

Brás/Brasil: o país dividido em *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão

Luciana Borges
Pedro Henrique Trindade Kalil Auad

[Recibido, 30 marzo 2016; aceptado, 30 maio 2016]

<http://dx.doi.org/10.15304/bgl.48.3226>

RESUMO Este trabalho realiza uma abordagem diversa da que se costuma fazer do livro *Parque Industrial* de Patrícia Galvão, isto é, ao invés de pensar o que se chamou de “panfletarismo” no livro como um suposto defeito do mesmo, aqui afirma-se que esse “panfletarismo” é parte instigante da composição do livro. A partir disso, reflete-se sobre a o país dividido entre o Brasil do capitalismo e o Brás, o lugar utópico do proletariado.

PALAVRAS-CHAVE: Parque Industrial. Nação. Proletariado. Pagu.

ABSTRACT This essay deals with the diverse approaches to the book *Parque Industrial* by Patrícia Galvão. Thus, instead of thinking about the propaganda of the book as a flaw, we defend that the propaganda is an instigating part in the composition of the book. From that point of view, we reflect upon the country, divided between the capitalist Brasil and Brás, the utopian place of the proletariat.

KEYWORDS: Parque Industrial; Nation; Proletariat; Pagu.

73

Introdução

Parque Industrial, de Patrícia Galvão, a Pagu, é um dos romances mais singulares da literatura brasileira. Tido como o primeiro “romance proletário” do país, a crítica se dividiu desde a sua publicação. Parte aponta que o teor propagandístico do livro atrapalha a sua leitura deixando-o com a impressão de ser ingênuo, e outra parte entende que as inovações da linguagem são, até hoje, pontos positivos da prosa. Ainda, há aqueles que entendem que o retrato que o livro registra daquela São Paulo do início do século XX, serve como um grande documento histórico.

Parque Industrial conta a história do proletariado do bairro Brás, em São Paulo, com foco nas mulheres que ali viviam e não tem atenção destacada somente a uma personagem. Sendo assim, acompanhamos a história de participantes do movimento proletariado, de costureiras, de uma mulher que se torna prostituta, da ascensão de uma para a classe alta (abandonando o mundo e os valores do proletariado). O único personagem masculino de destaque é um burguês que quer abandonar o seu mundo para adentrar ao dos trabalhadores.

Passando pela não muito grande, mas fecunda, bibliografia sobre o livro, percebe-se o que foi apontado acima claramente. Heloisa Pontes (2008: 523) afirma que *Parque Industrial* apresenta “valor literário desigual, proporcional ao tom panfletário utilizado para salientar as mazelas do capitalismo”. Amable Daiane Custódio Ribeiro (2010: 221) atesta que “para além do puro panfletarismo, o romance caminha na marcha veloz de um presente envolvido com as experiências oswaldianas, das quais pôde extrair o caráter de sua ideologia e a consciência do contínuo devir da cultura de uma época”. Larissa Satico Ribeiro Higa (2008) destaca que “o livro, apesar de ser bem panfletário, goza de certa liberdade estética”. Maríza Corrêa (1993: 14) irá seguir nessa pontuação: “deixando de lado o panfletarismo – e o adjetivo que qualifica o romance [romance proletário], já na capa, foi o centro de todos os comentários da época – são os detalhes, como pinceladas de um largo painel, que chamam a atenção na leitura de hoje”. Juliana Soares de Araújo, Laísa Franzolin Malta da Silva e Laura Fávero Priori (2014: 26) destacam que “ao escolhermos o livro *Parque Industrial* como objeto de pesquisa, sabíamos que estávamos diante de uma obra cujo discurso privilegia mais o político do que o literário, mas o que nos impulsionou e nos provocou à pesquisa foi a sua importância dentro do cenário político-social”.

Nesse sentido, para a maioria dos críticos, o livro apresentaria aspectos positivos *apesar de*. Esse *apesar de* é a postura adotada diante do livro que se estende principalmente a partir da publicação da grande obra que resgata vida e obra de Patrícia Galvão, organizada por Augusto de Campos, *Pagu: Vida-Obra*, até os dias de hoje. O tom do *apesar de* panfletário, por exemplo, pode ser detectado no texto de Antonio Risério (1982) contido neste livro e se estende até a introdução da republicação do livro, em 2006, escrita por Geraldo Galvão Ferraz (2006: 9): “o romance, de valor estético absolutamente desigual, prejudicado pelo panfletarismo e, talvez, pela inexperiência vivencial da jovem de 21 anos que o escreveu”.

Este trabalho, entretanto, remarará na corrente contrária dessa observação crítica que costuma anteceder os trabalhos a respeito de *Parque Industrial* ao tentar entender o que seria esse “panfletarismo” e como ele atuaria dentro da obra. Ademais, é a partir do que é considerado panfletarismo que se tentará entender a vinculação entre essa carga ideológica do romance e o entendimento de nação contido no livro que estará na contramão da época de sua publicação, isto é, o Brasil da democracia racial. Por outra perspectiva, igualmente instigante, o texto também pode ser lido em termos de suas potencialidades para a problematização e/ou tensionamento das estratégias do feminismo no contexto da sua primeira elaboração como movimento majoritariamente burguês.

Uma experiência cinematográfica

Alguns críticos e analistas indicaram ou percorreram a vereda que utilizaremos para a interpretação do romance de Patrícia Galvão, isto é, a ligação e a aproximação intersemiótica entre *Parte Industrial* e o cinema. Antonio Risério (1982: 20), irá observar que no livro “a técnica é oswaldiana, de extração cinematográfica, operando por uma sintaxe de justaposição direta dos fragmentos (cenas breves, “tomadas” compondo “sequencias”) que, reunidos, criam os contextos”. Risério, apesar de apontar a dica de leitura, não se aprofunda nela.

75

Larissa Satico Ribeiro Higa irá se dedicar de forma mais atenta a esse problema. Na sua muito boa dissertação de mestrado, intitulada *Estética e Política: Leituras de Parque Industrial e A Famosa Revista*, Higa (2011: 55) estabelece paralelos entre o livro de Patrícia Galvão e o cinema, tanto em aspectos formais quanto em aspectos especulativos, fazendo uma aproximação entre as reflexões sobre o cinema de Walter Benjamin com a montagem cinematográfica que pode ser inferida do romance. Nesse sentido, é revelada uma montagem com o objetivo de provocar *choque*: “mais do que um recurso formal, e atitude de subversão contra a linguagem pré-modernista empolada, a montagem elaborada por Patrícia Galvão produz o choque para enfatizar as contradições sociais, algo que poderia despertar nos leitores uma consciência social e política crítica”.

A aproximação que propomos aqui, entretanto, é outra: os métodos e objetivos do estudo da montagem cinematográfica russa com o romance de Patrícia Galvão, muito mais focado nos teóricos da montagem “pura”

– Kuleshov e Pudovkin – do que na montagem tal como concebida por Eisenstein, ou uma aproximação “sociológica” da montagem, via Benjamin, como já explorado por Higa. A sugestão é tirada do próprio *Parque Industrial*: “entram no cinema Mafalda para ver um filme russo tirado de Gorki” (Galvão 2006: 107). Como bem apontou Higa, provavelmente se trata do filme *A Mãe* (1926), dirigido por Vsevolod Pudovkin.

Aqui é importante ressaltar que a montagem em *Parque Industrial* configura diversas formas concebidas por Pudovkin, principalmente em seu texto *Métodos do Tratamento do Material*: contraste, paralelismo, simbolismo, simultaneidade, *leitmotiv*. O simbolismo é utilizado diversas vezes durante o livro de Patrícia Galvão como uma forma de introduzir “um conceito abstrato na cabeça do espectador” (Pudovkin 1983: 64), como, por exemplo, no trecho a seguir (Galvão 2006: 45):

Uma faca. Um grito. Viúva alegre. Um lençol. Desaparecem as rodela vermelhas de carmim dentro do carro branco de sinos.

A borboleta de lantejoulas, caída de um cabelo frouxo, espeta as antenas duras na poça de sangue.

O carnaval continua. Abafa e engana a revolta dos explorados. Dos miseráveis. O último 500 réis no último copo.

Aqui, é a borboleta de lantejoulas que cai que irá funcionar como esse símbolo da morte, como uma forma de adentrar, na cabeça do leitor, uma camada simbólica que não é somente descritiva.

É possível encontrar no romance também o que Pudovkin determinou como *leitmotiv*, isto é, a reiteração do tema do qual o livro trata que já se encontra em parte do primeiro capítulo do livro, intitulado *Da “estatística industrial do Estado de São Paulo” 1930* (Galvão 2006: 16):

A ESTATÍSTICA E A HISTÓRIA DA CAMA 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.

Esse *leitmotiv* irá permear constantemente o livro, reiterando a posição, ou o local de discurso do qual o livro expõe os pontos de vista. Enfim, seguidas vezes, em *Parque Industrial*, será reafirmada a condição do proletariado,

seus sofrimentos e suas carestias, como por exemplo aqui (Galvão 2006: 73): “Decresce a mais-valia, arrancada por meia dúzia de grossos papa-níqueis da população global dos trabalhadores do Estado através do suadouro do parque industrial em aliança com a exploração feudal da agricultura, sob a ditadura bancária do imperialismo”.

Nesse sentido, ao *leitmotiv* é acrescentado um outro procedimento de montagem, denominado por Pudovkin de montagem por contraste. Essa é, provavelmente, a forma “cinematográfica” utilizada de forma mais contundente no livro, marcando as posições de classe, entre o proletariado e a classe exploradora, como, por exemplo, no trecho a seguir (Galvão 2006: 24):

O barulho das máquinas de costura recomeça depois do lanche. No quarto escurecido por gobelins, às 12h mãos têm por par um pedaço de pijama separado.

Madame, enrijecida de elásticos e borrada de rímel, fuma, no âmbar da piteira, o cigarro displicente. Os olhos das trabalhadoras são como os seus. Tingidos de roxo, mas pelo trabalho noturno.

Pudovkin (1983: 64) irá dizer que nesse método de montagem o contraste é aumentado, forçando o espectador “a comparar as duas ações durante o tempo todo, sendo que uma reforça a outra”. Aqui, além das cenas que Patrícia Galvão constrói em seu livro como contraste é importante salientar que todo o livro é feito nesse mesmo contraste, entre a classe proletária e a classe burguesa, mesmo quando personagens, Alberto e Eleonora, realizam a travessia entre uma classe e outra.

A montagem geral do romance, pois, se constrói dessa forma: o uso de um *leitmotiv* que recupera e informa ao leitor, todo o tempo, sobre o tema abordado no livro ao passo que esse tema é construído e reconstruído, continuamente por um contraste. Acredito que seria importante, pois, analisar o “panfletarismo” do livro sob esse aspecto composicional do que simplesmente analisando o discurso contido no livro.

O discurso do proletariado

A edição da revista *Escola Nova*, publicação da Diretoria Geral de Ensino de São Paulo, de julho de 1931, foi totalmente dedicada ao estudo sobre o cinema dentro da sala de aula. Ali, se destacavam as potencialidades que o

cinema poderia oferecer ao ensino: demonstração de fauna e flora, reconstrução de momentos históricos, conhecimento de outros costumes, de outros povos e nações, etc. Entretanto, ali também era fornecido um alerta sobre o cinema (Filho 1931: 142): afirmam que o cinema “é fonte de emoções vivíssimas, que podem servir tanto à boa formação sentimental quanto à anarchia das tendências”. O debate sobre o cinema em caráter pedagógico, pois, já era pauta importante pouquíssimos anos antes da publicação de *Parque Industrial*. Ainda, é importante destacar, que o cinema já era visto com um potencial subversivo, que poderia canalizar as emoções para outras orientações políticas que não aquelas da ideologia dominante. A escolha do termo “anarquia” não é à revelia vista a Lei de Repressão ao Anarquismo, de 1921, que restringia a maior tendência proletária da época em São Paulo e que continuou como força política motriz até a Lei de Segurança Nacional, de 1937. Enfim, para a ideologia dominante, o cinema poderia ter um caráter pedagógico tanto positivo quanto negativo.

78

De fato, o cinema narrativo “complexo” – a partir de Griffithin– e a teoria do cinema, que emergiu na Rússia a partir de 1917, apontavam esse caminho e, mais, consagrava um certo tipo de cinema e de estudo de cinema que indicava seu caráter pedagógico-propagandista. Lev Kuleshov (1974), tido como o primeiro teórico do cinema a não praticar uma bricolagem crítico-teórica, estudava o cinema não só para entendê-lo, mas para conseguir construir filmes que fossem ideologicamente e propagandistamente mais convincentes e eficientes. Nesse sentido, a aproximação do livro de Patrícia Galvão com o cinema apresenta também, pois, esse traço eminente do cinema tal como praticado naqueles anos de 1920 e 1930.

Principalmente na Alemanha dos anos 1920, um tipo de cinema se constituiu que apresenta um paralelo intenso com *Parque Industrial*, o cinema operário. Entre os principais dilemas do cinema operário alemão, nos demonstra Ilma Esperança (1993: 14), um aqui pode ser destacado¹: “poderiam esses filmes esclarecer e mobilizar o público, isto é, seriam adequados par a luta política?”. Esse problema, transplantado para o Brasil e em outro sistema semiótico que não o cinema, parece ainda se acentuar de forma ainda mais contundente já que, segundo Gabriela Pellegrino Soares (2007), na década

¹ Interessante notar que um dos filmes que seriam de fundamental importância para o cinema proletário Alemão é o mesmo que provavelmente é citado em *Parque Industrial, Mãe*, de Pudovkin.

de 1920 quase 70% da população brasileira era analfabeta², índice que não diminui muito até a década de 1940, que tinha cerca de 56,2% de analfabetos. Esse índice é de se esperar que seja ainda maior quando se trata da população pobre do país, incluindo aí o proletariado, mesmo das cidades grandes como São Paulo, local onde se passa a narrativa do livro de Patrícia Galvão.

É importante salientar, pois, que tratamos de um livro e não um filme, este que teria uma recepção mais facilitada já que a alfabetização por imagens é muito mais rápida do que a das letras, além do impacto visual ser um tanto quanto mais direto, como bem aponta Kracauer (2009). Aqui está o nosso dilema: a estratégia adotada por Patrícia Galvão, como indicado acima, é a aproximação da narrativa de *Parque Industrial* com o cinema, sobretudo do cinema revolucionário russo, mas se trata, ainda, de um livro e não um filme. Teríamos ao menos duas alternativas para seguir a partir daqui: a primeira, baseada no estudo da recepção da obra de Pagu e do cinema russo, sobretudo em classes populares e proletárias; a segunda, pensar em como os procedimentos de composição adotados constrói essa narrativa e, conseqüentemente, o discurso que daí emerge. Optamos pela segunda possibilidade pois neste trabalho esperamos elucidar sobre o discurso e a construção dele que podemos apreender do livro.

79

Nesse sentido, mesmo com a discrepância entre o discurso e o ponto de vista do livro e o número de pessoas alfabetizadas, não é possível deixar de notar que, talvez, *Parque Industrial* não se dirigisse somente para a classe proletária, mas também para a classe letrada para anunciar (ou denunciar) o problema dos mais pobres e as distinções de classe no Brasil. Isso se acentua ainda mais quando estamos diante de um romance em que adota uma construção não tradicional para a época. Outro teórico do cinema, Kracauer, ligado ao cinema revolucionário alemão, talvez nos ajude a iluminar sobre esse ponto. Em seu pequeno texto, *As Pequenas Balconistas Vão ao Cinema*, o teórico alemão afirma (Kracauer 2009: 211): “De fato, os filmes feitos para as classes mais baixas da população são sempre mais burgueses do que aqueles para o público mais refinado, precisamente porque eles tocam em pontos de vista subversivos sem explorá-los, no entanto, introduzem furtivamente uma forma de pensamento respeitável”. Enfim, a contradição que Kracauer aponta é

² Agradecemos imensamente a ajuda de Mariana De Moraes Silveira e Carlos Frankiw quanto a dados históricos que foram utilizados neste trabalho.

substancial: os filmes subversivos são feitos para a classe dominante enquanto aqueles filmes que corroboram a ideologia dominante são feitos para as classes populares. O problema que se instaura é que aqueles que detêm o discurso contra-ideológico são aqueles que são parte da própria ideologia dominante. Nesse sentido, a própria composição vanguardista de *Parque Industrial* poderia afastar o seu possível público leitor proletariado ou, ainda, talvez não fosse a melhor estratégia para “despertar a consciência do proletariado” já que se utilizaria de elementos não tradicionais da narrativa popular.

É, pois, aqui, que se encontra o ponto nevrálgico do romance. Ao passo que adota uma montagem de vanguarda que deixa ambígua a posição ideológica/contra-ideológica, segundo Kracauer; ao passo que se dirige a um público ambíguo, isto é, a um público para se “tomar a consciência” e a um público já letrado; ao passo que se utiliza de uma técnica romanesca vanguardista que poderia afastar o leitor acostumado com novelas mais fáceis e/ou tradicionais; o romance se consolida como posição contra-ideológica ao adotar procedimentos cinematográficos de Pudovkin, em especial o *leitmotiv* e o contraste. Nesse sentido, o livro não teria qualidades *apesar de* ser panfletário, mas *por conter*, em si, esse índice discursivo contra-ideológico, sem rodeios, em que reafirma a todo tempo sua posição e o ponto de vista, que estabelece a discrepância entre a classe dominante e o proletariado pobre e miserável. Essa qualidade do romance, pois, é inseparável de toda a sua construção.

É nesse sentido que não se deveria tentar classificar o romance como sendo simplesmente um panfleto ou de qualifica-lo de “bom, apesar de”, ou, ainda, tentar construir uma dicotomia como a muito apreendida pelos estudos da literatura brasileira, em especial aquela definida por Antonio Candido (1995: 180-181), em *O Direito À Literatura*, entre literatura empenhada e literatura social, porque, ao mesmo tempo Patrícia Galvão “parte de posições éticas, políticas, religiosas ou simplesmente humanísticas. São casos em que o autor tem convicções e deseja exprimi-las; ou parte de certa visão de realidade e a manifesta com tonalidade crítica” – classificação de literatura empenhada – e também (Candido 1995: 181) “visa descrever e eventualmente a tomar posição em face das iniquidades sociais, as mesmas que alimentam o combate pelos direitos humanos” – classificação da literatura social. É bastante óbvia, contudo, que Candido aponta uma preferência para uma literatura social em detrimento de uma literatura empenhada. Mas no que se empenha e qual é essa “socialidade” no romance *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão?

Brás/Brasil

Como dito anteriormente, o livro de Patrícia Galvão utiliza duas técnicas claras de montagem recuperadas do cinema revolucionário soviético: o *leitmotiv* e o contraste. Foi dito também que o contraste é entre duas classes que são bastante distintas, a burguesa e a do proletariado. Ainda, é possível distinguir também, em uma perspectiva feminista crítica, as mulheres da classe alta burguesa e as mulheres do proletariado. Aqui se colocam dois tipos de discursos muito distintos e dois modelos de engajamento das mulheres.

Poderíamos considerar que, a partir deste contraste observado nos modelos de engajamento, Pagu pioneiramente indica uma percepção de que a chamada “primeira onda” do feminismo, cuja base das reivindicações se concentrava na luta pelo acesso ao voto feminino, via movimento sufragista, bem como na luta pelo direito à formação escolar e profissional e ao exercício de atividades fora do lar, não contemplaria as mulheres de todos os extratos sociais. Apresentando objetivos majoritariamente “ligados ao interesse das mulheres brancas de classe média”, conforme afirma Guacira Lopes Louro (1997: 15), o movimento feminista dos primeiros anos do século XX não consideraria as proletárias, negras e mulatas como pauta de suas demandas. Como parte de uma movimentação histórica de aprofundamento das pautas feministas e a compreensão da categoria mulher como não-homogênea, é que certo *feminismo da igualdade* seria reformulado para um *feminismo da diferença*³, admitindo-se o cruzamento das categorias mulher ou gênero com outras categorias de análise, como classe e raça. Assim, os primeiros feminismos, surgidos no bojo das classes elitizadas – e tendo como integrantes mulheres escolarizadas e intelectualizadas – não deixou de ser opressor em relação às mulheres das classes subalternas; principalmente no Brasil, a mulher pobre e negra, parte das relações de exploração oriundas da escravidão, ficaria excluída dos processos e o texto de Pagu capta esse momento ao encenar o tratamento marginalizante dado às operárias, mesmo entre as burguesas que comemoram conquistas históricas como o direito ao voto.

³ Para as tensões observadas no campo das teorias feministas em termos da contraposição entre igualitaristas e diferencialistas, o texto de Lia Zanotta Machado, *Estudos de gênero: para além do jogo entre intelectuais e feministas* (1997) é bem esclarecedor dessa dualidade, além de mapear a oposição entre certo feminismo “academicista”, voltado para a elaboração teórica de conceitos e as origens do movimento feminista fortemente marcado pela militância nos setores sociais não acadêmicos.

Vejam a cena em que as mulheres burguesas se sentam para conversar (Galvão 2006: 76-78):

Acorda com o alvoroço de mulheres entrando. São as emancipadas, as intelectuais e as feministas que a burguesia de São Paulo produz.

- Acabo de sair do Gaston. Dedos maravilhosos!
- O maior *coiffeur* do mundo! Nem em Paris!
- Também você estava como uma fúria!
- A fazenda, querida!
- O *Diário da Noite* publicou minha entrevista na primeira página. Saí horrenda no *cliché*. Idiotas esses operários de jornal. A minha melhor frase apagada!
- (...)
- Ah! Minha criada me atrasou. Com desculpas de gravidez. Tonturas. Esfriou demais o meu banho. Também já está na rua.
- (...)
- O voto para as mulheres está conseguido! É um triunfo!
- E as operárias?
- Essas são analfabetas. Excluídas por natureza.

82 O exercício das relações de poder entre patroa/empregada está reproduzido no ambiente doméstico por meio da demissão ocasionada por um descontentamento banal com uma tarefa rotineira (preparo de um banho) mas que indica, em nível mais profundo, o descaso com o corpo subalterno da criada grávida que, mesmo em estado de gestação, deve satisfazer as ordens da patroa. Demitir a criada grávida é parte das relações desiguais ocasionadas pelo capitalismo, para as quais a sororidade feminina é irrelevante, prevalecendo a relação de dominação. Portanto, a potencialidade do texto de Pagu ao tratar de modo irônico a percepção das feministas burguesas em relação aos proletários e proletárias é inegável do ponto de vista das contraposições já observadas.

O contraste, apresentado abaixo, é bastante contundente em relação ao discurso do proletariado quando de uma reunião do sindicato (Galvão 2006: 32-33):

- Amanhecemos aqui! – revisa pausadamente o cozinheiro. – Estamos tratando de coisas importante para a nossa classe. Valem bem um sono perdido. Como posso dormir sabendo que meus filhinhos sofrem fome? E eu cozinhando todo o dia tanta petisqueira para os ricos!
- (...)

- Nós construímos palácios e moramos pior que os cachorros dos burgueses. Quando ficamos desempregados, somos tratados como vagabundos. Se só temos um banco de rua para dormir, a polícia nos prende. E pergunta porque não vamos para o campo. Estão dispostos a nos fornecer um passe para morrer de chicotadas no “mate-laranjeira”!

Uma operariazinha envelhecida grita:

- Minha mãe está morrendo! Ganho 50 mil-réis por mês. O senhorio me tirou tudo na saída da oficina. Não tenho dinheiro para remédio. Nem para comer.

(...)

Na cidade, os teatros estão cheios. Os palacetes gastam nas mesas fartas. As operárias trabalham cinco anos para ganhar o preço de um vestido burguês. Precisam trabalhar a vida toda para comprar um berço.

- Isso tudo é tirado de nós. O nosso suor se transforma diariamente no champanhe que eles jogam fora!.

Percebe-se, de maneira bastante óbvia, a discrepância entre as classes é o foco mesmo quando pautas feministas – caras à autora – são colocadas em jogo⁴. Para dar conta das tensões internas ao campo do feminismo, tanto em termos das formulações teórico-conceituais quanto em termos da militância feminista em sentido restrito, na elaboração de estéticas e políticas que contemplem a complexidade e a diversidade do conjunto “mulheres” é que o chamado feminismo interseccional propõe (Crenshaw *apud* Vidal, 2014) compreender que

as mulheres experimentam a opressão em configurações variadas e em diferentes graus de intensidade. Padrões culturais de opressão não só estão interligados, mas também estão unidos e influenciados pelos sistemas interseccionais da sociedade. Exemplos disso incluem: raça, gênero, classe, capacidades físicas/mentais e etnia.

As lacunas do feminismo branco, burguês, ocidental, pautado na universalização das mulheres e apagamento das opressões correlatas ao gênero apenas vão sendo preenchidas ao longo do caminhar do movimento feminista ao perceber que o cruzamento entre ser mulher, ser pobre e ser negra, por

⁴ O incômodo de um feminismo burguês é algo que está presente em toda obra de Patrícia Galvão, como por exemplo, na sua coluna *A Mulher do Povo*, intitulada de *Maltus Alem*, em que afirma: “estas feministas de elite que negam o voto aos operários e trabalhadores sem instrução porque, não lhes sobra tempo do trabalho forçado a que se têm que entregar para a manutenção dos seus filhos, se esquecem que a limitação de natalidade quasi que já existe mesmo nas classes mais pobres e que os problemas todos da vida econômica e social ainda estão para ser resolvidos” (Galvão 1982: 81).

exemplo, é um dos maiores geradores da desigualdade e da manutenção das mulheres em posição subalterna. Em posição diametralmente oposta estão a mulher que “desperdiça champanhe” e a que trabalha “a vida toda para comprar um berço”; se o pobre não tem pátria, a mulher pobre e negra é mais expatriada ainda.

O contraste poderia soar quase absurdo, mas é um retrato de um país que carregava, e ainda carrega, em seus ombros uma das maiores desigualdades sociais do planeta. Dizendo de outra maneira: a montagem por contraste não é apenas um *efeito* literário-cinematográfico, é a própria inflexão, para dentro da obra artística, do contraste da sociedade brasileira e talvez seja exatamente isso que torne *Parque Industrial* uma obra fascinante.

O contraste, por mais que perpassasse classes, gêneros, raças, etc., torna-se evidente dentro do próprio livro quando, enfim, se discute a própria nação e o próprio Brasil. Aqui, digamos, que haveriam dois: o Brasil e o Brás; o Brasil da burguesia, enunciado pela burguesia, intitulado pela burguesia; a república burguesa *versus* o outro, o pobre, o proletariado, a mulher, o negro, aquele pertencente à “democracia sem povo”, os bestializados, enfim, apátridas que morariam no Brás.

Nesse sentido, pode-se dizer que dentro do território brasileiro teríamos o Brasil enunciado, aquele que naquele momento histórico celebrava a “democracia racial” insuflada pelo governo de Getúlio Vargas, e um outro lugar – que não se pode chamar de país, não se pode chamar de pátria – que seria o lugar do outro, sobretudo o local do proletariado como posição oposta à da burguesia, o local Brás, o lugar em que moram os trabalhadores e miseráveis da cidade. Isso é bastante evidenciado no próprio livro (Galvão 2006: 95):

- Pátria... tapeação! Quem não tem patrimônio não tem pátria! Somos mais irmãos do soldado raso da Argentina do que de nossos oficiais! Guerra... tapeação! Defender o que? A propriedade dos ricos...
- Isso é verdade!
- Esses ricos que n'ó defendemos com nossa vida se enojam da nossa presença...
- *O pobre não tem pátria.*

O Brás, pois, seria o lugar apátrida, o lugar utópico de um país que nasceria, já, distópico. A utopia, como bem nos lembra Lúcia Nagib (2006: 32), “reúne o vocábulo grego *topos*, ou seja, ‘lugar’, a uma combinação de dois

prefixos: *ou*, que significa negação, e *eu*, que indica ‘boa qualidade’. Assim, ‘utopia’ seria ao mesmo tempo o ‘bom lugar’ e o ‘lugar nenhum’. Por isso a narradora conclui, quando a personagem estrangeira é expulsa do país (Galvão 2006: 95): “mas deixar o Brás! Para ir aonde? Aquilo lhe dói como uma tremenda injustiça. Que importa! Se sem todos os países do mundo capitalista ameaçados há um Brás... Outros ficarão. Outras ficarão. Brás do Brasil. Brás de todo mundo”.

O discurso do proletariado, tão excluído de nossa história literária e defenestrado como panfletário, precisa ser revisto. Nesse sentido, a construção do livro, em contraste, tomando uma posição contra-ideológica, revela um país que não chegou para todos e para todas. Na contramão do Estado Novo, Patrícia Galvão constrói um romance que elucubra, como poucas vezes houve na literatura brasileira, a desigualdade social de nossas terras. E não é *apesar de*, é pelas próprias estratégias que adota que demonstra o contraste que habita o país. O Brasil, nesse sentido, não é de todos, mas de alguns. A voz daquele país que não chegou para todos.

É provável que outro paradoxo do livro da Pagu seja justamente a “tentativa” de despertar uma consciência política ou de classe no proletariado (por meio de um texto que termina por ser lido pela crítica como panfletário) mas usando uma linguagem estetizante (apropriação de técnica cinematográfica, por exemplo) que poderia distanciar o texto do seu público alvo. Nesse ponto recuperar as considerações de Gaytri Spivak (1994: 188) sobre as atividades de leitura e escrita em contexto pós-colonial parecem bem interessantes pois essa autora considera que

escrever e ler, nesse sentido mais amplo, marcam duas posições diferentes em relação à oscilante e múltipla forma de ser. A escritura é uma posição em que ausência do autor na trama e estruturalmente necessária. A leitura é uma posição em que eu (ou um grupo de nós com quem partilho um rótulo identificatório) faço dessa anônima trama a minha própria, encontrando nela uma garantia da minha existência enquanto eu mesma, uma de nós.

Ou dito de outro modo, no caos do texto de Pagu, sendo parte de uma elite de mulheres intelectualizadas, como atingir homens e mulheres proletárias? Como não deixar o “falar por eles e elas” não se estabelecer também como um silenciamento? Como não sequestrar a voz de quem se pretende representar?

Judith Butler (2010: 37), conversando com Gayatri Chakravorty Spivak a respeito de Agamben, se pergunta como “uma população é excluída da polis e introjetada na vida nua, concebida como uma exposição sem proteção da violência de estado”. No filme de Pudovkin supracitado, toda a ação se centra na greve e os conflitos entre os capitalistas e o lumpemproletariado para atacar os revolucionários. Estes, pois, são colocados para fora do estado através da violência. O mesmo acontece em *Parque Industrial*, a violência de estado que silencia e deixa a vida nua, excluindo não só as pessoas como seus discursos (Galvão 2006: 114):

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 à luta, do coreto central, a missa sem mangas. Ao seu lado um proletário que tem no peito cicatrizes de chibata, detém a bandeira vermelha.

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

Detonam cinco vezes. Correm e gritam. O gigante cai ao lado da bandeira ereta.

86

No entanto, essas obras, tanto o filme quanto o livro, surgem como a possibilidade de, ainda assim, falar.

Luciana Borges

Pedro Henrique Trindade Kalil Auad

Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão (Brasil)

Referências bibliográficas

Araújo, Juliana Soares de, Laura Fávero Priori e Laísa Franzolin Malta da Silva. 2014. “Entre o literário social: uma leitura de *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão”. *Revista Eletrônica de Letras (Online)*, v. 7, n. 7, jan-dez 2014.

Butler, Judith e Gayatri Chakravorty Spivak. 2010. *Who Sings the Nation-State?*. Calcutta: Seagull Books.

Candido, Antonio. 1995. “O Direito à Literatura”. In: Candido, Antonio, *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades.

- Correa, Mariza. 1993. “A propósito de Pagú”. *Cadernos Pagu (UNICAMP)*, Campinas, v. 1.
- Esperança, Ilma. 1993. “O Cinema Operário na República de Weimar”. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista.
- Ferraz, Geraldo Galvão. 2006. “Apresentação”. In: Galvão, Patrícia. *Parque Industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Filho, Lourenço. Julho de 1931. “O Cinema na Escola”. *Escola Nova*, v. III, n.º 3. São Paulo.
- Flores, Maria Bernardete Ramos. 2007. *Pagu/Patrícia Galvão – o exílio para dentro. V Congresso Europeu de Latinoamericanistas*. Bruxelas.
- Galvão, Patrícia. *Parque Industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- e Augusto de Campos (Orgs.). 1982. *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Brasiliense.
- Higa, Larissa Satiko Ribeiro. 2008. “As representações da violência em *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão”. *XXVIII Annual ILLASA Student Conference, 2008*. Austin: TX. LANIC Etext Collection.
- 2011. *Estética e Política: Leituras de Parque Industrial e A Famosa Revista*. Dissertação do Mestrado em Teoria e História Literária. Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP.
- Kracauer, Siegfried. 2009. “As pequenas balconistas vão ao cinema”. In: Kracauer, Siegfried, *O Ornamento da Massa*. São Paulo: Cosac Naify.
- Kuleshov, Lev. 1974. “Art Of Cinema”. In: Kuleshov, Lev, *Kuleshov on Film*. Berkeley: University of California Press.
- Louro, Guacira Lopes. 1997. “A emergência do gênero”. In: Louro, Guacira Lopes, *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista* (PP. 14-36). Petrópolis: Vozes.
- Machado, Lia Zanotta. 1997. “Estudos de gênero: para além do jogo entre intelectuais e feministas”. In: Schpun, Mônica Raisa (Org.). *Gênero sem fronteiras* (pp. 93-139). Florianópolis: Editora Mulheres.
- Nagib, Lucia. 2006. *A Utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify.
- Pontes, Heloisa. Oct. 2008. “Crítica de cultura no feminino”. *Mana*. v. 14, n.º 2. Rio de Janeiro.

- Pudovkin, Vsevolod. 1983. “Métodos do Tratamento do Material”. In: Xavier, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal.
- Ribeiro, João. 1982. “Mara Lobo. *Parque Industrial*”. In: Galvão, Patrícia e Augusto de Campos (Orgs.). *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Brasiliense.
- Ribeiro, Amable Daiane Custódio. 2010. *Um Narrador Comprometido: considerações sobre o romance Parque Industrial, de Patrícia Galvão. II Colóquio da Pós-Graduação em Letras*. UNESP.
- Soares, Gabriela Pellegrino. 2007. *Semear horizontes: uma história da formação de leitores na Argentina e no Brasil, 1915-1954* (pp. 53-54). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Spivak, Gayatri. 1994. “Quem reivindica alteridade?”. In: Hollanda, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura* (pp. 187-205). Rio de Janeiro: Rocco.
- Vidal, Ava. 15 janeiro 2014. “Feminismo Interseccional’. Que diabos é isso? (E porque você deveria se preocupar)”. Trad. Bia Cardoso. Publicado originalmente como: “Intersectional feminism’. What the hell is it? (And why you should care)” no site do jornal inglês The Telegraph em 15/01/2014. Disponível em: <http://blogueirasfeministas.com/2014/07/feminismo-interseccional-que-diabos-e-isso-e-porque-voce-deveria-se-preocupar/>. [Consulta: 20/03/2016].