocas lingüísticas**. São Paulo: Edusp, 1996.

BOURDIEU, Pierre; HAACKE, Hans. **Livre-troca. Diálogos entre ciência e arte**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

BUENO, André (Org.). **Literatura e Sociedade: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

CAMPOS, Augusto de. **Pagu: Vida-Obra**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982

CÂNDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades. 1993.

CÂNDIDO, Antônio. Poesia e ficção na autobiografia. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. A passagem do dois ao três (contribuição para o estudo das mediações na análise literária). **Revista de História**, São Paulo, ano 25, tomo 3, v. 50, n. 100, p.787-799, out./dez.1974.

CARONE, Edgard. **O PCB (1964-1982)**. São Paulo: DIFEL. 1982

CARPEAUX, Otto Maria. Formas do romance. In: **Literatura e Sociedade**. 1 Reunião do DTLLC/FFLCHF/USP. São Paulo, 1996.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CEVASCO, Maria Elisa. Momentos da crítica cultura materialista. **Terceira Margem**. Rio de Janeiro, n. 12, p. 56-67, jan./jun. 2005.

CHAVES, Flávio Loureiro. **História e literatura**. Porto Alegre – RS: Editora da UFRGS, 1999.

CIAVATTA, Maria; FRIGOTTO, Gaudêncio (Org.). **Teoria e educação no labirinto do capital**. Petrópolis – RJ: Vozes, 2001.

COGGIOLA, Osvaldo (Org.). **Marx e Engels na História**. São Paulo: Xamã, 1996.

CORRÊA, Ana Laura [et al]. Crítica e prática hoje. **Terceira Margem**. Rio de Janeiro, n. 12, p. 56-67, jan./jun. 2005.

COUTINHO, Carlos Nelson. Et al. **Realismo e anti-realismo na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

DECCA, Maria Auxiliadora Guzzo. **Indústria, trabalho e cotidiano. Brasil – 1889 a 1930**. São Paulo: Atual, 1991.

DENIS, Benoit. **Literatura e engajamento, de Pascal a Sartre**. Bauru – SP: EDUSC, 2002.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Jorge Amado: romance em tempo de utopia**. Rio de Janeiro: Record,; Natal – RN: UFRN, 1996.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e Crítica Literária**. Porto: Edições Afrontamento, 1978.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ENGELS, Friedrich. **Carta de Engels a Bloch**. Disponível em: <www.unioeste.br/projetos/histedbropr/bibliografia/Carta_Engels_Bloch.rtf> Acesso em: 22 jan. 2007.

FACIOLI, Valentim (Org.). **Breton Trotsky. Por uma arte revolucionária independente**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. 2ª ed. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FERRÉZ. **Capão Pecado**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

FERRÉZ. **Literatura Marginal talentos da escrita periférica**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FERRÉZ. **Manual prático do ódio**. São Paulo: Objetiva, 2003.

FILHO, Nelson Rodrigues et al. **Letra e imagem: linguagem e linguagens**. Rio de Janeiro: Secretaria Estadual de Educação, 1994.

FERNANDEZ, Florestan (Org.). **Marx. Engels. História**. São Paulo: Ática, 1989.

FISCHER, Luís Augusto. Luta social – tentativa de conceituação. **Terceira Margem**, ano IX, n. 12, jan./jun. 2005.

FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade biografia**. São Paulo: Art editora: Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

FREDERICO, Celso. A sociologia do romance de Lucien Goldmann. **Estudos Avançados**, ano 54, n. 19, 2005.

GALVÃO, Patrícia. **Paixão Pagu. A autobiografia precoce de Patrícia Galvão**. Rio de Janeiro: AGIR, 2005.

GALVÃO, Patrícia. **Os croquis de Pagu**. Santos – SP: UNISANTA; São Paulo: Cortez Editora, 2004. Organizado por Lúcia Maria Teixeira Furlani.

GALVÃO, Patrícia. **Parque Industrial**. São Carlos – SP; Porto Alegre – RS: Editora da UFSCAR, Mercado Aberto, 2002.

GALVÃO, Patrícia. **Safra Macabra**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1998.

GALVÃO, Patrícia. A sementeira da revolução. In: FACIOLI, Valentim (Org.). **Breton Trotsky. Por uma arte revolucionária independente**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

GALVÃO, Patrícia. **Parque Industrial**. São Paulo: Editora Alternativa, 1981. Edição fac – similar.

GALVÃO, Patrícia. A famosa Revista. In: **Dois romances**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. **Revista Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro, Caderno especial, n. 2, p. 10, jul. 1968.

GRAMSCI, Antônio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

GUEDES, Telma. **Pagu. Literatura e Revolução**. Cotia, SP: Ateliê Editorial/ São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

GUIMARÃES, Márcio. Ateliê de introdução à linguagem cinematográfica. In: FILHO, Nelson Rodrigues [et al]. **Letra e imagem: linguagem e linguagens**. Rio de Janeiro: Secretaria Estadual de Educação, 1994.

HOBBSAWM, Eric. **Mundos do trabalho**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

HOBBSAWM, Eric. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOBBSAWN, Eric. **Era dos Extremos**. SP: Cia. das Letras, 1995

HOLANDA, Heloísa Buarque. **Intelectuais X Marginais**. Artigo publicado em: <<http://portalliteral.terra.com.br/Literal/calandra>>. Acesso em: 12 jan. 2007.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUBERMAN, Leo. **História da riqueza do homem**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político. A narrativa como algo socialmente simbólico.** São Paulo: Ática, 1992.

KANOST, Laura M. Body Politics in Patrícia Galvão's Parque industrial. **Luso-Brazilian Review**, v. 43, n. 2, p. 90-102, 2006.

KONDER, Leandro. **As artes da palavra: elementos para uma poética marxista.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

KOWARICK, Lucio. **Capitalismo e marginalidade na América Latina.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

KRAMER, Sônia. Linguagem e história. O papel da narrativa na constituição dos sujeitos sociais. In: CIAVATTA, Maria; FRIGOTTO, Gaudêncio. **Teoria e educação no labirinto do capital.** Petrópolis – RJ: Vozes, 2001.

LEJEUNE, Philippe.. **Le pacte autobiographique.** Paris: Seuil, 1980.

LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus.** 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LINS, Paulo. **Entrevista a Heloísa Buarque de Holanda.** Disponível em: <<http://portalliteral.terra.com.br/Literal/calandra>>. Acesso em: 03 ago. 2006.

LOPES, João. A evolução da política cultural dos bolcheviques e a pintura na União Soviética: da liberdade ao monolitismo do realismo socialista (1917-1934). **Marxismo Vivo**, n. 3, mai. 2001.

LOWY, Michael. **Ideologias e Ciências sociais, elementos para uma análise marxista.** São Paulo: Cortez, 2003.

LOWY, Michael. **A estrela da manhã. Surrealismo e marxismo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LUCAS, Fábio. **Vanguarda, história e ideologia da literatura.** São Paulo: Ícone, 1995.

LUKACS, Georg. **Introdução a uma estética marxista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

LUKÁCS, Georg. **Marxismo e teoria da literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LUCAKS, Georg. **Teoria do romance**. Lisboa: Editorial Presença, s.d.

MACHADO, Irene. **A teoria do romance e a análise estético-cultural de Bakhtin**. Disponível em: <www.usp.br/revistausp/n5/fmachadotexto.html>. Acesso em: 12 out. 2006.

MARX, Karl. **Capítulo VI inédito de O Capital**. São Paulo: Centauro Editora, 2004.

MARX, Karl. **Manuscritos Econômico-filosóficos**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2001

MARX, Karl; ENGELS, F. **Manifesto do Partido Comunista**. URSS: Edições Progresso, 1987.

MARX, Karl. Teses sobre Feuerbach. In: **Marx e Engels. Obras escolhidas**. Lisboa: Edições Avante, 1982.

MARX, Karl. **A ideologia alemã**. Lisboa: Editorial Presença, 1980.

MAZZEI NOGUEIRA, Cláudia. **A feminização do Mundo do Trabalho**. Campinas – SP: Autores Associados, 2004.

MELLO, Cléa Côrrea. O desafio crítico de Cidade de Deus. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 141, abr./jun. 2000.

MILTON, Heloísa Costa. **Sintaxes da memória: autobiografia e biografia em Gabriel Garcia Márquez**. Trabalho apresentado no X Congresso da ABRALIC, 2006.

MONTALVÃO, Sérgio. **O intelectual e a política: a militância de Caio Prado Júnior (1931-1945)**. Disponível em: <www.uepg.br/rhr/v7n1/4-Montalvao%20OK.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2005.

MORAES, Maria Lygia Q. Marxismo e Feminismo no Brasil. In: COGGIOLA, Osvaldo (Org). **Marx e Engels na História**. São Paulo: Xamã, 1996.

NOVAES, Cláudio Cledson. Literatura e ideologia, revolução em Derrocada. **Sitientibus**, Feira de Santana – BA, n. 13, p 69-80, jul./jan. 1995.

NOVAES, Ana Maria Pires. **Carta: uma leitura bakhtiniana do gênero**. Anais do X Congresso Internacional da Abralic, 2006.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista: o ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo editorial, 2006.

OLIVEIRA, Rita de Cássia A. **A criação da bienal de São Paulo**. Disponível em: http://www.coresprimarias.com.br/ed_2/historia_bienais_p.php. Acesso em: 29 jan. 2006.

OLIVEIRA, Rita de Cássia. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira. **São Paulo Perspec**, São Paulo, v.15, n. 3, p.18-28, jul./set. 2001.

ORLANDI, Eni P. Linguagem e método: uma questão de análise do discurso. In: **Discurso e Leitura**. Campinas – SP: editora da Unicamp, 1993.

OWEN, Hilary. **Discadable discourses in Patrícia Galvão's Parque Industrial**. Disponível em: <mlpa.nottingham.ac.uk/archive/00000005>. Acesso em 15 set. 2005.

PARANÀ, Denise. Marxismo, história oral e psicanálise. In: Coggiola, Osvaldo (Org). **Marx e Engels na História**. São Paulo: Xamã, 1996.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PELLEGRINI, Tânia. **As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea**. Disponível em: www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/critica21-A-pelegrini.pdf. Acesso em: 10 abr. 2007.

PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias. Ficção e política nos anos 70**. São Carlos – SP: Editora da UFSCar/ Mercado Aberto, 1996.

PEREIRA, Lúgia Maria Leite. **Algumas reflexões sobre histórias de vida, biografias e autobiografias.** *História Oral*, v. 3., p. 117-127, 2000

RISÉRIO, Antônio. **Pagu: vida-obra, obra-vida**, vida. In: CAMPOS, Augusto de. *Pagu: Vida – Obra*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p. 18.

ROCHA, Glauber. **Uma estética da fome**. Disponível em: <<http://www.dhnet.org.br/desejos/textos/glauber.htm>>. Acesso em: 12 nov. 2005.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Dialética da marginalidade**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/>>. Acesso em: 02 mar. 2004.

RODRIGUES DA SILVA, Helenice. O intelectual, entre mitos e realidades. **Revista Espaço Acadêmico**, n. 29, out. 2003.

RONCARI, Luiz. Esboço para o estudo do ponto de vista da mercadoria na literatura brasileira. **Crítica Marxista**. Campinas – SP, n. 17, p. 96-108, 2003.

SAFFIOTI, Heleieth. I. B. **A mulher na sociedade de classes. Mito e realidade**. Petrópolis: Vozes, 1979.

SAMPAIO JÚNIOR, Plínio de Arruda. Sete notas sobre a teoria da revolução brasileira. In: FERNANDES, Florestan; PRADO JR., Caio. **Clássicos sobre a revolução brasileira**. São Paulo: Expressão Popular. 2000.

SAPIRO, Gisele. Elementos para uma história do processo de autonomização. O exemplo do campo literário francês. **Tempo Social – USP**, 2004. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/ts/v16n1/v16n1a05.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2007.

SANTANA, Leila Navarro de. **Identidade do corpo: uma questão de interpretação.** *Morpheus*, Ano 3, n. 07, 2005. Expediente eletrônico do laboratório de Linguagens e Mídias do Centro de Ciências Humanas da UFRJ. Disponível em: <www.unirio.br/morpheusonline/numero07-2005/leila.htm>. Acesso em: 12 fev. 2006.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** São Paulo: Ática, 1993.

SCHOLLAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: **Linguagens da Violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Seqüências Brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo, Paz e Terra, 1992

SILVA, Marcos Antônio da. Do reflexo à materialidade: arte e literatura em Engels e Marx. In: Coggiola, Osvaldo (Org.). **Marx e Engels na História**. São Paulo: Xamã, 1996.

SILVA, Antônio Ozaí da. Os intelectuais diante do mundo: engajamento e responsabilidade. **Leituras Cotidianas**, São Paulo, n. 196, set. 2005.

SODRÉ, Muniz. Identidade, cultura e globalização. In: CIAVATTA, Maria; FRIGOTTO, Gaudêncio. **Teoria e educação no labirinto do capital**. Petrópolis – RJ: Vozes, 2001. p. 156-168.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Fundamentos da Estética Marxista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SOTANA, Evaldo Correa. A militância Comunista do escritor Graciliano Ramos. **Revista Espaço Acadêmico**, n. 61, jun. 2006. Disponível em: <www.espacoacademico.com.br/061/61sotana.htm>. Acesso em: 11 abr. 2007.

SÜSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993.

TEZZA, Cristóvão. **A construção das vozes no romance**. Disponível em: <http://cristovaotezza.com.br/textos/palestras/p_vozesromance.htm>. Acesso em: 12 out. 2006.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado. História oral**. São Paulo: Paz e Terra, 1992. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira.

TROTSKY, Leon. **A revolução traída**. Disponível em: <<http://www.marxists.org/portugues/trotsky/1936/revolucaotraida/index.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2005.

TROTSKY, Leon. **Cultura e arte proletárias**. Disponível em: <www.pstu.org.br/cont/arte_cultura_e_arte_prolet.rtf>. Acesso em: 18 abr. 2006.

TROTSKY, Leon. **Literatura e Revolução**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

UMBACH, Rosani U. Ketzner. **A memória da repressão: uma incursão em narrativas autobiográficas**. Trabalho apresentado no X Congresso da ABRALIC, 2006.

VENÂNCIO, Giselle Martins. Movimentos Sociais e Trabalho Feminino. In: Porto, Maria Bernadette; REIS, L; VIANA, L. H. (Org). **Mulher e Literatura. VII Seminário Nacional**. Niterói-RJ: EDUFF, 1999.

VIEIRA, Antônio Rufino. **Filosofia da História e Marxismo**. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/cemarx/antoniovieira.htm>>. Acesso em: 14 jan. 2007.

ZALUAR, Alba. Violência e Controle social: Crime e trabalho no cotidiano popular. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade de Campinas. In: **Suplemento da Revista CIÊNCIA HOJE**, v. 5, n. 28, jan./fev. 1987.

ZATS, Lia. **Pagu**. São Paulo: Instituto Callis, 2005. Coleção A luta de cada um.

WARREN, Dean. **A industrialização de São Paulo (1880-1945)**. São Paulo: Difel, 1980.

WEIL, Simone. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)