



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

ALYSON GONÇALVES CARVALHO

**MAQUINÁRIO DA ILUSÃO: CRÍTICA À MODERNIDADE EM PATRÍCIA
GALVÃO E LUIZ RUFFATO**

CAMPINAS

2023

ALYSON GONÇALVES CARVALHO

**MAQUINÁRIO DA ILUSÃO: CRÍTICA À MODERNIDADE EM PATRÍCIA
GALVÃO E LUIZ RUFFATO**

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de Mestre em Teoria e
História Literária, na área de Teoria e
Crítica Literária.**

Orientador: Prof. Dr. Francisco Foot Hardman

**Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pelo aluno
Alyson Gonçalves Carvalho e orientada pelo Prof. Dr. Francisco Foot Hardman.**

CAMPINAS

2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Tiago Pereira Nocera - CRB 8/10468

C253m Carvalho, Alyson Gonçalves, 1995-
Maquinário da ilusão : crítica à modernidade em Patrícia Galvão e Luiz Ruffato / Alyson Gonçalves Carvalho. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Francisco Foot Hardman.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Galvão, Patrícia, 1910-1962 - Crítica e interpretação. 2. Ruffato, Luiz, 1961- - Crítica e interpretação. 3. Trabalhadores. 4. Brasil - Condições sociais - Séc. XX. I. Hardman, Francisco Foot, 1952-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Machinery of illusion : critique of modernity in Patrícia Galvão and Luiz Ruffato

Palavras-chave em inglês:

Galvão, Patrícia, 1910-1962 - Criticism and interpretation

Ruffato, Luiz, 1961- - Criticism and interpretation

Working class

Brazil - Social conditions - 20th century

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Francisco Foot Hardman [Orientador]

Rodrigo Valverde Denubila

Rogério Souza Silva

Data de defesa: 09-01-2023

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-7998-4038>

- Currículo Lattes do autor: <https://lattes.cnpq.br/2337269079004462>



BANCA EXAMINADORA:

Francisco Foot Hardman

Rodrigo Valverde Denubila

Rogério Souza Silva

**IEL/UNICAMP
2023**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

A arte social hoje em dia não é, de fato, um passatempo delicioso: é uma arma.

(Mário Pedrosa, *Política das artes*)

Em toda parte, onde quer que um homem se encontre num momento da vida, seja no meio das classes mais humildes, rústicas e pobres, desmazeladas e em roupas sujas de mofo, seja no meio das classes monótonas e frias, enfadonhas e bem arrumadas, em toda parte, ocorre de, pelo menos uma vez, um homem encontrar em seu caminho uma aparição diferente de tudo que lhe ocorreu ver até então, e que pelo menos uma vez desperta nele um sentimento diferente de tudo que lhe coube experimentar ao longo da vida.

(Nikolai Gógol, *Almas Mortas*)

– Como não hei de ser comunista, se sou moderna?

(Patrícia Galvão, *Parque Industrial*)

– A classe operária vai ser mesmo dona do mundo?

Zé de Barros levantou-se.

– Vai. Tão certo como o sol há de nascer daquela serra.

Geraldo seguiu a mão de Zé de Barros e, mais além, a serra começava a tingir-se. Que o sol nasce todas as manhãs, quem duvida?

– Mas quando? Quando, Zé de Barros?

Sílvio fitava Zé de Barros, a frase do velho cantando em seus ouvidos antes mesmo de escutá-la.

– Na hora próxima!

(Alina Paim, *A hora próxima*)

(...) mastigar os minutos à espera da hora de voltar para a fábrica, pegar o ônibus, apear, conversar rapidamente com uma ou outra colega, ouvir o apito, bater o cartão-de-ponto, e se enterrar novamente no ar úmido da tecelagem, todos os dias, todos os meses, todos os anos, até o fim dos tempos...

(Luiz Ruffato, *O mundo inimigo*)

À Sueli Maria Gonçalves

AGRADECIMENTOS

Dedicar-se a um trabalho de reflexão deste calibre, que me exigiu muito mais do que apenas o pensamento teórico, apresentou-se como uma incumbência bastante árdua. Aparta-se dos problemas ou esquecer-se das tristezas foi, para mim, embora aparentemente intransponível, o maior desafio. Deste modo, a pesquisa não teria se concretizado sem a ajuda das pessoas e instituições abaixo:

Ao meu pai, *in memoriam*;

À minha mãe, sempre;

Ao meu prezado mestre e orientador, Professor Doutor Francisco Foot Hardman, por todo o diálogo, escuta e confiança;

À Professora Doutora Daniela Birman (UNICAMP) e ao Professor Doutor Mário Frungillo (UNICAMP), que gentilmente contribuíram com apontamentos e sugestões na ocasião do exame de qualificação;

Aos professores que aceitaram compor a banca de defesa: Professor Doutor Rodrigo Valverde Denubila (UFU) e Professor Doutor Rogério Souza Silva (UNEB);

À querida Lais, pela amizade que tanto valorizo e pela tão caridosa hospedagem semanal;

Aos meus estimados amigos, Larissa e Davi, pelos sábados descontraídos de conversas filosóficas;

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), com o Código de Financiamento 001 88887.614607/2021-00, com a qual pude me dedicar integralmente ao mestrado;

Aos dedicados funcionários das repartições da Unicamp, nominalmente aos trabalhadores do Restaurante Universitário e das bibliotecas Antonio Candido e Octavio Ianni;

Aos demais professores do Instituto de Estudos da Linguagem, em especial ao Professor Doutor Carlos Berriel e à Professora Doutora Míriam Gárate;

À Lu Zhengqi, à Sara, à Rafaella, à Fernanda, ao Vinícius e demais companheirxs de estudos pelas pontes criadas;

Às experiências como docente durante o período, que me lembravam, a todo instante, da responsabilidade que me cabia;

À Patrícia Galvão e ao Luiz Ruffato, pela companhia desde a graduação;

A todos, meu muito obrigado.

RESUMO

Este trabalho procura tecer uma análise comparativa entre uma obra modernista – *Parque Industrial* (1933), de Patrícia Galvão – e uma contemporânea – *Inferno Provisório* (2016), de Luiz Ruffato –, considerando-se a maneira como a classe operária é encarada como objeto mimético em ambas. Tendo sido escritas e publicadas com um intervalo temporal de mais de oitenta anos, as obras constroem visões ora semelhantes ora díspares acerca da natureza da classe trabalhadora e, principalmente, revelam as nuances do impacto da modernização na configuração dessa parcela social. Com base nessa percepção, estes aspectos analíticos adjacentes se evidenciam e facultam sendas interpretativas: 1) recuperação das linhas conceituais que buscam explicitar a composição característica de tal classe, considerando o substrato sociológico e cultural de formação do operariado; 2) análise bibliográfica que se ocupe da crítica à modernidade e seus impactos desiguais em contexto brasileiro; 3) a contribuição política de ambas as obras no tocante à criticidade que encaram a sociedade burguesa de seus respectivos momentos, apontando as influências desse processo de modernização econômico-industrial na representação da classe operária ao longo do século XX; e 4) a análise formal do universo ideológico engajado de ambos os autores, de maneira a investigar como as diretrizes de tais posturas refletiram na produção de uma literatura preocupada com a classe subalterna em questão. Desse modo, a pesquisa espera que o confronto desses artefatos literários nos permita antever como a classe reagiu ao processo de modernização do país, seja de simples receptáculo das exigências institucionais dos “de cima”, seja de vítima da violenta marcha do progresso.

Palavras-chave: modernização brasileira; classe operária; Patrícia Galvão; Luiz Ruffato.

ABSTRACT

This work seeks to weave a comparative analysis between a modernist work – *Parque Industrial* (1933), by Patrícia Galvão – and a contemporary one – *Inferno Provisório* (2016), by Luiz Ruffato –, considering the way in which the working class is seen as an object mimetic in both. Having been written and published with a time span of more than eighty years, the works build views that are sometimes similar and sometimes different about the nature of the working class and, above all, reveal the nuances of the impact of modernization on the configuration of this social segment. Based on this perception, these adjacent analytical aspects become evident and provide interpretative paths: 1) recovery of the conceptual lines that seek to explain the characteristic composition of such a class, considering the sociological and cultural substrate of the working class's formation; 2) bibliographic analysis that deals with the critique of modernity and its unequal impacts in the Brazilian context; 3) the political contribution of both works regarding the criticality that bourgeois society of their respective moments faced, pointing out the influences of this process of economic-industrial modernization in the representation of the working class throughout the 20th century; and 4) the formal analysis of the engaged ideological universe of both authors, in order to investigate how the guidelines of such postures reflected in the production of a literature concerned with the subaltern class in question. In this way, the research hopes that the confrontation of these literary artifacts will allow us to foresee how the class reacted to the process of modernization of the country, whether as a simple receptacle of the institutional demands of those “from above”, or as a victim of the violent march of progress.

Keywords: Brazilian modernization; working class; Patrícia Galvão; Luiz Ruffato.

SUMÁRIO

Preâmbulo.....	12
Introdução: Revolução e escrita.....	15
1. Silêncio e história.....	25
1.1. Trabalhar e comer.....	25
1.2. Cultura proletária.....	31
1.3. Consciência de classe.....	39
2. Cidade e política.....	47
2.1. Literatura e urbanidade.....	47
2.2. O relógio do progresso.....	54
2.3. Fracasso e utopia.....	60
3. Liberdade e rebeldia.....	71
3.1. Uma musa esquecida.....	71
3.2. “Brás do mundo”.....	85
4. Nação e história.....	97
4.1. Escritor-jornalista ou jornalista-escriptor?.....	97
4.2. “Um inferno permanente”.....	107
5. Literatura e vontade.....	132
5.1. Aporias da forma.....	132
5.2. Classe e estética.....	140
Considerações finais: Subdesenvolvimento e escrita.....	147
Referências bibliográficas.....	154

Preâmbulo

Quando somos de um lugar, se nascemos nele, digamos, nativo-natal, pois bem, nós o temos nos olhos, na pele, nas mãos, com a cabeleira de suas árvores, a carne de sua terra, os ossos de suas pedras, o sangue de seus rios, seu céu, seu saber, seus homens e suas mulheres; é uma presença indelével no coração, como uma mulher que amamos: conhecemos a fonte de seu olhar, o fruto de sua boca, as colinas de seus seios, suas mãos que se defendem e se rendem, seus joelhos sem mistérios, sua força e sua fraqueza, sua voz e seu silêncio.

(Jacques Roumain, *Os donos do orvalho*)

À pé, caminho pela cidade. Suas formas cimentadas invadem meus olhos e, da calçada, consigo ouvir sons domésticos que se misturam ao barulho dos carros. Poderia ter saído de bicicleta, penso, mas, andando, sinto que a cidade tem mais a me revelar. Esquivo-me de um desnível sobressalente, alargo o passo quando me deparo com um buraco no asfalto. Logo me entristeço com um caule grosso, cortado para que suas folhas não sujem o bloco residencial recém construído. A cidade é uma casa da qual não consigo me desvincilhar. Moro nela e ela mora em mim. Sinto que tenho responsabilidade pelo que ela é e pelo que ela talvez venha a se tornar, no futuro. Porque penso no que ainda não aconteceu. Viro a esquina e subo para uma avenida mais movimentada. Lá é onde estão as lojas, mercados e o calçadão central, coberto por pilastras medonhas, cuja cobertura agora serve de ninho para pombas acinzentadas. Respiro e detenho-me na praça, sento em um dos bancos, perguntando se os chafarizes estão desligados por conta de uma manutenção ocasional. Um conhecido passa, me cumprimenta, e então percebo que não estou sozinho. Entrecruzando-se, existem pessoas que se reconhecem ao passo que outras transitam sem levantar o olhar. A torre da matriz as abençoa, como uma força sobrenatural. Uma criança aponta para o crucifixo lá no alto, chamando a atenção da mãe. Todas aquelas formas, humanas e cimentadas, estão dentro de mim, dos meus olhos, e, por isso, mesmo ao fechá-los, me lembro delas exatamente como são. Psicanaliticamente, a cidade já sou eu, e eu, ela. Em outra esquina, certo cheiro de comida invade meu nariz, é alho tostando no óleo, pronto para temperar o arroz. Maritacas piam nos fios dos postes assim que me lembro que dentro daqui, existem outros alis. O que tenho diante dos olhos

não é a mesmo em outros bairros. Enquanto persisto caminhando, imagino-me num carro, dirigindo para localidades afastadas do centro. Só posso cogitar, pois não moro lá: o asfalto deve ser de má qualidade e quase não há árvores. As casas são mais próximas umas das outras e o senso de comunidade é maior. Volto a mim e me sinto sozinho, ainda que cercado por casas, em que famílias brigam-vivendo. Escuto um neto inquirindo a avó, dois primos brincando na varanda e, ao descer a rua, uma mangueira jorra descontrolada. Ao seu lado, uma vassoura apoia-se, solitária, no muro chapiscado. A vida tornar-se-ia mais movimentada se a cidade fosse maior. Imagino como seria acordar no alto, no 23º andar, descer pelo elevador para ir até a padaria no mesmo quarteirão. Poderia, da calçada, dar de frente com uma multidão protestando contra o aumento das passagens de ônibus ou então reivindicando uma vida menos deplorável. “Tudo é tão injusto e exige tanto de nós”, alguém pensa, com a cara pintada, hasteando uma bandeira, com os braços pro alto. A depender, não saberia se me juntaria a todos eles ou se, por uma covardia momentânea, voltaria para meu apartamento, pois acompanharia o caminho da manifestação de cima, do mesmo lugar em que Deus, desocupado, olharia atento. Por que ele não tem misericórdia de nós? Agora, meus pés sentem uma ponte, já velha. A conheço desde a infância, quando eu e meu tio passeávamos em direção a uma porteira, ali perto, que nos levava para uma chácara que ele era o caseiro. Um fiapo de água corre sete metros abaixo. Ao me apoiar na baulastrada, uma leve vertigem me invade, porque tento mentalizar a dor ao bater nas pedras escorregadias. Na mesma estrada, já se afastando da cidade, uma antiga fábrica de refrescos apresenta-se isolada, quase intocável, como se seus mistérios continuassem pairando sobre seus metais enferrujados. Lembro que é por aquele mesmo caminho que os ônibus abarrotados de trabalhadores estacionam. Vindos de fazendas distantes, seus rostos carregados me hipnotizam quando, ao passarem por mim, os fito com curiosidade através dos vidros embaçados. É a região que me transporta para uma época anterior, quando a cidade ainda não havia se modernizado: construções aparentam uma arquitetura meio rudimentar, seus moradores pertencem às camadas sobretudo mais pobres, existem preocupações e anseios diferentes daqueles do resto da população. Ao subir uma esquina, já pavimentada, um grande sobrado imponente, novinho, desponta lá em cima, como se não pertencesse ao mesmo lugar. Como aquele sistema de vida me definiu? Penso porque ele pensa em mim? Poderia subir de carro à parte mais alta, onde teria uma visão mais ampla de tudo: veria dois loteamentos fechados recém-inaugurados, com seus projetos de casarões alicerçados e vários terrenos ainda à venda e, se forçasse um pouco os olhos, notaria, no meio de uma grande elevação, uma construção longa e

branca, com tijolos à mostra: a pré-histórica estação ferroviária guardava um vagão quase intacto, estacionado no que restou da linha férrea que transportara milhares de sacas de café. Minha mãe me contava sobre um acidente envolvendo um tombamento do trem com centenas de mortes e eu, criança, me perguntava sobre os riscos que as locomotivas representavam, pois acreditava ser um transporte que causava medo, imprevisível. Ainda hoje me dizia que se saíssemos a procura, poderíamos encontrar pedaços da ferrovia perdidos pela floresta, como uma singela herança dos tempos áureos da cidade. Isto, contava a avó dela. A vontade das máquinas mudou a cidade. Podia ver como as ruas haviam se estendido para além dos limites anteriores, como o meio havia sido exposto às intransigências humanas. Ao voltar a mim, ainda caminhando, pego o caminho de casa. Depois de trancar o portão, escuto passos de trabalhadores voltando do trabalho. Pelas roupas, devem exercer algum trabalho manual. Ao perceberem minha presença da calçada, me encaram por um breve instante, quando entro, fechando a porta.

Introdução: Revolução e escrita

A Scienza, substituindo a mão humana pela machina, automato de rendimento formidável, mudou vertiginosamente as condições da vida moderna. E o proletario, ignorante e descuidado, surpreendido pelos progressos da Civilização, piorou da situação precaria em que se achava.

(Lauro Palhano, *O Gororoba: scenas da vida proletária no Brasil*).

Vivemos um tempo inverossímil, que nos proporciona os meios materiais para realizar as utopias mais generosas do passado. O que impede tais realizações é o peso de uma herança de cobiças, medos e tradições institucionais obsoletas. Entre a nossa época e aquela do homem liberado em escala planetária, o que medeia é a superação dessa herança. Só assim os homens poderão ser convocados a se reconstruir, não como produtos de um passado de escravidão e exploração, mas como realização consciente das suas potencialidades mais nobres.

(Salvador Allende, *Discurso ao Congresso Pleno*)

Todo escritor tem ou pelo menos procura ter algum objetivo com o que escreve. Às vezes, esse objetivo se confunde com determinado compromisso que ele assume perante seu provável público, ou então com certa intervenção que procura exercer na realidade objetiva, seja ela de que natureza for. Interpretar esses propósitos pode ser uma tarefa espinhosa, pois, frequentemente, resvalam em pormenores de intenção e recepção, que nem sempre oferecem respostas satisfatórias. Tal debate, em torno do qual numa composição literária subsiste uma intencionalidade específica, pode questionar, dentre outros aspectos, se uma obra é capaz de exercer poder ideológico sobre um certo grupo, a ponto deste tomar uma posição ou se comportar de alguma maneira.

Lembremos que o tema foi tratado mais detidamente por Antonio Candido em dois de seus ensaios: “O direito à literatura” (1988) e “A literatura e a formação do homem” (1999). Num país tão desigual, o crítico se viu teorizando as possibilidades de

acesso a bens culturais imprescindíveis para a edificação de sociedades mais justas e menos desiguais. Note-se que aqui nem estamos falando nas influências que a escrita literária teria sob o indivíduo *para uma eventual revolução*, nos termos de uma transformação radical da ordem social, mas algo que coloque sua consciência em constante fruição, no sentido de se preocupar com as injustiças ao redor¹. No primeiro, além de considerações acerca dos impactos do progresso e da literatura como necessidade universal, Candido afirma crer que “a entrada do pobre no temário do romance, no tempo do Romantismo, e o fato de ser tratado nele com a devida dignidade, é um momento relevante no capítulo dos direitos humanos através da literatura.” (CANDIDO, 2017, p. 186). No segundo, o autor tenta descrever uma “função psicológica” associada à instituição literária, ancorada na necessidade de ficção, isto é, da fantasia, do devaneio e do sonho enquanto constituintes gerais de tomada de posição, que atuariam, portanto, no subconsciente e no consciente dos prováveis leitores. Em ambos os ensaios, há uma associação entre a constituição da personalidade, do subjetivo, decorrentes dos efeitos estéticos desencadeados pela literatura, a qual, acrescento, expressos pela intenção do autor, pela recepção de sua obra, o contexto de produção e as influências na visão da realidade do leitor. Sem dúvida, é um cruzamento de múltiplas variantes que merecem uma análise detida e que não serão objetos fortuitos no decorrer deste trabalho.

Começemos por antes. Até o advento da sociedade burguesa, a concepção de escrever, além de ser encarada como prestação de serviço, significava oferecer um deleite às camadas mais privilegiadas que, ao se verem retratadas, concebiam a leitura como um momento de reafirmação da própria identidade. A literatura, neste caso, tinha um papel de manutenção da ordem, como se interesses e ideais dependessem do aval de representação para efetivamente existirem. O amadurecimento do capitalismo, ao mesmo tempo que propiciou o questionamento do “real” – daí o surgimento da estética realista –

¹ No que tange às influências da literatura na consciência do “povo”, as demais considerações do autor me parecem seminais: “A partir de 1934 e do famoso Congresso de Escritores de Karkov, generalizou-se a questão da literatura proletária, que vinha sendo debatida desde a vitória da Revolução Russa, havendo uma espécie de convocação universal em prol da produção socialmente empenhada. Uma das alegações era a necessidade de dar ao povo um tipo de literatura que o interessasse realmente, porque versava os seus problemas específicos de um ângulo progressista. Nessa ocasião, um escritor francês bastante empenhado, mas não sectário, Jean Guéhenno, publicou na revista Europe alguns artigos relatando uma experiência simples: ele deu para ler a gente modesta, de pouca instrução, romances populistas, empenhados na posição ideológica ao lado do trabalhador e do pobre. Mas não houve o menor interesse da parte das pessoas a que se dirigiu. Então, deu-lhes livros de Balzac, Stendhal, Flaubert, que os fascinaram. Guéhenno queria mostrar com isso que a boa literatura tem alcance universal, e que ela seria acolhida devidamente pelo povo se chegasse até ele. E por aí se vê o efeito mutilador da segregação cultural segundo as classes” (CANDIDO, 2017, p. 191).

, enfraqueceu esse mecanismo de compensação, porque abriu as portas da mimese para personagens e situações que antes se viam apagados. Assim, a arte da escrita, por vezes, e se assim fosse a intenção do autor, passou a ser encarada como denúncia de uma problemática que, ele esperava, não se configurasse mais com indiferença perante o leitor a partir do momento que ele lesse e, por conseguinte, se informasse. Em certo sentido, a arte literária, mesmo acreditando-se existir “independente” da contradição econômica, não poderia dela se alienar.

Entretanto, a tomada de posição ainda era uma escolha de privilégio, visto que quem lia e se informava sobre os problemas continuava sendo as classes dominantes, aqueles que ainda também se deleitavam com a própria representação, ou seja, gente que tinha condições materiais e tempo para adquirir livros e lê-los, respectivamente. A grande maioria burguesa lia e nem dava importância àquilo, seja porque não compreendia o que se passava com uma realidade tão distante e, por isso, desconhecida, ou porque encarava com naturalidade as falácias sociais ali existentes. Escritores que se preocupavam com esta possível atitude, começaram a perceber que era inútil mimetizar as agruras das classes inferiores se quem as lia não tomava nenhuma posição ou, se tomava, tal medida não surtia o efeito desejado na realidade, embora, teoricamente, depois começou-se a imaginar, apenas informar-se reflexivamente já fosse, de algum modo, alguma tomada de posição.

É interessante recuperar alguns aspectos desta tensão analítica, que coexiste com a própria composição do campo literário frente à eventos revolucionários significativos, como é o caso do século XIX francês. Segundo o estudioso alemão Dolf Oehler, ao investigar as raízes de uma estética antiburguesa, as revoluções e massacres de 1848 inauguram a modernidade literária, pois marcam uma virada ideológica fundamental de protesto contra os poderes autocráticos e despóticos das classes dominantes, em que a burguesia², assim, despiu-se de suas pretensões. Baudelaire e Flaubert são, neste sentido,

² Partindo da definição que Walter Benjamin utiliza para caracterizar Baudelaire, “um agente secreto – um agente da insatisfação secreta de sua classe com sua própria dominação”, Oehler (1997) já havia se debruçado no estudo da crítica à burguesia presente no interior da obra baudelariana. Conforme seus apontamentos, que procuram demonstrar uma insatisfação da burguesia consigo mesma, o autor afirma que “a estética antiburguesa pressupõe que o artista/escritor oriente a sua estratégia de público inteiramente pela burguesia, no sentido de que esta é ao mesmo tempo destinatária – a obra será como que “maquiada” para ela – e alvo – se possível, sem que ela própria o perceba. “Alvo” significa vítima em efígie, sendo que a condenação – levada a cabo simplesmente pela exposição – é feita com vistas a um outro público, ainda não visível ou localizável, z que Sartre chama le public virtuel. Essa estratégia dúplice, a meio caminho entre o público real, portanto burguês, e o virtual, ou seja, antiburguês, quando não proletário, é constitutiva da estética antiburguesa.” (OEHLER, 1997, p. 15)

os dois escritores que primeiro vão operar o que eu chamo de uma consciência estética da história, tentando “elucidar um presente opaco com a ajuda do passado obscuro” (OEHLER, 1999, p. 23). Ao procurarem se afastar do espírito demasiadamente sentimental do século XIX, com “sua contradição inconsciente entre a pretensão humanista e a vontade de progresso industrial” (OEHLER, 1999, p. 19), ambos reelaboram a experiência histórica no sentido de usá-la contra o “inimigo comum”, introjetando-a em seus textos. É o momento em que, literatura e política, instâncias outrora antagônicas, se veem unidas de forma indissociável, de modo que os escritores, ao serem relançados “sobre seu próprio mundo privado”, acabam por descobrir uma certa “melancolia da impotência” como força literária, o que servirá como pretexto para o desnude das contradições mesquinhas capitalistas. Inserida no continuum paradoxal da História, a literatura assume para si, então, a tarefa de “denunciar toda cumplicidade com o espírito do tempo”:

Ora, a inovação essencial da modernidade literária depois de 1848 consiste justamente na distância que ela toma da linguagem de seu século. Assim como o público afastou-se da literatura, a literatura afastou-se do palavrório; em outros termos, a literatura moderna caracteriza-se pelo fato de denunciar toda cumplicidade com o espírito do tempo. Mas essa renúncia não coincide em todos os casos e incondicionalmente com o esforço de uma purificação da língua por meio do refúgio buscado fora do mundo no qual ela é falada. Ao contrário dos representantes da *l'arte pour l'arte* ou da *poésie pure*, Baudelaire e Flaubert abandonam-se deliberadamente, embora com repulsa, à prosa de sua época, a fim de “trabalhá-la até seus limites”. A sua escrita vive da *idée fixe* de que há de se transformar aquela prosa em arte: uma operação alquimista em que a ironia servirá de catalisador. (OEHLER, 1999, p. 19).

Seja como for, apenas educar por meio das letras não se configurava como solução efetiva para a complexidade da vida capitalista, pois outros fatores também se tornavam pertinentes: um autor/intelectual de origem burguesa pode se comprazer da realidade subalterna e se atrever a escrever sobre ela?, ou escrever seria um modo satisfatório de se comprometer com a causa dos menos favorecidos?. Para dar o tom de complexidade, basta lembrar que a literatura é apenas uma vertente da vida cultural mais ampla, sendo que teorizar sobre uma mudança efetiva mobilizaria outras instâncias de teor artístico, como a produção teatral, eventos de propaganda ou mesmo a mobilização individual, comunicativa. A partir de 1917, com o sucesso da primeira experiência de real tomada de poder por parte das camadas pobres e proletárias, a Rússia se viu obrigada a teorizar sobre essas questões, de maneira a refletir como poderia se configurar uma produção cultural, sobretudo literária, verdadeiramente provinda do povo, humana, universal.

Logo depois da Revolução de Outubro, já era visível que a efetividade da revolução dependia de uma produção cultural que assumisse um compromisso sério com os soviets e com um projeto de nação desejável. Havia divergências sobre o que se esperava de uma literatura não-burguesa, que não se visse vinculada ao imperialismo, contaminada pela alienação e/ou pelo fetichismo da mercadoria e que forçasse as camadas sociais a se educarem perante um mundo novo, contruído para e pela liberdade. Ao mesmo tempo que a urgência partidária acelerava tais discussões (Trótski sabia muito bem que as divergências alcançariam embates terríveis), novos desafios faziam crer que produzir artisticamente segundo um sentido comum não pareceria ser tão simples, visto que os bolcheviques, para além disso, interpretavam o futuro segundo objetivos diversos: antes mesmo de se construir uma literatura engajada³, seria necessário resolver questões mais importantes, como a sobrevivência do comunismo em um único país ou os caminhos incertos que uma transformação daquele tipo representava para o mundo ocidental.

Quando viajamos alguns milhares de quilômetros e aterrisamos em solo brasileiro, existem outros fatores que ligam as possíveis relações entre a edificação de um mundo mais igualitário e os esforços de intelectuais para realizá-lo, pelo menos artisticamente, com função pedagógica. Aqui, o capitalismo tomou uma forma própria, selvagem e destoante, que se viu internalizado em obras literárias de maneira quase servil, como se nossa realidade não pudesse descolar-se do sistema para ser o que é. Quase sempre, nossa literatura pode ser interpretada como uma “escrita da decadência”, sobre a qual repousam os cacos, colados a contragosto, de uma modernização compulsória. Embora a colonização tenha se baseado em suor e sangue, como em outras partes do planeta, nossa manutenção original de uma ordem desumana em moldes democráticos impactou de forma determinante a literatura, que se viu, assustada, responsável por mimetizar e influenciar um número restrito de camadas sociais.

³ Muitos autores se detiveram nesta questão e eles serão recuperados, quando pertinente, no decorrer deste trabalho. Por hora, fiquemos com a ideia de que a noção de engajamento subsiste, apenas, numa sociedade de classes. O desejo de “conscientizar” uma determinada classe oprimida ou “denunciar” as opressões por ela vividas é o cerne de toda arte engajada. Chamá-la de “tendenciosa” ou “empenhada” são outros adjetivos que podem, em certa medida, explicar seu teor de denúncia; enquanto outras expressões, como “realismo socialista” ou “arte proletária” não são seus sinônimos, embora, em algumas análises, funcionem como termos correspondentes. Na maioria das vezes, a concebo em perspectiva similar à de Mário Pedrosa, para quem a arte engajada seria “uma arte cujo destino não está na própria arte, mas na experiência social do proletariado: uma arte que ostensivamente toma partido na luta de classes, não esconde seu vazo instrumental, nem seu caráter transitório (como é transitória a própria arte proletária) e que não obstante alcança uma “assombrosa universalização””. (PEDROSA *apud* ARANTES, 1995, p. 26)

Os projetos ideológicos-literários de Patrícia Galvão e Luiz Ruffato, resguardado o intervalo temporal de quase oitenta anos que os separam, nos oferecem horizontes de reflexão que se relacionam às tentativas de educar, denunciar e/ou representar camadas subalternas, pobres e proletárias. Mas um romance proletário, militante, teria, digamos, uma função utilitária? Ele seria responsável para edificar uma consciência específica, inculcando em seus leitores a necessidade, cada vez mais urgente, de uma mudança de paradigma mobilizacional, que finalmente reverberasse nessas camadas sociais prejudicadas? Antes de refletirmos sobre essas perguntas, seria interessante pensar se a Literatura, com “L maiúsculo” teria essa função, já que, conforme nos indicou Antonio Candido, a Literatura se equipara a outros recursos básicos de sobrevivência, como o arroz e o feijão, ou mesmo o pão.

Pensando em Brasil, sabe-se que nem todos tem acesso ao pão, quem dirá ao arroz e feijão diários, bem temperados. Como então exigir que essa Literatura seja um bem indispensável, quando outra fome, a que mantém o organismo em pé, não é satisfatoriamente saciada? Apesar disto, é importante ter-se consciência que até mesmo quando não se colabora diretamente com a revolução, com uma ruptura regada à sangue derramado, a escrita faz parte dela ou, espera-se, contribui com ela. Toda a cultura material literária está alicerçada numa ideia de amadurecimento de quem lê, seja ela estritamente burguesa ou decididamente engajada. Muitos escritores, como sabemos, criticavam a natureza cruel desse sistema excludente, fabulando casas majestosas, famílias abastadas e negócios duvidosos, pois, por mais que a classe dominante tivesse hegemonia sedimentada, a Literatura não a concebia com a mesma firmeza. Pelo contrário, a deteriorava à nível da forma, senão do conteúdo.

Por muito tempo, houve um esforço bastante determinante, principalmente nos países comunistas, leia-se Rússia soviética, de se criar e incentivar uma literatura dirigida, que negasse os preceitos de autonomia da arte. Nessa literatura estatal e decididamente partidária, apenas intelectuais que fizessem parte do proletariado, ou que pela causa trabalhadora realmente se comprometessem, poderiam exercer o direito da escrita, excluindo-se qualquer prática literária que não influenciasse, de algum modo, o curso da revolução. Em contrapartida, muito desse esforço fracassou, pois verificou-se, em seguida, dadas às experiências de conscientização e militância política, que toda vontade impetuosa em detrimento de uma causa coletiva deveria, obrigatoriamente, ser filtrada em benefício da coesão interna da obra. Se um objetivo extra-literário se envolvesse na

estrutura da obra de maneira preponderante, correr-se-ia o risco de fragilizar o próprio conteúdo mimetizado. Críticas não faltariam a esse modelo de imaginário estético:

O realismo socialista levou às últimas consequências a ideologia de uma cultura proletária “autêntica”. Paradoxalmente, tornou-se retrógrado e passadista, rejeitando como “decadentes” várias obras e criações estéticas que a humanidade conheceu no século XX, malgrada a era imperialista e o definhamento da civilização burguesa. O Estado “socialista”, em vez de incorporar esse acervo e transformá-lo dentro de novas condições que dessem plena vazão à liberdade criadora, bloqueou por completo o livre desenvolvimento cultural das massas: por trás dos totens da cultura oficial imposta como manifestação de uma estética “popular-revolucionária”, esconde-se a monolítica ideologia de auto-idolatria do Partido único e da propaganda estatal. (HARDMAN, 2002, p. 30-31)

Podemos citar outras expressões dessa tentativa forçada de ajustamento da linguagem a um contexto específico de transformação. Nossa Semana de Arte Moderna, patrocinada e organizada por jovens intelectuais, que depositavam no “novo” quase uma obsessão doentia, assim como o surrealismo francês ou mesmo o futurismo italiano, são demonstrações vivas da imposição de uma vontade superior e/ou exterior à literatura. No primeiro caso, um dos objetivos daqueles autointitulados modernistas era realmente empreender uma revolução a nível formal, substituindo o academicismo paparicador por uma produção literária que incorporasse a dinâmica original da nação, optando por uma solução primitivista de voragem antropofágica. Já o Surrealismo postulava um comportamento mais radical, que ia desde a queima de museus e bibliotecas até a escrita automática. Queriam ajustar a forma ao seu exterior, como se as letras devessem acompanhar a velocidade dos carros, as construções metálicas e o pensamento de massa, invadido pela propaganda e pelo dinamismo. Theodor Adorno, sobre isso, teorizou por quais caminhos a produção artística poderia caminhar se permitisse incorporar certos aspectos da vida comum, que não necessariamente se relacionavam com uma forma dita canônica, governada por leis próprias.

Esta pesquisa olha para o desejo de transformação e sua relação com a literatura. É sobre a representação de classes oprimidas-operárias, a figuração de seus interesses e a repercussão que essa atitude pode assumir num Brasil sempre problemático, do ponto de vista do aviltamento dos direitos das minorias-maiorias. Patrícia Galvão, a musa-paulista Pagu, tentou, em tom panfletário, com os recursos expressivos que lhe cabiam, alertar os trabalhadores sobre a exploração industrial capitalista na ainda prematura cidade de São Paulo, jogando luz para a condição de total abandono dos operários, especialmente as mulheres, que conviviam com violências diversas para conseguirem, ao menos,

sobreviver. Ao contrário do romance experimental modernista, o engajamento de Luiz Ruffato mostra-nos outra visão do mesmo problema, deslocando-se agora para o interior de Minas Gerais, em que os resquícios de uma antiga ordem agrária teimam sobreviver. A forma fragmentária de sua pentalogia denotaria o próprio processo aos solavancos de modernização do Brasil, em que as decisões a nível institucional nunca partem efetivamente da parcela trabalhadora, mas do ideal de cidadão que beira o utopismo, cujo privilégio da existência um pouco menos atroz o coloca em posição de domínio. Ambas tentam compreender o lugar de marginalização que recai sobre os mais pobres, optando por projetos ideológicos diversos: *Parque Industrial* centra-se numa linha de viés marxista enquanto *Inferno Provisório*, ainda que implicitamente não ignore as proposições de Marx, as vê com certa desconfiança, uma vez que mais de oitenta anos se passaram e a situação de vulnerabilidade daqueles que “fabricam o país” pouco se alterou. Para Ruffato, é preciso ir além da teoria, numa espécie de alinhamento com Lênin.

Há, sem dúvida, múltiplas percepções sobre em que consiste, afinal, o fenômeno do “moderno”, do “modernismo”, da “modernidade” ou da “modernização”. Aqui, em certo sentido, as concebo como palavras sinônimas, embora tenha consciência de que as três funcionem distintamente, a depender do objeto analítico em discussão. Contudo, se for para indicar certa diferenciação, diria que o “moderno” seria a manifestação material da “modernidade” e que a “modernização” e o “modernismo” configurariam, nestes termos, o processo pelo qual o “moderno” instala-se nos mínimos da existência e os impregna de certa aura de paradoxo e desintegração. Octávio Paz, por exemplo, compreenderá a “modernidade” como significativa alteração ideológica, com sua instalação sendo resultado de sucessivos rompimentos da tradição. De outro viés, Henri Lefebvre, cujas considerações se farão preponderantes ao longo deste estudo, considerará “modernismo” e “modernidade” como conceitos quase antagônicos, mas também intercambiantes. Já para “Os Andrades” do início do século, Mário e Oswald, o “novo” artístico não poderia instaurar-se sem considerar as nuances da realidade externa, em si mesma contraditória, como o arranha-céu ou o automóvel, que deveriam ser incorporados, quase obrigatoriamente, à língua escrita ou falada. Ou mesmo Baudelaire e outros poetas líricos franceses que buscaram interiorizar toda uma experiência vital dita “moderna”, calcada, agora, no sobrenatural, no estranho ou no grotesco, numa dissonância que refletiria o deslocamento perceptivo dos indivíduos na grande cidade. Sem tentar finalizar a discussão, pois o seria impossível, Marshall Berman condensa todas

essas constelações, no sentido de filtrar um sentimento mais geral, de ordem homogênea, comum às “multidões”:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. 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 de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar” (BERMAN, 1986, p. 9)

No primeiro capítulo, “Silêncio e história”, busca-se apresentar uma contextualização histórica a respeito da situação da classe operária localizada na região Sudeste, especificando-se a vida no espaço fabril e os contornos de sua sobrevivência desde os anos 1930, articulando os trabalhos de Leonardi (1991), Hardman (2002) e Fausto (2006). Este capítulo também pretende abordar as características de uma dita cultura subalterna, propondo uma reflexão acerca do conceito de modernidade, conforme postas por Gramsci (1968), Williams (1969) e Thompson (1998), respectivamente, além dos prováveis motivos de um silenciamento no campo literário que Patrícia Galvão e Luiz Ruffato buscam romper. Em seguida, “Cidade e política” pretende-se evidenciar o caráter urbano de ambas as obras, no sentido de mostrar que as nuances revolucionárias obedecem a dinâmicas próprias da cidade, temática recorrente desde algumas obras do Renascimento italiano. Aqui, os estudos já realizados por Lefebvre (1968) e Argan (2005) serão de suma pertinência para pensar a relação entre espaço, desigualdade e o “Belo” estético. Logo depois, em “Liberdade e rebeldia”, título do capítulo três, no qual as análises de Guedes (2003), Higa (2011) e Manfrini (2011), desenvolvem uma análise que conjugue a personalidade radical de Patrícia Galvão e, por extensão, seu caráter de denúncia, com sua obra mais engajada ideologicamente: *Parque Industrial*, de 1933. No capítulo quatro, “Nação e história”, arrisca-se uma interpretação acerca de *Inferno Provisório* (2005-2011), visando uma abordagem que priorize, a partir dos cinco volumes da pentalogia, a maneira como os romances mimetizam as transformações industrializantes que caracterizaram a modernização brasileira desde os anos 1950. Nesta seção, serão utilizadas as reflexões teóricas de Schwarz (1978), Galeano (1992) e Davidson (2020). Por fim, o capítulo cinco, “Literatura e vontade”, alicerçando-se em Sartre (1947), Adorno (2003) e Jameson (1985), realiza uma comparação formal entre as

duas obras, de modo a tentar sugerir as soluções estilísticas (e, por que não, ideológicas?) encontradas por ambos os autores para representar a referida classe trabalhadora.

A partir da figuração das condições adversas que caracterizaram o universo de desenvolvimento das relações capitalistas no Brasil, é possível dizer, portanto, que embora temporalmente distantes, as duas obras encenam conflitos sociais que ainda hoje permanecem latentes, uma vez que a conjuntura econômica do país pouco se alterou no sentido de realmente democratizar a voz dos “de baixo”, ainda que as condições de vida material apresentem-se melhores. Na verdade, foram aberturas pontuais, corporificadas pelo consumo, pela ascensão social modesta ou por oportunidades que se revestem de mera ilusão propagandística. Ilusões que se perdem em máquinas enferrujadas de fábricas hoje fechadas, devaneios embebidos em promessas vazias de desenvolvimento. Máquinas que tateiam terrenos marcados por sonhos e expectativas frustradas, propícios às instabilidades mais ocasionais, oriundas de desejos alheios. Ilusões de maquinismos responsáveis por ordens sociais que relativizam os direitos mais básicos ao glorificarem com êxtase as benesses magníficas do temível e irremediável progresso.

Tal modernização, resultante da complexidade dos processos industriais e orientada por uma ideia de progresso altamente excludente, é vista com olhos bastante pessimistas por Luiz Ruffato, que não acredita na realização de um presumível “bem-viver” advindo do capital, como se a sobrevivência fosse uma dívida provinda dos processos produtivos. Para ele, as alternativas reformistas não são capazes de solucionar problemas sociais crônicos: seus personagens deambulam por um incompleto senso de reconhecimento, forjam uma sobrevida que tem na ínfima projeção ilusória seu combustível redentor. Sentimento semelhante também explica a marcha desenvolvimentista mimetizada por Patrícia Galvão que, naquele tempo, já detectara a maneira como a fábrica representava apenas mais um estágio capitalista de vantagens abusivas em que os interesses coletivos, libertários e de paz plena, seriam impossíveis de ser alcançados. No fundo, ambos tratam de uma crítica ao capitalismo, pois é ele que impede o verdadeiramente humano de se concretizar.

1. Silêncio e história

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.

(Patrícia Galvão, *Parque Industrial*)

Veloz, o trem perseguia a tarde de dezembo, entre montanhas, antecipando a alegria do reencontro com a parentalha. Às vezes coriscava se havia sido mesmo apropriada a mudança para Cataguases, roía-lhe tanto a saudade da barroca onde se criara, ganhara corpo e feição... o melancólico mugido dos bois, o cheiro de bosta do curral, os domingos de missa em Rodeiro... Mas apartava rapidamente essas dúvidas (...)

(Luiz Ruffato, *Domingos sem Deus*)

1.1. Trabalhar e comer

“(...) nosso possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico, mas de um titânico e autodevastador esforço de superar a impotência” (ROCHA, p. 2, 2013). Do ponto de vista estético, Glauber Rocha foi o cineasta mais terrivelmente consciente da posição do Brasil em relação ao Norte Global. Havíamos importado tudo: desde as instituições, com seus modos de organização social, até a sensibilidade, que definia nossos modos de perceber e apreender o mundo. Seus filmes refletem a tentativa de dar vazão à denúncia, frequentemente implícita pelo mito ou alegoria, de que o país não correspondia ao seu ideário original por direito, mas estava sendo usurpado, desde o descobrimento, por um modelo de governança subserviente, que ignorava as potencialidades locais. A terrível alcunha de “subdesenvolvimento”, por muitos

considerada como um persistente estigma, para ele servia como viva matéria criativa, pois era a riqueza cultural do país, embora alienada, que nos “salvaria” desta condição de dependência. O projeto fílmico de Glauber está eivado desta desconfiança em relação à modernidade que se desenhava em território nacional e representa, ainda hoje, um dos momentos mais profícuos em que a arte se particulariza em torno de nosso modelo de (re)produção imperialista. Segundo ele, só através de uma “eztetyka da fome” seria possível reconhecer as reais particularidades que perfazem a vida latinoamericana e, dessa forma, quebrar com o paradigma histórico que colocava a região sob constante jugo (ainda) colonial. Em suas palavras:

Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo, e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonista. (ROCHA, p. 1, 2013)

Tendo em vista isto, ao investigar a entrada do Brasil (e da América Latina) no sistema econômico mundial, desde a utilização do capital mercantil na conquista colonial no século XVI, é importante ter em mente que o desenvolvimento do capitalismo em território nacional se deu por uma incongruência notável: ao mesmo tempo em que a burguesia local investia em novos sistemas de produção, que buscavam alavancar o desenvolvimento industrial, antigas forças sociais ainda resistiam no interior da vida prática: formas pré-capitalistas, majoritariamente agrárias (latifúndio, dominação oligárquica), combinavam-se com relações de produção inéditas (a fábrica, o industrialismo), resultando numa coexistência estrutural que ajustava o “novo” a antigos resquícios de ordens anteriores. Tal característica vai permear toda a história do trabalho, modificando-o de forma permanente.

A formação de um proletariado fabril data do final do século XIX, motivada pelas transformações decorrentes da produção cafeeira. Os lucros provenientes deste exitoso empreendimento propiciaram, em parte, o capital para o desenvolvimento da indústria. O avanço da economia capitalista de base exportadora contribuiu para a constituição de núcleos de trabalhadores atuantes em ramos industriais concentrados. Um desafio persistente era a formação de nossa burguesia, que não estava configurada de forma coesa, segundo os parâmetros de constituição europeus. Havia dissidências entre a burguesia industrial (imigrantes empresários), interessada em reformas democrático-burguesas, e as oligarquias agrárias (proprietários rurais), que defendiam, saudosistas, a manutenção da ordem escravista. Essas disputas, além da resistência ao “novo”, dificultaram a liderança

de uma burguesia revolucionária frente a um verdadeiro processo econômico de desenvolvimento que se sustentasse por si mesmo.

Além de não conseguir se organizar internamente, a burguesia nacional em formação também encontrava-se subordinada a interesses alheios, que não representavam ganhos substanciais às terras brasileiras. A dependência ao capital estrangeiro a colocava num lugar de marginalização ao tentar acessar as benesses do mercado mundial, já dominado pelas nações imperialistas europeias, cujos processos de mecanização situavam-se num nível bem mais adiantado, dada às transformações anteriores provocadas pela Revolução Industrial. Ao contrário dessas burguesias que surgiram anteriormente ao proletariado, no Brasil, as duas classes formaram-se de maneira simultânea. “A burguesia surgia, pois, espremida entre dois fogos: o imperialismo em expansão e o proletariado em formação.” (HARDMAN & LEONARDI, 1991, p. 83-84).

Quando as primeiras fábricas começaram a surgir, associadas ao cultivo do café, não apenas operários urbanos nela trabalhavam, pois tal classe ainda não estava formada organicamente, uma vez do ineditismo do trabalho livre e assalariado em solo brasileiro. Como a abolição era ainda um acontecimento recente, o ambiente fabril configurava-se para a maioria dos escravos, muitas vezes, como uma das opções de sobrevivência. Foi em finais do século XIX, com a construção das ferrovias que surgiram, simultaneamente, os primeiros núcleos proletários. É de conhecimento comum que o regime escravocrata retardou o desenvolvimento do sistema capitalista, na medida em que tal modo de produção era incompatível com a condição escrava do trabalhador. É possível, então, imaginar a convivência mútua entre escravos e operários, entre o trabalho assalariado e a escravidão institucionalizada, entre a “livre” oferta de serviço e a produção “compulsória”.

Tal convívio dificultava a definição de uma dita classe proletária, resguardada por leis que a protegessem da exploração advinda da escravidão. Muitas vezes, o trabalho fabril se mesclava com a prestação de serviço semi-feudal, regida por relações de visível desigualdade. A condição de vida e de trabalho dos primeiros proletários, portanto, era basicamente a mesma destes escravos recém-libertos. Até mesmo o quadro composto por artesãos e operários manufatureiros já existente desde o Brasil Colônia não contribuiu para caracterizar uma transição satisfatória entre duas formas de produção distintas.

A origem do sistema tipicamente fabril, em nossa economia, não correspondeu à transição de formas anteriores de produção, como o artesanato e a

manufatura. No Brasil, a grande indústria surgia no seio de uma sociedade agrária e escravista, o que tornou específico o processo de transição para o trabalho livre e assalariado. (HARDMAN & LEONARDI, 1991, p. 97)

Como é possível observar, o processo inicial de formação dessa nova classe social progredia a nível bastante lento, dada a fragilidade das primeiras organizações proletárias, movimento ainda embrionário, e à vulnerabilidade institucional para o seu reconhecimento devido à presença do escravo na fábrica. É pertinente dar a merecida dimensão da situação: mesmo com o modelo produtivo sendo constantemente forçado a se modificar, dadas as novas exigências capitalistas, antigas formas de relações sociais continuavam a persistir, dificultando a assimilação da classe operária e toda a complexidade de diferenciação política exigida por ela. Além disso, o fato da maioria do proletariado ser de origem imigrante agravava as condições de organização, deixando-o isolado social e politicamente. Todavia, a imigração teve um “imenso significado no surgimento de ideologia negadoras do sistema vigente e na adoção de modelos organizatórios pela classe operária” (FAUSTO, 2016, p. 51).

Industrialização, proletarização e urbanização foram processos simultâneos. À medida que o sistema fabril se fortalecia, os aglomerados urbanos se consolidavam como centros que ofereciam as condições favoráveis para o desenvolvimento de atividades e serviços essenciais à capitalização das relações sócioeconômicas. As cidades facilitavam a circulação e distribuição da produção, reunindo um mercado consumidor capaz de absorver as mercadorias produzidas, além de oferecer um exército proletário disponível a todo e qualquer emprego. Assim, a partir do momento em que o capital passa a dominar a paisagem, garantindo para si a organização social do espaço, a estrutura urbana se vê a serviço dessa expansão, mesmo tendo de conviver com ambientes tradicionalmente agrários, dado o caráter frágil e subordinado de na burguesia industrial nascente.

A cidade, enquanto aglomerado populacional, possui uma dupla função essencial à produção de mais-valia na fábrica e sua realização como lucro do capitalista: a) a cidade configura-se como um *mercado de consumo*, amplo e organizado segundo as razões do capital industrial, absorvendo as mercadorias saídas da fábrica; b) a cidade propicia a formação de um *mercado de trabalho livre assalariado*, que é a condição principal, entre todas, para a instalação da fábrica moderna como produção capitalista de bens. Esse mercado de trabalho implica a existência de um contingente de proletários possuidores apenas de força de trabalho, que se torna mercadoria disponível para os capitalistas. Conforme a população cresce, aumenta a massa de desocupados às portas das fábricas, dando origem ao chamado “exército industrial de reserva”. (HARDMAN & LEONARDI, 1991, p. 122, *grifos deles*).

A pertinência da presente pesquisa repousa na forma como as obras de Patrícia Galvão e Luiz Ruffato encaram e interpretam essa modernidade realizada “às pressas”,

de teor arbitrário, vinda “de cima”, em que resíduos do passado precisaram conviver com novos caminhos de desenvolvimento. Creio que tais contradições possam ser melhor identificadas na região Sudeste do país, mais especificadamente nas maiores metrópoles, São Paulo e Rio de Janeiro, e numa região adjacente, mas que delas sofre influência direta: as cidades interioranas da Zona da Mata mineira. Nestas, como em outras tantas localidades desconhecidas, vítimas de um processo desigual de imperialismo capitalista, as condições de vida objetivas e as representações mentais⁴, expressas no modo de ser e pensar, se veem sobrepostas ao sistema produtivo, o que acaba por transformá-las. Antonio Candido, ao estudar as modificações dos meios de vida caipira paulista pela “invasão” de aspectos técnicos derivados do aperfeiçoamento mercantil, aponta:

Dado o processo de urbanização, que interrelaciona todas as áreas do estado, os problemas econômicos têm agora – e cada vez mais – ressonância nos cantos mais isolados, embora não atingindo a todos igualmente. É portanto compreensível que o caipira manifeste a seu modo sintomas de inquietação e apreensão, gerais em toda a população, embora ocorrentes de modo diverso conforme o lugar, a integração social, o nível cultural e econômico. (CANDIDO, 2010, p. 225)

A modernização, resumida por Candido no fenômeno da urbanização, corroía antigos modos de vida, ajustando a existência a um novo estado de coisas, cuja reação imediata era a inquietação e apreensão do caipira, ainda que não restasse a ele outra opção a não ser se adaptar. Tal sentimento de desajuste decorreu da descontinuidade característica que o processo corporificou no Brasil: “desenvolvimento” que mais acentuou o atraso do que o extinguiu. Desde a Independência, encabeçada pelas elites, a maioria das decisões institucionais, senão todas, não provieram dos anseios populares, mas da interpretação indireta das mesmas a partir de uma ótica burguesa, ainda que incipiente.

As ideias estão fora do lugar não porque nos países centrais elas estejam no lugar, e sim porque o modo como nossa modernidade se constitui esclarece que as ideias estiveram sempre, por toda parte aonde o capitalismo chegou, fora do lugar. De modo análogo, aqui a literatura mais sofisticada convive com a grande massa que não lê. A proximidade entre o moderno e o arcaico, para alguns índice de um “atraso” a ser sanado é, ao contrário, o sinal sinistro de um avanço que avisa ser a ordem do mundo desenvolvido uma exceção. Aqui, o “setor velho” da economia não se transformou para gerar o novo, mas se alimenta dele (...) (MANFRINI, 2011, p. 22)

⁴ Sobre isso, George Simmel aponta as consequências psíquicas do espaço urbano sob o indivíduo. De maneira geral, a cidade extrairia do homem uma “quantidade de consciência” distinta da vida rural, acarretando um choque a nível da percepção. Alienado de sua liberdade, o homem moderno estaria apto às especializações provenientes da cultura do dinheiro, o que o deixaria mais suscetível à substituição, assumindo uma vida pessoalmente descartável.

Patrícia Galvão antecipa a temática de Luiz Ruffato em quase oitenta anos. Nos anos 1920, em alguma medida ainda incipiente, já era possível observar pelas ruas do Brás a classe operária que se formava aquecida pelo processo de industrialização que, ali, se expressava pelas fábricas de tecidos. Boris Fausto fornece a dimensão da importância que essas indústrias assumiram desde o início do século:

(...) a indústria têxtil é o único ramo realmente fabril, apresentando o maior grau de mecanização, de concentração de operários por unidade, de utilização de energia elétrica em lugar da precária máquina a vapor. Com algumas exceções, referir-se ao proletariado de fábrica significa referir-se aos trabalhadores têxteis. (FAUSTO, 2016, p. 129)

A grande indústria têxtil, sobretudo quando localizada na periferia das cidades, tendeu a converter-se em um núcleo até certo ponto autônomo, com a implantação de serviços que revelam a mudança de comportamento de alguns industriais. (FAUSTO, 2016, p. 139)

De forma aguçada, a jovem militante conseguiu, em *Parque Industrial*, além da denúncia das condições materiais gerais a que estavam submetidos os trabalhadores, colocar no centro da questão a situação feminina, situando-a no interior do processo produtivo, particularizando uma relação específica entre gênero e exploração. Rosinha Lituana, Corina, Otávia e Eleonora reagem, cada uma a seu modo, a essa marginalização, sendo, elas mesmas, ao mesmo tempo, tipos humanos característicos de um momento histórico que, se por um lado, obedecia ao furor desenvolvimentista, ocasionado principalmente pelos investimentos do empresariado imigrante burguês, por outro, deixava escapar, nas bordas, a exclusão provocada pela alta concentração de capital num país que se configurava, ainda, como majoritariamente agrário. A intensificação da alienação já podia ser flagrada de modo absolutamente preocupante:

Na indústria mecanizada, desaparece a relativa satisfação no trabalho e a tendência a identificar-se com o produto. Incorporado como apêndice vivo a um mecanismo morto, o operário é submetido à triste rotina em que repete continuamente o mesmo processo mecânico. O produto se configura, em sua consciência, como resultado da atividade das máquinas, guardando uma relação distante com os “apêndices vigilantes”. (FAUSTO, 2016, p. 140)

A primeira linha da novela de Patrícia caracteriza São Paulo como “o maior parque industrial da América do Sul” (GALVÃO, 2022, p. 15). O adjetivo poderia aparentar elogio, com conotação de certa imponência, mas a autora encarrega-se logo de mostrar que a rápida modernização da cidade também produz um volume assustador de operários de baixo valor e remuneração (“– Pra pobre basta eu. Passar a vida toda nesta merda!”). Com o transcorrer das décadas, numa espécie de microcosmo do Brasil, a cidade vai produzir e acentuar suas desigualdades sociais, fabricando pobreza na mesma intensidade

que rende capital para novas transações: a ambição não se converte em sinônimo de melhoria. Tal capacidade de autodesenvolver-se é vista com cobiça pelas personagens de Luiz Ruffato, o que ilustra a disparidade de anseios gerada pelas diferenças de existência: frustradas com a falta de oportunidades nas vilas interioranas de Minas Gerais, o operariado, em tese, sonha com as chances de sucesso provindas de um desenvolvimento além da imaginação, o qual, apesar de acentuar a vulnerabilidade daqueles que não possuem arcabouço satisfatório para nele se inserir, ainda desperta expectativas de êxito nos que, de longe, não podem dele usufruir.

1.2. Cultura proletária⁵

Para falar de uma cultura proletária, longe de defini-la, precisamos, primeiro, compreender por quais mecanismos um determinado grupo constroi sua própria “maneira de ser”, por assim dizer, e como esses costumes internalizados, hábitos ou pensamentos cotidianos e práticas sócio-artísticas se engendram a partir daquilo que é comum, do simbólico constituído através da vivência espontânea, quase irracional. Em tal atividade de análise, outros fatores, a nível ideológico, podem influenciar, pois não é possível encontrar uma dita cultura “pura”, isto é, sem estar submetida a substâncias de outros campos, ou, para dizer de outro modo, de outras classes. “Isolar” ou “descolar” a classe proletária do meio comum, como se suas manifestações materiais estivessem separadas das contradições do mundo real, sem delas contaminar-se, torna-se, portanto, improdutivo, se o objetivo for verificar a natureza de suas produções artísticas.

Conforme já apontado por Thompson (1998), a constituição de um comportamento ou atitude, valor ou significado se dá numa arena recheada de disputas, daí a impossibilidade de se conceber uma “cultura popular” ampla, de extensão generalizante. Esses conflitos, também segundo ele, apenas se “ajustam” em torno de um sistema integrado porque encontram-se sob forte pressão de elementos díspares, que buscam associar-se em nome de uma unidade orgânica artificial, que muitas vezes nega as oposições que coexistem no interior do conjunto. É necessário, então, situar a cultura popular “no lugar material que lhe corresponde”, “dentro de um equilíbrio particular de relações sociais, um ambiente de trabalho de exploração e resistência à exploração, de

⁵ Trato, nesta seção, os conceitos “cultura proletária”, “cultura subalterna” e “cultura popular” como sinônimos.

relações de poder mascaradas pelos ritos do paternalismo e da deferência” (THOMPSON, 1998, p. 17).

O enfoque sobre a natureza característica da referida classe envolve necessariamente um esforço pelo desvendamento histórico das sombras que encobrem as práticas socio-culturais vividas costumeiramente pelas pessoas que a integram, considerando a desigualdade de manutenção da própria história por parte delas, por não terem, a seu lado, o aparato estatal, estando este em unidade (e pacto tácito) com as classes dirigentes. Desse modo, a visão do historiador inglês está em consonância com esse caráter inerente de descontinuidade das classes subalternas em geral, conforme defendido por Gramsci (1974). Para ele, o que se tenta é apreender uma mesma tradição, de modo a negar qualquer tentativa epistemológica homogeneizante, buscando, assim, as bases da organização política e seu movimento, de modo a respeitar os contornos particulares de cada grupo que, claro, tendem a se homogeneizar a depender da ferramenta analítica ou do ponto de vista de estudo adotado. A ele, compete a afirmação:

A história dos grupos sociais subalternos é necessariamente desagregada e episódica. Não há dúvida de que na atividade histórica desses grupos há uma tendência à unificação, ainda que seja em níveis provisórios; mas essa tendência rompe-se constantemente pela iniciativa dos grupos dirigentes. Os grupos subalternos sofrem sempre a iniciativa dos dominantes, inclusive quando se rebelam e se levantam. Na realidade, inclusive quando parecem vitoriosos, os grupos subalternos encontram-se em uma situação de alarme defensivo. (GRAMSCI, 1974, p. 493)

De modo similar, Leon Trotski (1976) e Raymond Williams (1958) parecem encarar o problema pelo mesmo viés, ao proporem, respectivamente, a impossibilidade de uma classe dominada criar uma cultura própria, por falta de tempo hábil para elaborá-la, e a concepção, revolucionária no contexto inglês para sua época, de que a cultura é “todo um modo de vida”, entendendo-a além da produção de artefatos ou elocubrações propositivas. De seu lado, Trotski⁶ prefere a noção de “cultura pré-proletária”, pois julga que a edificação de uma cultura própria é obra de séculos, demorada, em permanente reelaboração, dialetizada entre o passado e o presente da luta de classes. No caso de Williams, no que diz respeito à criação cultural, também não é possível falar de uma

⁶ O intelectual marxista, conforme escreve em *Literatura e revolução*, considerava que uma literatura realmente “humana” só surgiria muito tempo depois que as bases da Revolução estivessem solidamente construídas. O realismo socialista, a literatura proletária e as obras socialistas, “frutos frescos”, funcionariam como pontes, preparando o futuro, pois refletiriam uma sociedade em franca transição, estando presentes, ainda, resquícios burgueses.

“cultura burguesa” delimitada e segura de si, uma vez que ela também é produzida no interior de uma sociedade de classes e, logo, embebida em contradições que a enformam.

Além do cuidado com generalizações universais, que apenas funcionam se contextualizadas em situações específicas, é preciso considerar a corrosão dos antigos valores quando expostos aos efeitos do processo de industrialização. Em qualquer comunidade, à medida que a modificação decorrente das trocas capitalistas enraíza-se, uma certa mentalidade cai em desuso enquanto outra inédita surge, numa visível substituição de significados, mesmo que ainda não totalmente formatados. Esse movimento é lento, uma vez que há resistência de instituições e indivíduos na tentativa de barrá-lo, no sentido de verem-se ameaçados por ainda não compreenderem em que consistem tais transformações. Seja como for, a classe proletária, a depender de sua composição, vai se moldando diante de um processo por ela causado e, contraditoriamente, sem por ela ter qualquer controle.

(...) o processo do capitalismo e a conduta não econômica baseada nos costumes estão em conflito, um conflito consciente e ativo, como que numa resistência aos novos padrões de consumo (“necessidades”), às inovações técnicas ou à racionalização do trabalho que ameaçam desintegrar os costumes e, algumas vezes, também a organização familiar dos papéis produtivos. (THOMPSON, 1998, p. 21)

Hardman (2002) tem contribuições importantes sobre o tema. Para ele, no Brasil, o nascimento da classe operária deu-se de maneira desvinculada da “cultura nacional”, sendo, pelo contrário, “uma combinação internacional de tradições culturais europeias diversas trazidas com os imigrantes, e da experiência advinda do trabalho camponês, do passado escravista e do pequeno setor artesanal das cidades” (HARDMAN, 2002, p. 77). Por isto, inexistiria uma cultura operária “autêntica”, estando ela, quase sempre, ancorada numa “expectativa de algumas direções do movimento ou ilusões de uma pequena burguesia ativista e intelectualizada” (HARDMAN, 2002, p. 76).

A literatura tentou, de algum modo, particularizar a questão. Classe e escrita, ainda que categorias independentes, estreitaram-se à medida que as contradições capitalistas foram se mostrando mais evidentes. No contexto brasileiro, este processo já é visível nas décadas finais do século XIX e se intensifica no modernismo, principalmente no que se configurou denominar “romance de 30”, no qual a relação entre literatura e sociologia atinge sua realização mais canonicamente preponderante, ancorada na denúncia dos problemas nacionais. Embora o proletário comece a ser foco de interesse de autores não ligados ao pensamento de esquerda, mais tarde o tema aparecerá em intelectuais

decididamente comunistas, que verão na expressão artística o meio de colocar a classe como fator determinante da análise da sociedade, sendo daí o surgimento de uma literatura dedicada ao ambiente hostil, do sertão ou da fábrica, sustentando-se no estudo de tipos humanos e ordens sociais vitimadas pela modernização conservadora.

Sem querer distanciar-se de categorizações, o conceito de “romance proletário” talvez seja a realização mais fiel do objetivo, tantas vezes problemático do ponto de vista formal, de enfrentamento à sociedade burguesa e, por consequência, às suas formas canônicas (e anacronicamente insuficientes) de representação. Ao contrário do que Trotsky preconizara, a arte proletária, segundo Alberto Passos Guimarães, um dos primeiros intelectuais comunistas a teorizar sobre o gênero em território nacional, é uma manifestação que já existe, do “agora”, em que as produções não apenas procuram a “simpatia em relação ao proletariado”, mas que a partir dele se concretize, de fato, “um projeto de literatura engajada na revolução”. (BUENO, 2015, p. 203).

Luís Bueno, ao discutir o tema segundo as premissas defendidas por Passos Guimarães, detecta alguns traços característicos que sustentariam o elemento “proletário” na literatura. Além da valorização da classe enquanto elemento estruturante, haveria o destaque à rebeldia das massas, inclinadas a fazer a revolução e abastecidas pelo sentimento de revolta que perpassa toda a ação narrativa; o escritor empenhado em dar protagonismo aos excluídos (trabalhadores humildes em geral, mendigos e vagabundos), de modo a “mergulhar no mundo da pobreza e trazer de lá uma imagem fiel”; e correspondência com a necessidade histórica de tal representação: a descrição e a fabulação de classe devem respeitar a convicção de que é preciso lutar em nome de uma causa que ultrapassa os destinos individuais.

Se os problemas da sociedade contemporânea são derivados da luta de classes, portanto coletivos, não faria mais sentido pensar em como o indivíduo lida com as estruturas sociais, é preciso antes ver como as massas são exploradas pela burguesia e como elas lutam para fazer cessar essa exploração. (BUENO, 2015, p. 206)

É possível, e até mesmo previsível, a partir do que está posto, pensar no “realismo socialista”⁷ russo, estética imposta pelo regime stalinista como diretriz fundamental da

⁷ Antonio Candido, em ensaio de 1988, critica este tipo de literatura “empenhada”, evidenciando um “perigo”: “afirmar que a literatura só alcança a verdadeira função quando é deste tipo”. E continua: “Para o regime soviético, a literatura autêntica era a que descrevia as lutas do povo, cantava a construção do socialismo ou celebrava a classe operária. São posições falhas e prejudiciais à verdadeira produção literária, porque têm como pressuposto que ela se justifica por meio de finalidades alheias ao plano estético, que é o

criação artística. Numa espécie de amálgama do elemento que seja fiel à realidade associado à preocupação social, tal literatura, mesmo com todos os seus “defeitos” formais, representou a incorporação da experiência histórica, eivada de um nacionalismo “forçado”, que mais forjava a construção de uma ideia de coletividade, do que propriamente revelava, em termos literários, manipulação da estética. Aos olhos de Walter Benjamin, a Revolução de Outubro, além de inaugurar, ambiciosa, a construção de um mundo “novo”, colocou regras e modelos literários inéditos em discussão:

Sua tarefa principal é atingir as massas. Refinamentos psicológicos ou verbais, formulações requintadas, são destinados a serem completamente rechaçados por esse público. O que ele precisa, não são formulações mas informações, não variações mas repetições, não peças virtuosísticas mas relatos emocionantes. (BENJAMIN, 1986, p. 101)

O realismo socialista⁸, portanto, foi a expressão artística de um esforço intelectual em que a representação de classe pôde se realizar, nutrida de uma sistematização que refletia os acontecimentos revolucionários russos. Quando transplantado para o Brasil, o estilo parecia ainda não ser visto como acabado, talvez até o debate fosse desconhecido, forçando os escritores a classificarem como “proletário” todo “romance que tematizasse a vida dos miseráveis”, cujo enquadramento, na época, serviu para os livros inaugurais de Jorge Amado, *Cacau* (1933) e *Suor* (1934), embora a crítica atual faça algumas ressalvas quanto a isto. Aliás, foi até compreensível tal etiqueta, uma vez que soava natural associar a produção engajada do escritor baiano com sua veia militante, declaradamente comunista e empenhada em difundir os ideais soviéticos no país⁹. Válido

decisivo. De fato, sabemos em literatura uma mensagem ética, política, religiosa ou mais geralmente social só tem eficácia quando for reduzida a estrutura literária, a forma ordenadora” (CANDIDO, 2017, p. 183).

⁸ Interessante observar qual era a visão de Astrojildo Pereira, militante comunista brasileiro, sobre a produção cultural na União Soviética, antes das denúncias que relevaram as consequências terríveis do culto à personalidade de Stálin. Para ele, “(...) o fato de pertencer ao Partido Comunista e militar nas suas fileiras não estabelece, para nenhum escritor ou artista, qualquer espécie de obrigação passível de colidir com a sua liberdade de criação artística. Pelo contrário, muito pelo contrário, podemos afirmar com absoluta convicção que na realidade os escritores mais livres do mundo são os escritores e artistas que militam no Partido Comunista. Livres de preconceitos; livres de falsos melindres; livres de pretextos hipócritas; livres de terrores doentios; livres de sofismas e abusões; livres de suores místicos e de almas de ouro mundo; livres de tolices mais ou menos metafísicas; livres, muito livres, sobretudo livres de interesses inconfessáveis...” (PEREIRA, 2022, p. 306)

⁹ O prestígio da tradução e recepção de Amado na China em 1950 poderia equivocadamente indicar o esforço do governo chinês em fortalecer o ideal comunista, recém instaurado pela Revolução Cultural de 1949. Entretanto, como apontam as conclusões mais recentes de Fan Xing, a presença do autor por lá correspondia a objetivos mais complexos, alinhados à crítica comunista à marginalização de escritores do terceiro mundo. Segundo ela, a publicação do escritor baiano se deveu a três intenções principais: a forçar individuais de editoras privadas, com a escolha das obras não sendo meramente política; dar a conhecer a produção literária de países “prejudicados” pelo colonialismo e imperialismo, fortalecendo laços de solidariedade entre os povos; e conceber a tradução como “quebra” da dominação e hierarquia cultural vigente, que então privilegiava os países mais poderosos.

lembrar, inclusive, que a primeira produção literária em solo nacional que tematizou o cotidiano proletário foi *O Gororoba: scenas da vida proletária no Brasil*, de Lauro Palhano, publicado em 1931.

Meu objetivo, pelo menos por enquanto, não é o de discutir a dicotomia liberdade artística e engajamento. No caso de *Parque Industrial*, a própria autora se encarregou de autoclassificá-lo como “proletário” logo na capa, numa visível demonstração da filiação socialista a qual Patrícia gostaria que seu romance fosse associado. Em um de seus artigos de crítica literária, particularmente aqueles no periódico *Vanguarda Socialista*, Patrícia Galvão chega a citar sua novela quando se refere à importação do gênero, outro dado que reforça a tese do tom panfletário que perpassa todo o enredo, o qual se assenta num nítido partidarismo militante, foco central da busca por conscientização política de seu grupo de tecelãs protagonistas. Acusada de esquematismo e maniqueísmo óbvios demais, a obra encontrava-se “ligada então ao movimento antropofágico”, parecendo “ter deglutido os ditames do realismo socialista, transfigurando-os num pessimismo capaz de revelar muito sobre os trabalhadores que retratou.” (MANFRINI, 2011, p. 36). E continua:

Se no realismo soviético (ou socialista) impera a fé cega numa modernização realizada a todo custo, valorizando o trabalho incansável que devia tirar a Rússia agrária do atraso, o “romance proletário” brasileiro, apesar de suas oscilações, não abraça a ideologia modernizante que, nas mãos de Stálin, transformou-se em horror. (MANFRINI, 2011, p. 36-37)

Mesmo sendo unânimes quanto à recusa da modernidade por parte do gênero, vários críticos, ao pensarem a mimetização do proletariado, questionam se por aqui haveria uma classe operária devidamente formada naquele momento, ideia que me parece improdutiva, uma vez que apenas a divisão da sociedade em classes, aspecto sempiterno da organização nacional, já seria pressuposto para o fortalecimento de uma literatura que se detivesse nas agruras desse grupo social específico. Fato é que, no Brasil, fora esses impulsos iniciais, representados pela corrente neonaturalista de 1930, o “romance proletário” não vingou. Ao que parece, o gênero correspondeu às exigências historicistas acesas pelo modernismo, período de forte discussão social, em que vozes, estilos e formas, de apelo popular, puderam, enfim, emergir.

Entretanto, *Inferno Provisório* fugiria a tal explicação, ou senão, a colocaria em dúvida. A saga, cujo primeiro volume é publicado em 2005, e o último, em 2011, corresponde a outro modo de encarar o elemento “proletário”, não apenas no âmbito literário, o que por si só envolveria diferentes perspectivas de análise, mas também nas

outras dimensões culturais, hoje dominadas pela indústria cultural. A pentalogia de Luiz Ruffato deve servir, do ponto de vista conceitual, como baliza para o estudo de uma atmosfera de representação ainda incerta, que carrega a experiência histórica do século XX de fracasso do comunismo como um dos seus traços principais. A ideia de que “o capitalismo venceu”, ainda que seja apenas uma hipótese, pode ter redirecionado a literatura para duas atitudes, não majoritárias, mas talvez reativas: a primeira, de enfrentamento, ainda resiste, protestando; a segunda, conformada, não mais acredita numa transformação significativa e, por isto, embora mimetize certas parcelas sociais, injustiças ou denúncias, não vê nelas nenhuma repercussão extraliterária. É como se tivesse restado apenas contemplação, vislumbres isolados de utopias vindouras, relegados e circunscritos a rompantes de efetiva resistência ao capitalismo.

Por considerar a vida operária como uma “experiência fraturada por um sem-número de divisões” (BATALHA; SILVA & FORTES, 2004, p. 15), Luiz Ruffato nega a filiação de seus romances a uma literatura dita “proletária”. Afirma que o termo se diferencia de uma literatura “dedicada à classe média baixa” brasileira, foco prioritário da maioria de seus romances. O escritor também condena, a nível estético, os romances engajados, pois estes se sustentariam num maniqueísmo mentiroso, que não se revela verossimilhante e que relega, por isto, personagens e situações a um “chamamento” que, por si só, prejudica a totalidade mimetizada. Assim, ele parece entender que “(...) devemos dar conta da diversidade das atitudes sociais de acordo com sua variabilidade no tempo, sem deixar de abordar também os mecanismos inte(g)rativos que dão forma e conteúdo a valores culturais compartilhados” (BATALHA; SILVA & FORTES, 2004, p. 15).

Vale à pena recuperar sua posição crítica, pois ela revela, mais do que uma transformação da concepção de “literatura proletária”, um questionamento no interior do conceito, cuja problematização ainda servirá de análise no transcorrer deste trabalho. Na ocasião, Luiz Ruffato, durante bate-papo (em live de 30 de abril de 2021) em comemoração ao aniversário de vinte anos de lançamento do seu *Eles eram muitos cavalos*, foi provocado por mim acerca da literatura proletária no interior da tradição literária brasileira. Sua resposta, com poucas adaptações, transcrevo abaixo.

Quando se fala em literatura proletária, eu não gosto desse termo, acho um termo equivocado. Quando se fala em literatura proletária, evidentemente, a primeira coisa que vem à tona são os romances engajados das décadas de 1930 e 1940 e que são ruins do ponto de vista do seu resultado, porque são romances

que partem de um princípio de defender uma “causa”. Assim, são romances em que há uma certa romantização dos personagens, há uma certa classificação dos personagens entre “bons” e “ruins”. E isso é a pior coisa que pode acontecer na literatura. Isso não funciona, nem na televisão, nem na telenovela funciona. Você pode ver que os personagens que mais rendem são os complexos. Se a gente pensar não em termos de literatura proletária, mas em termos de uma literatura que tratou dessa figura de classe média baixa dentro da cidade que envolve grande parte do operariado antigamente (hoje talvez seja mais do “precariado”, porque o operariado atual é quase inexistente), então você possa começar a pensar. Nesse ponto, temos que eliminar toda a literatura rural, porque ela não entra nesta classificação. O conceito de proletariado está muito claro. Segundo Marx, o proletário é um cidadão urbano por excelência. Não podemos chamar um camponês de proletário, porque não é, do ponto de vista conceitual. Aí temos que “reduzir” a literatura urbana e pensar o seguinte: a literatura urbana no Brasil é muito recente: tem um pequeno começo na década de 1920, sendo as décadas de 1930 e 1940 quase totalmente rural. Depois, na década de 1950, é que ela volta a ser urbana. E, geralmente, essa literatura urbana recente não trata da classe média baixa. Ela, sim, trata da classe média alta, classe média “média”, às vezes de populações marginalizadas, que também não são proletariado, não são classe média baixa, dentro desse conceito. Então, a rigor, muita pouca coisa foi produzida em termos de literatura sobre esse nicho específico de classe média baixa. Isso é uma coisa. Quando eu comecei a escrever, decidi me dedicar a esse aspecto, praticamente todos os meus livros foram escritos a partir desse olhar, mas o que mudou? Mudou foi o seguinte: não há mais operariado, hoje você tem o “precariado”, que envolve uma gama imensa de pessoas. Todo mundo, até de classe média, hoje, mais ou menos, você pode falar que está envolvido no “precariado” com a “pejotização” da sociedade. Então, talvez, tenha que nascer uma nova maneira de representar a realidade em que estamos hoje. O que é o romance? O romance nasce de uma necessidade da burguesia de dar forma estética à representação de uma classe social, que é o capitalismo. Assim como o capitalismo é uma forma econômica que está se renovando e reinventando a todo tempo a partir de suas próprias contradições, assim também é o romance. O romance tem essa capacidade de se reinventar a todo tempo. Alguém que escreve um romance em pleno século XXI com as mesmas bases teóricas do século XIX não funciona, porque você está representando uma realidade com um instrumento que não é apropriado a ela. O que me fascina neste momento, enquanto escritor, é exatamente entender qual seria o instrumento adequado para tentar compreender essa realidade que estamos vivendo hoje, que é a realidade do “precariado”. Como representar o “precariado” dentro do romance? Porque esse “romance” que conhecemos não dá mais conta disso. Isso é fascinante como pesquisa, como possibilidade.

Como esperado, o autor vê no interior da própria forma o conteúdo a ser mimetizado, de modo a questionar não apenas os caminhos históricos do romance, mas, de maneira até propositiva, como o gênero se portará, agora, perante uma nova classe, que ele entende como a etapa seguinte do proletariado: o “precariado”, como os entregadores de comida, os motoristas de aplicativo e um sem número de outros serviços hoje sustentados pela ideologia empresarial do capitalismo tardio (em contexto periférico, vale lembrar). Para Luiz Ruffato, parece sedutora a investida literária – de perspectiva materialista – de empreender modos inéditos de representação para uma nova classe, num outro contexto produtivo, de alargamento da exploração neoliberal, baseada na ideia

autossuficiente de “cada um ser seu próprio chefe”, anulando ou desfazendo as linhas que, por tanto tempo, definiram a relação empregado-patrão.

A meu ver, as nuances, ainda prematuras, de uma nova classe estão atreladas a um estado de espírito mais amplo, caracterizado por uma transformação substancial, ainda em curso, nas relações de trabalho. O que se vê, conforme já bem apontado por Ricardo Antunes, é uma espécie de servidão voluntária cada vez mais centrada nas potencialidades de um “eu” altamente produtivo, paradoxalmente descartável, mais afeito à extração de mundo do que a sua contemplação. Neste sentido, a constituição psíquica (instrumental, fisiológica até) do indivíduo não pode desenvolver-se longe da dinâmica competitiva do capital, cuja ideologia de produção multiplataforma invade todas as instâncias da existência, num movimento de substituição das expectativas pela solução fácil provida dos meios virtuais. Daí a facilidade dos trabalhadores dos mais diferentes segmentos em cederem à hegemonia-comportamental-empresarial, servida sob o invólucro de independência e despreocupação, sem qualquer tutela sindical ou regularização empregatícia. No campo literário brasileiro, acredito que tal “precariado”, ainda em formação, apresente-se enquanto conteúdo pouco explorado ou mesmo inacabado, com pontuais exemplificações, como *Os Supridores* (2020), do escritor gaúcho José Falero.

1.3. Consciência de classe

Se é difícil falar de uma configuração artística homogênea de classe, também torna-se complicado conceber uma consciência única por parte do operariado, considerando que os “grupos de trabalhadores manifestam formas ambivalentes de pensar e sentir sua ocupação.” (BATALHA; SILVA & FORTES, 2004, p. 17). Sendo assim, como organizar internamente uma consciência que por si mesma é descontínua, regada à influências por vezes contraditórias e ambivalentes? A posição no interior do processo de produção, a meu ver, configura-se um dado fundamental para refletirmos sobre como um indivíduo, por si mesmo, pensa sua própria condição sem, claro, nos distanciarmos de outro elemento que também age inerentemente nesta construção: a ideologia.

De início, esta discussão toca na constituição subjetiva dos seres, isto é, nas crenças e valores que mobilizam estímulos ou letargias diante das revezes da existência. Marx foi muito feliz ao afirmar que não é a consciência que determina o modo de ser dos homens, mas é o ser social, em sua concretude, que determina a consciência dos mesmos. A partir disso, podemos entender que a base econômica, na qual se assentam as diretrizes

desenvolvimentistas de qualquer nação, molda o caráter de ação da sociedade, no sentido de dirigi-la conforme suas intenções. Entretanto, essa conclusão óbvia seria demasiado simples para explicar as contradições que caracterizam, de modo até mais frequente do que se pode imaginar, situações que destoam de modelos pré-estabelecidos e que colocam em dúvida a determinação da consciência por parte do sistema econômico.

É que, na verdade, as fronteiras que definem as reações e métodos de ação são sinuosas e difíceis de prever ou delinear com precisão. Voltando à Marx, o filósofo não considerava a subjetividade como simples apetrecho das condições econômicas, como se aquela estivesse no bojo desta, traduzida num mero reflexo do meio externo. Para ele, ao contrário, os traços íntimos, aqueles que delegam inconformismo ou debilidade da ação, são componentes inseparáveis da composição do humano. Ou seja, se considerássemos o que define o ser como algo simplesmente construído a partir do econômico, não estaríamos contemplando de modo satisfatório aquilo que explica as possíveis reações diante do mundo real. Daí o problema da constituição da consciência.

Neste sentido, vale à pena rememorar as premissas formuladas por Lukács em seu célebre ensaio “Consciência de classe”, no qual o filósofo húngaro tenta traçar, ainda que de maneira primordialmente teórica, a configuração de um pensamento sobre o qual repousaria a missão histórica do proletariado. Embora não se detenha no “como”, há uma certa, digamos, hegemonia da verdade como pressuposto para a vitória de classe: seria preciso desvendar as forças de existência que impedem sua independência completa. Para o marxista, sendo o proletariado um produto direto do capitalismo, oculta-se para esta classe parte da realidade objetiva, a qual deve, também por ele, ser desmascarada. Conhecemos isto por reificação. Percebamos que há um duplo movimento envolvendo a classe: ao mesmo tempo em que o massa proletária é produzida pelo processo capitalista, ela deve destruí-lo com os meios obtidos a partir dele. Mas como proceder? Como adquirir a dita consciência a partir de condições sociais que buscam apagá-la sistematicamente?

Mesmo a alienação sendo um dado que se integra quase que de forma inerente à consciência, inescapável, “(...) o proletariado não pode furtar-se à sua vocação” (LUKÁCS, 2018, p. 184). Lukács, nas últimas páginas, admite que, querendo ou não, o proletariado *precisa* (atenção para tal palavra) realizar sua missão histórica, que consistiria na tomada de consciência perante as forças sociais que o controlam. Marx nos lembra de algo que não se pode perder de vista: o fato da burguesia também estar entregue

à auto-alienação, numa espécie de ninguém “está à salvo”, embora ela se sinta à vontade e confirmada nessa direção, uma vez que a “classe possuidora”, nas palavras do autor, “reconhece a alienação como seu próprio poder e possui nela a aparência de uma existência humana” (MARX, 2003, p. 48). Se a reificação da realidade beneficia as classes dominantes, pois, assim, elas podem moldá-la a seu bel-prazer, o proletariado se vê, mais uma vez, perdendo.

Como vencer? Como encontrar o local exato onde está a “guerra”? Observemos que o “como” é persistente. Lukács afirma: “o trabalhador só pode tornar-se consciente de seu ser social se se tornar consciente de si mesmo como mercadoria” (LUKÁCS, 2018, p. 342). Sim, mas dadas as condições históricas de seu desenvolvimento, de completa submissão às revezes mais atrozes do capitalismo, é impossível à classe transpor aquele duplo movimento delineado anteriormente (conscientizar-se, emancipar-se e destruir, nessa ordem). As experiências revolucionárias demonstraram que os grandes movimentos de tomada de consciência foram resultado de eventos anteriores que unificaram a existência e a classe das massas, vistas como entidades separadas e, a depender do contexto, até mesmo antagônicas. A forma como o operário concebe a si mesmo precisa encontrar o denominador comum de classe e quem se carrega disso é a História.

Em *Parque Industrial*, o ponto de vista do proletariado é quase totalmente ofuscado pelas contradições capitalistas paulistanas. A realidade material, substância fúnebre composta pelo ambiente fabril, pelo dinamismo industrial e pelos interesses de classe bastante palpáveis compõem a subjetividade das operárias tecelãs. É possível perceber que uma certa consciência avoluma-se na imigrante Rosinha Lituana quando, logo no início da obra, ela explica às colegas “o mecanismo da exploração capitalista”. Afirma que o proprietário da fábrica “rouba” o tempo dos operários para enriquecer a si mesmo. Quando perguntam-na quem lhe disse aquilo, Rosinha responde que ninguém, bastando “enxergar” as coisas ao redor: “Não vê os automóveis dos que não trabalham e a nossa miséria?” (GALVÃO, 2022, p. 19). Interessante a aposta que a personagem faz a simples observação da realidade: relações de força adversas e as desigualdades que pairam sobre todas elas seriam “fáceis” constatações, assimiláveis, logo ali presentes, sem qualquer ocultação.

Enquanto as colegas de trabalho parecem flutuar entre a necessidade da sobrevivência e uma conscientização forçada, em parte alimentada pelas conversas proibidas nos corredores e ruelas solitárias, Rosinha Lituana vai se entregar à luta,

contribuindo para a propagação de ideias subversivas. Insegura, imagina os perigos da resistência (“Que importa morrer de bala em vez de morrer de fome!”), o que serve, em contrapartida, como certa motivação, angariando a companhia de Otávia. Não há como saber em que momento ou qual situação específica tenha levado a operária a questionar sua própria transformação em mercadoria, mas fato é que esse rompante acontece de modo incisivo e quase improvisado em outros trechos do livro. A “revolucionária”, como o narrador começa a chamá-la, invadida pelo “ódio proletário”, ousa se manifestar numa das greves ali pelas ruas do Brás, prestes a ser sufocada pelas forças policiais:

– Camaradas! Não podemos ficar quietas no meio desta luta! Devemos estar ao lado dos nossos companheiros na rua, como estamos quando trabalhamos na fábrica. Temos que lutar juntos contra a burguesia que tira a nossa saúde e nos transforma em trapos humanos! Tiram do nosso seio a última gota de leite que pertence a nossos filhinhos para viver no champanhe e no parasitismo!

– Nós, à noite, nem força temos para acalentar nossas crianças, que ficam sozinhas e largadas o dia inteiro, ou fechadas em quartos imundos, sem ter quem olhe para elas. Não devemos enfraquecer a greve com nossos lamentos! Estamos com o pagamento atrasado e chegamos até a passar fome, enquanto nossos patrões que nada fazem, vivem no luxo e mandam a polícia nos atacar! Mas não será por isso que haveremos de ser escravas a vida inteira! A camarada Júlia está fazendo inconscientemente uma obra policial! Está traindo os seus companheiros e sua classe! Ela é um exemplo da exploração capitalista! A burguesia tem para se defender os seus lacaios armados! Se nós mesmos não defendermos as nossas reivindicações, quem correrá em nosso auxílio? A reação policial é um incitamento para a luta, porque só vem provar que somos escravos da burguesia e que a polícia está do lado dela! Temos dezesseis camaradas presos. Por quê? Devemos exigir que eles sejam postos em liberdade. Camaradas! Formemos uma frente de ferro contra a barbaridade dos burgueses que já estão sentindo a agonia de seu regime e por isso apelam para a violência e para o terror! Tenhamos confiança na vitória proletária! Lutemos pela greve e pela liberdade de nossos presos! Maridos, companheiros, irmãos e noivos! Pela greve geral! Contra a burguesia e seus lacaios armados! (GALVÃO, 2022, p. 81-82)

Rosinha parte da realidade material que oprime a todos ali, trabalhadores, mães, pais, para costurar sua crítica ao sistema, valendo-se de seu discurso como um chamamento à união dos operários. Ela tenta mostrar alternativas para a crise que se impõe, pois percebeu, a seu modo de observação, as contradições do processo econômico. Nestes termos, a proletária não cede ao oportunismo, uma vez que práxis funciona em vias de atingir um objetivo. Lukács, sobre isso, afirma:

A origem de todo oportunismo está justamente em partir dos efeitos e não das causas, das partes e não do todo, dos sintomas e não do fato em si; em ver no interesse particular e na luta por sua realização não um meio de educação em vista do combate final, cujo resultado depende da aproximação da consciência psicológica em relação à consciência adjudicada, mas algo valioso em si e por si ou, pelo menos, algo que em si e por si caminha em direção ao objetivo. (LUKÁCS, 2018, p. 180)

Mais à frente, depois de ser presa, se martiriza pela sua ousadia, lembra-se de sua iniciação na luta proletária, quando era apenas uma “criança”. No fundo, descrê de sua capacidade de militância, mas segue firme em suas convicções, mesmo sendo ameaçada de ser deportada. Não se importa com o fato de ser expulsa, uma vez que “em todos os países do mundo capitalista ameaçado há um Brás” (GALVÃO, 2022, p. 87), podendo simplesmente atuar pela libertação dos oprimidos em outro lugar. Distante da postura de Rosinha, em outro momento da novela, somos apresentados ao burguês Alfredo Rocha. Ele lê Marx e tem um caso com Eleonora, outra operária tecelã. Sua figura é bastante ambígua: ao mesmo tempo em que presumivelmente possui capital cultural para saber das contradições desiguais que marcam as relações de classe que ali se desenvolvem (ele é rico e tem tempo disponível para ler *O Capital*), aparenta desdém pela operária, afirmando desejar usá-la, pois a pobreza de Eleonora funciona para ele quase um fetiche (“Eu sou rico, mas me interesso por sua classe... por você...”). Patrícia, deste modo, tece uma crítica feroz aos “bem informados” que escolhem conscientemente se abster da luta em favor do conforto provido pelos explorados (“Somos nós que lhe damos este luxo!”). Informar-se e não fazer nada seria pior do que não saber. Alfredo tem seus poucos momentos de redenção até ceder à luta proletária, na esteira de Otávia, mesmo com as pessoas ao redor não acreditando em sua redenção (“Está transformado. Mas custou a perder os desvios”). Talvez houvesse algum resquício de oportunismo facilmente detectável, como na afirmação de Lukács. O “grande burguês da Esplanada” ajusta, então, sua ideologia e situação econômica à realidade fabril para facilitar sua identificação à causa (“O fogo vermelho lhe ensopa o corpo de suor laborioso e feliz. Finalmente um proletário. Deixou para sempre a imundície moral da burguesia”). Quanto à Eleonora, após adentrar a vida chique dos grandes salões, trai a própria classe, num movimento inverso ao de Alfredo.

A proletarização das personagens segue uma linha gradual: primeiro, há um estranhamento diante da situação periclitante: estalos de insatisfação se complementam aos diálogos taciturnos, numa espécie de busca pela congruência de expectativas em relação à práxis necessária. Em seguida, o estudo do campo de atuação: reflexões acerca das limitações que o estado de coisas impõe ao comportamento subversivo e em que medida uma resistência pode ser sufocada em favor da ideologia dominante. Porém, é necessário estarem atentos à permanência de “resíduos burgueses”, uma vez que “—Burguês há de ser sempre burguês!” (GALVÃO, 2022, p. 100). Diante destas análises, as

ações das personagens não se dá por livre escolha, mas torna-se possível nas frestas visíveis e cisões temporárias na ordem social. As ações moldam-se diante das estruturas que se apresentam, baseando a transformação no que é possível, ainda que momentaneamente. A atenção deve voltar-se inclusive para as influências internacionais, o que denuncia o que hoje conhecemos como a “indústria cultural”, lá já detectada, e que Luiz Ruffato vincula às novelas e programas de televisão. Patrícia a expõe:

– Camaradas! O imperialismo se defende! Cada imperialista manda o seu ópio para a tapeação de nossa mocidade inconsciente. Eles querem é abafar a revolta que leva para a luta os explorados. Os Estados Unidos mandam o cinema. A Inglaterra, o futebol. A Itália, o padre. A França manda a prostituição. (GALVÃO, 2022, p. 100)

Vendo de longe, é pouco provável que as trabalhadoras de *Parque Industrial* obtenham sucesso em qualquer insurgência que porventura venham a organizar, pois, embora tivessem consciência da sua condição miserável, os aparelhos repressivos, representados pela polícia e autoridades militarizadas, encontravam-se prontos para submetê-las. Entretanto, ainda havia algum tipo de resistência, mínima que fosse, algo distante do marasmo persistente que contamina as cidades mineiras da Zona da Mata, apreendidas por Luiz Ruffato em seu *Inferno Provisório*. Nestas comunidades, existe uma substância de conformismo, com instantes isolados de rebeldia que não chegam a romper ou mesmo arranhar o tecido social. As forças políticas, construídas pré-historicamente de modo invisível por grandes famílias fundadoras, neutralizam qualquer atitude contestadora, ainda que estas nem aparentem sobrevivência neste ambiente.

Apesar disto, existem aqueles que, por um milésimo de segundo, tentam, sem sucesso, vislumbrar as causas do abandono que aflige a existência. São momentos de reflexão interior, estalos induzidos, em que o silêncio rouba para si o fluxo natural da vida, esta esgarçada em suas matrizes mais elementares: busca-se um motivo para aquilo, e a resposta é o que está logo ali, à frente, pois a visão nada mais é senão o encurtamento do pensar. Não é possível dizer que tais personagens estejam embuídas de alguma consciência de classe, tal como a entendemos conforme Marx e Lukács. A consciência é constituída a partir de uma subjetividade alicerçada nos danos causados pela infraestrutura, isto é, naquilo que escapa ao domínio das relações de produção.

Talvez o volume em que tal submissão silenciosa se condense de forma mais acurada seja o três, *Vista Parcial da Cidade*, livro cuja ação temporal localiza-se entre as décadas de 1960/1970, o que coincide com a repressão ditatorial do regime militar. É

como se a já repressão tacitamente aceita provinda da organização social e dirigida pelos proprietários dos meios de produção se misturasse com a aura autoritária instalada no país de então, o que se cristaliza numa dialética federal-municipal que se retroalimenta de modo incessante. O protagonista do fragmento “O morto”, por exemplo, o artista de circo Permídio Pedroso Alves, é assassinado pelas autoridades locais por representar uma ameaça à instabilidade local. Leitor ávido, sua performance artística é vista como perigosa, por estar atrelada à libertação mental que o campo cultural costuma exercer. A partir das intenções sanguinárias do delegado, é possível perceber o ambiente de profunda ojeriza por qualquer traço comportamental que fugisse à letargia imposta:

Não fosse o seu zelo, as repartições das fábricas se converteriam em antros de revoltosos. Inculcam-no de truculência, brutalidade, mas não é infligindo autoridade que os pais doutrinam os filhos? Pisão de galinha não mata os pintos, diz o ditado. E, a bem da verdade, percebe os excessos como um mal necessário. A cobra mata-se pela cabeça: exemplando os fanáticos, os maria-vai-com-as-outras enfiam o rabo entre as pernas. O Zé Rosa, por exemplo. À frente do sindicato, fomentou badernas, greves, piquetes, manifestações. Agora, encerrado na Penitenciária de Linhares, em Juiz de Fora, cadê os zangões que provocavam à polícia? Uma laranja podre corrompe todo o resto. Quantos pais já lhe interceptaram em público para agradecer por ter botado o filho nos trilhos?! Hoje, jovens, protestam, opõem-se, endemonizam-no, mas, o tempo!, logo-logo casam, formam juízo, endireitam, e seu nome será rememorado (...) (RUFFATO, 2006, p. 139-140)

Em outras histórias, para além do aparelhamento e coerção institucionalizada, há uma atmosfera mais fúnebre de submissão, no qual as personagens apenas parecem se aproximar de um questionamento mais profundo, muitas vezes enganoso, que pode, talvez, beirar para a insurreição, mas que retorna, confortável, para o status quo anterior. É o caso do preto Zito Pereira, em “A Danação”, fragmento presente em *O Mundo Inimigo*, que, preso, insistentemente tenta explicar sua invisibilidade, sintoma da exclusão que sempre enfrentara em esferas variadas da vida. Relembra quando migrou para São Paulo, a vida não frutificou como o esperado, acabou se apaixonando, mas, desiludido, retorna para Cataguases. Tudo embebido em forte fatalismo, no qual a reflexão sobre a própria condição, e uma certa consciência de classe, derivam desta autoanálise “forçada”, derivada de intempéries mal-resolvidas. Nesta configuração, acredita-se que “a vida é a melhor escola”, sendo a partir dela que esse chamamento possa emergir, mas isto não significa práxis transformadora. São apenas pensamentos, aquilo que poderia ter sido, falado ou feito, lembranças que atomizam o sentido de classe, mas que dela se distanciam. (“O quê que Ezequias tinha contra ele? Por que era preto? Por que nunca puxou o saco de patrão? Por que vivia metendo o pau, para quem quisesse ouvir, nos salários que a fábrica

pagava? Aquilo era uma indecência mesmo, uma exploração! Por conta da miséria, desapaixonou-se”).

Este completo desalento é justificado, pois as personagens ruffatianas já não correspondem a um idílio transformador, mas são resultado de lutas já perdidas. Que tipo de consciência de classe restaria num mundo devastado por uma ordem capitalista hábil o suficiente para adequar-se às insurgências? Luiz Ruffato parece saber, a contragosto, que as alternativas programáticas de enfrentamento, de natureza socialista ou comunista, não são mais suficientemente infalíveis, embora tal conhecimento não se converta em fácil conformismo. Seus romances sediam mundos sem resistência política, em que a ordem interna dos acontecimentos apenas aceita o que está posto. Poderíamos chamar isto de “representação por inação”, na qual os indivíduos apenas desfilam, mas não agem. Aqui, com a práxis revolucionária desinteressada e até mesmo sem qualquer atração, a realidade objetiva cede espaço para uma “prostração do abatimento”. Ao contrário dele, a escrita de Patrícia Galvão reflete aquela euforia que caracterizou as primeiras décadas do século XX, quando a consciência de classe não só era algo palpável, dadas as experiências combativas até então inéditas, como também o prestígio analítico do materialismo histórico era maior, daí uma veia até ilusória da crença no futuro pelas mãos experientes dos que tiravam algum tipo de ensinamento da prática marxista, como era o caso da autora modernista.

2. Cidade e política

(...) É um susto. E num momento o rio
 Esplende em luzes inumeráveis, lares, palácios e
 ruas,
 Ruas, ruas, por onde os dinossauros caxingam
 Agora, arranha-céus valentes donde saltam
 Os bichos blau e os punidores gatos verdes,
 Em cânticos, em prazeres, em trabalhos e
 fábricas,
 Luzes e glórias. É a cidade... É a emaranhada
 forma
 Humana corrupta da vida que muge e se aplaude.
 E se aclama e se falsifica e se esconde. E
 deslumbra.
 Mas é um momento só. (...)

(Mário de Andrade, *A meditação sobre o Tietê*)

E a cidade se apresenta
 Centro das ambições
 Para mendigos ou ricos
 E outras armações
 Coletivos, automóveis,
 Motos e metrô
 Trabalhadores, patrões,
 Policiais, camelôs

(Chico Science, *A Cidade*)

2.1. Literatura e urbanidade

O Homem Que Virou Suco (1981) e *O Som Ao Redor* (2013) são produções que elucidam, cada um a seu modo, os contornos contraditórios característicos das metrópoles brasileiras. O primeiro, uma “odisseia cômica”, de temática bastante conhecida, relata as situações conflituosas do poeta Deraldo ao emigrar para São Paulo. Ao tentar se ajustar com bom-humor ao modo de vida local e vendo-se envolvido num crime que não cometeu, ele se depara com um meio totalmente adverso, xenofóbico em sua essência, bem diferente das ilusões de progresso tão caras que lhe haviam sido impostas. Talvez uma das cenas mais emblemáticas do longa seja quando o protagonista é cobrado pelo dono do botequim que frequentava e responde que vai pagar a dívida com poesia. Na verdade, o próprio trabalho de Deraldo – vender folhetos com os versos autorais para

sobreviver – é algo que subverte a própria lógica capitalista impregnada na cidade, que desconsidera a prática artística escrita e performática como detentora de algum reconhecimento. Na mesma veia de contestação da experiência que se constroi, a duras penas, a partir do que se vive pelas ruas e avenidas, só que agora no interior de um bairro de classe média, a produção de 2013 de Kleber Mendonça Filho incorpora todo “um estado de espírito” subliminar movido pela incerteza da criminalidade, do desconhecido e do solo pouco confiável em que são instauradas as relações sociais daquele círculo bairrista. A ação é toda eivada (e até conduzida) pelos ruídos que compõem a poluição sonora que caracteriza a vida urbana no Brasil, barulhos de diferentes intensidades e origens que escondem violências naturalizadas e pouco visíveis. A pulsão fílmica de ambos evidencia, assim, algo já sabido: é impossível viver na cidade sem dela se contaminar.

Houve, nas últimas décadas, sem dúvida, um estreitamento quase inconfesso entre a produção literário-cinematográfica e o espaço urbano. Este movimento deveu-se, em parte, à própria dinâmica de crescimento do êxodo rural, no qual parcelas populacionais imigraram para as cidades, estas tidas como centros do esplendor econômico, relegando ao campo lugar secundário no imaginário cultural. Enquanto protagonistas de infinitas obras literárias, as cidades mobilizam todo um aparato de significados, construindo em torno de si mesmas um ethos característico, palco de representações diversificadas. É nas cidades que os indivíduos se reconhecem enquanto seres de ação, manifestam as vontades mais elementares, enfrentam embates diários e lutam pela sobrevivência, estabelecendo relações e intimidades, conflitos e anseios diversos. Mesmo aqueles que nela não vivem, sentem seu poder de organização da vida e de configuração da existência.

O poder de atração e repulsão da cidade tem fornecido temas e posturas que atravessam profundamente a literatura, na qual a cidade aparece mais como metáfora do que como lugar físico. De fato, para muitos escritores, a cidade chegou a se converter numa analogia da própria forma (...) E se o Modernismo é uma arte especificamente urbana, em parte é porque o artista moderno, tal como seus semelhantes, foi capturado pelo espírito da cidade moderna, que em si é o espírito de uma sociedade tecnológica moderna. (BRADBURY; MCFARLANE, 1999, p. 77)

Na literatura brasileira, o espaço urbano passou a ter maior reconhecimento, como indica o excerto anterior, a partir do Modernismo, movimento que nasceu com o desenvolvimento das cidades e, por extensão, do capitalismo. Ao modernizarem-se, ruas e avenidas carregaram em seu bojo a construto ideológico de uma nova era, marcada pela convivência, frequentemente conflituosa, de vontades e anseios individuais, forçados a

conviver. Assim, a urbe, desde o seu surgimento, na Renascença, assenta-se numa contradição: confluem, nela, simultâneos, o compartilhamento de estados emocionais, o que unifica estados sensoriais, e o horror a um senso de coletividade que teima em coexistir, se afastando. Nestas vias, o desafio do artista moderno seria encontrar uma saída artística que desse conta, esteticamente, de forças históricas destoantes, que podem se romper, mas logo depois se entrelaçar de modo frenético e inovador. Como sabemos, a lírica de Baudelaire foi a primeira a captar tal dissonância, de maneira a se distanciar de qualquer romantismo, concebendo a realidade de forma “cru” e “vazia”, sem personalizar emoções ou sentimentos. Numa espécie de adequação à vida moderna, ainda desconhecida, as reações revelavam tensões ainda por construir, o que explica o sentido de anormalidade, dismorfia e fantasia iniciais. Lafebvre consegue traduzir o clima do momento:

O indivíduo encontra-se assim simultaneamente socializado, integrado, submetido a pressões e a sujeições pretensamente naturais que o dominam (nomeadamente no seu quadro de espaços, a cidade e suas extensões), e separado, isolado e desintegrado. Contradição que se traduz pela angústia, pela frustração e pela revolta.

A comunidade apresenta-se de duas maneiras: de um lado, o público, o coletivo, o estatal e o social. Do outro, a associação marginal, ou até aberrante, das vontades. (LAFEBVRE, 1972, p. 172)

No Brasil, podemos dizer que essa desorientação se potencializa. Por aqui, paulatino à transformação do espaço, o ideal de progresso se converte numa promessa inacabada de espraiamento de iniciativas que redimensionavam o propósito de destino nacional. É sabido que nosso projeto de modernização concorreu com uma urbanização desenfreada, que concentrou massas populacionais gigantescas em condições miseráveis de sobrevivência. Mas, ao mesmo tempo em que as cidades se formavam, elas também se tornavam espaços de disputa, como consequência de tal projeto. E isto não foi um fenômeno recente: desde o século XVIII, com os primeiros romances sediados em vilas ainda embrionárias, vide José de Alencar e Machado de Assis, é possível perceber o desejo de instauração das características brasileiras traduzidas pela veia urbana e pelos comportamentos decorrentes da existência que se configuravam a partir dela: ganância, desigualdade, interesses familiares escusos... A alcunha “romance de costumes” e “romance urbano”, englobados pela insígnia do “Realismo”, quase sempre ancorados numa espécie de reduto pequeno burguês, auxiliavam na formação de uma literatura que encarava o espaço urbano como o receptáculo de traumas, conflitos e o desejo, talvez

ainda prematura, de construção de uma brasilidade, anteriormente expressa na figura indígena, mas que agora se convertia em nossa “moderna” civilização citadina.

Neste sentido, é pertinente lembrar dos estudos de Foot Hardman e Nicolau Sevcenko sobre autores que renunciavam, talvez inconscientemente, em fins do século XIX, o já conhecido “modernismo” que alcançaria sua conhecida legitimação no século seguinte. Hardman, ao deter-se em obras desde pelo menos 1870, afirma que elas, sob a ambígua denominação de “pré-modernas”, antecipariam preocupações sociais e dimensões estilísticas que, embora ainda embebidas em moldes parnasianos ou simbolistas, revelariam que o conceito de modernidade, por mais que tentasse unificar tendências e convenções, acabou enveredando para categorizações anacrônicas, muitas vezes “homogeneizad[a]s a partir de valores, temas e linguagens do grupo de intelectuais e artistas que fizeram a Semana de Arte Moderna” (HARDMAN, 2009, p. 168). Na mesma direção crítica de Hardman, Sevcenko vai perscrutar duas figuras literárias dos anos iniciais da República, Euclides da Cunha e Lima Barreto, tentando demonstrar como a literatura do período absorvia as contradições modernizantes que se instalavam, à toque de caixa, pelo Rio de Janeiro, epicentro da marcha desenvolvimentista, observada, à distância, pelas camadas mais pobres. Daí é que se evidencia, sem dúvida, um imaginário de país calcado na violência, sumariamente perpetrada pelo Estado-máquina republicano, o qual, até hoje, continua patrocinando a exclusão dos “inimigos” do progresso: aqueles que dele não podem usufruir.

Pelo visto, a cidade foi eleita como elemento prioritário para exprimir as utopias de desenvolvimento que a própria ideia de modernidade propagava. Fato é que ao longo do tempo esta crença se modificou, pois a incerteza da extensão dos impactos do sistema de produção alavancado por este progresso também se alterou. Com mudanças tão significativas, a literatura não poderia furtar-se delas. Várias obras do início do século XX ocuparam-se destas transformações. Poderíamos citar Mário de Andrade e seu ode à cidade de São Paulo como um dos momentos em que a simbiose entre indivíduo e cidade se exacerba em favor de uma intimidade que busca certo reconhecimento, senão efetivo, apenas íntimo. No geral, num espaço que se industrializa (e deteriora) rapidamente, e sob o risco de não se vincular ao presente, é natural que a lírica moderna queira recuperar ao menos o estranhamento que este processo desencadeia, seja esfacelando a própria linguagem, com inovações do estilo e apelo à sintagmas populares, seja recuperando

símbolos e alegorias que tentam reinserir tais mudanças num novo plano de compreensão, embebido de fantasmagorias e alucinações.

Quando Patrícia Galvão concebe *Parque Industrial*, a industrialização já marcava sua pujança enquanto motor de desenvolvimento da cidade de São Paulo. É como se a fotografia tirada por ela, nos anos 1930, já prenunciasse as agruras sociais e econômicas que serviriam de substância literária para Luiz Ruffato em *Inferno Provisório*. Fábricas e chaminés contaminavam a paisagem, provocando a procissão de centenas de operários que já de manhã perambulavam pelas ruas em direção à “penitenciária social”. Enclausurados, a necessidade da sobrevivência forçava suportar humilhações em diferentes graus, como se a inadvertida exploração se convertesse em recompensa em troca de um destino pouco menos sofrível. Suas operárias tecelãs, assim, andam por um Brás embebido por disputas em diferentes âmbitos, geralmente relacionadas a relações de poder desiguais. Não poderia ser de outra forma: ao submeterem-se, por obrigação, ao machismo e às desigualdades de classe, num espaço que reflete tais conflitos, a saída é se conformar, buscando certa adequação, ou resistir, lutando por identificação com ideologias que justifiquem atos que, na época, eram vistos como contraculturais. A todo instante, Patrícia nos mobiliza a responder: que tipo de modernidade forjou esse sonho de progresso desmedido? A quem ele serve? Para quê? Evidentemente, a crítica da autora se volta contra aqueles que patrocinavam o modelo excludente de desenvolvimento, a mesquinha burguesia paulistana que escolhia, consciente, arcar com os “custos” da industrialização, mesmo se estes, indesejáveis, estivessem jogados pelas ruas e praças, maltrapilhos, implorando por comida.

“Mas deixar o Brás! Para ir aonde? Aquilo lhe dói como uma tremenda injustiça. Que importa! Se em todos os países do mundo capitalista ameaçado, há um Brás... (...) Brás do Brasil. Brás do mundo.” (GALVÃO, 2020, p. 87). Enquanto narra o cotidiano das jovens tecelãs, o sentimento de Patrícia se desterritorializa: outros lugares do mundo também sofrem do mesmo mal. Um mal que se enraíza de modo brutal, conscientemente reduzindo a vida a valor de troca. É bem provável que aquele mesmo Brás, bairro mastigado pela poluição, exista, talvez até em piores condições, em outros territórios, uma vez que o capitalismo já estendera seus tentáculos por todo o globo, massacrando outras possibilidades de existência. Com efeito, oscila nela, em vias desesperançosas, mas ao mesmo tempo intransigentes, a preocupação inconfessa com outros povos que compartilham com o Brasil o destino similar relegado à maioria das nações do chamado

“terceiro mundo” que, à época, já se concretizava como mapeamento geopolítico de interesses pelas nações ricas: a dependência eterna de modelos de crescimento que apenas legitimam nosso lugar subalterno. O local torna-se, assim, universal.

Dimensionar os impactos ou influências que o contexto urbano desempenha na constituição humana ainda é foco profícuo dos estudos literários, pois certas contingências que em tempos anteriores pareciam nebulosas ou meramente casuais, hoje vão se materializando como fatores inerentes à modernidade e, por consequência, ao advento das cidades. Uma delas é o surgimento, no Brasil, da classe operária, parcela vanguardista que desempenhou, senão totalmente, grande importância no advento das primeiras fábricas e de setores industriais variados. Sendo uma “fabricação inteiramente moderna”, é a “presença maciça nos primeiros centros urbanos do Brasil” que torna o proletariado “um dos responsáveis pela renovação linguística, estética e temática da chamada literatura “pré-modernista” (HARDMAN, 2009, p. 170), inovações que acabam desembocando na inventividade formal (com apelo popular) tão propalada pelos idealistas da Semana de Arte Moderna.

Consciente das diretrizes desse surgimento, Luiz Ruffato busca localizar sua saga no interior de uma tradição, diz ele, pouco explorada na literatura brasileira, que não é a da “literatura operária” propriamente dita, mas integra os rompantes de representação que se dedicaram, à duras penas, às angústias e anseios da classe média baixa, setor que nunca pôde usufruir de forma satisfatória das benesses de nossa modernização. Tal faixa populacional, sempre maioria no país, conjuga-se junto ao processo de industrialização, que modificava os arredores fabris e auxiliava na formação do que viria a constituir as primeiras cidades, algumas hoje metrópoles, verdadeiros núcleos do rescaldo imigrante que se mesclou à escravos recém-libertos e à homens livres marginalizados. Sem dúvida, classe e espaço, aqui, assumem dimensões congruentes, uma vez que a camada média baixa (e urbana, pois produto de processos que se deram nestes espaços) foi e é a alavanca sobre a qual a modernização, seja qual for sua acepção, se concretizou.

Inferno Provisório tenta construir mimeticamente estes traços de constituição do país, não apenas do ponto de vista temático, mas também em sua própria composição formal. Luiz Ruffato entende que a modernização foi um fenômeno encabeçado por ordem e chefia das classes dominantes, com participação decisória minoritária da mão-de-obra trabalhadora. Mesmo longe da idealização de nosso projeto de formação nacional, operários de todos os tipos e segmentos empilhavam os tijolos, misturavam o

cimento e fincavam os alicerces de edificação da nação para, em seguida, serem varridos para periferias e subúrbios. Lembremos dos escritos de Lima Barreto, brevemente já mencionado, que denunciavam a exclusão de cariocas pobres durante a remodelação do Rio de Janeiro há cem anos. Ainda ancorada em aspectos naturalistas, lá estavam os prenúncios em que se baseariam o vigor nauseante de nossa modernidade: destroços e resquícios de tempos antigos, que ainda permanecem latentes, sobrevivendo em meio ao emaranhado de inovações que logo convertem-se em velharia. Como esta contradição se refletiria no texto? Transpondo para a literatura as tortuosas nuances deste projeto.

Em várias de suas entrevistas e textos críticos, Luiz Ruffato se mostrou um crítico ferrenho do gênero romance e da forma que o corresponde. Para ele, dadas as problemáticas inerentes à contemporaneidade, seria veleidade ou desfaçatez representá-las utilizando as mesmas ferramentas estéticas do século XVIII, calcada sobretudo na descrição do pormenor ou no maniqueísmo simplista da psique. O “realismo de hoje” (PELLEGRINI, 2019) baseia-se em mecanismos miméticos que conjugam aspectos característicos da vida atual com formas ideais que moldem a expressão destes temas. A organização da vida social mudou e seria anacrônico escrevê-la sob o mesmo manto de apreensão. O recepção exitosa de *Eles eram muitos cavalos*, verdadeiro “mosaico” da existência na grande metrópole, apenas confirmou uma espécie de sensibilidade que já pairava pela concepção crítica do autor: a de que um conteúdo fragmentário, descontínuo e sinuoso, aquele que tente reunir os “restos” do que já não pode mais se recompor, seja o mais compatível com uma literatura “de hoje”, marcada por disputas que se dariam, essencialmente, no ambiente urbano: “A cidade tem muitos becos que se cruzam labirinticamente, como o texto que se constrói e se desmancha em diferentes composições” (WALTY & GUIMARÃES, 2018, p. 175).

O estreitamento entre texto e cidade tende a ser mais íntimo, portanto, à medida que a existência humana se complexifica, industrializando-se. Seja a literatura reproduzindo contingências históricas que apenas ganham proeminência em territórios dominados pela malha populacional (consideremos a luta de classes, por exemplo), seja a cidade lutando por maior figuração no imaginário criativo dos autores, fato é que o espaço urbano, desde os anos 1970, não consegue ser mais ignorado, sendo ele a arena de conflitos hegemônicos, que decidem, em tom de escalada, os rumos do país. Nestes termos, a modernização “à brasileira”, da qual a urbe serve de repositório, reconfigura-se como o pano de fundo de *Inferno Provisório*, ao se deter, ao longo de seus cinco volumes

(ou, se quiser, no decorrer das cinco últimas décadas do século XX), em diferentes “etapas” deste mesmo processo, deflagrando-se, assim, seus rasgos e remendos mais flagrantes. Contudo, tais transformações não aparecem explícitas ou mesmo minuciosamente descritas, como se servissem de “guia” para a localização socioespacial do leitor. A História ali depositada emerge por duas vias: identificada pela modificação da Zona da Mata, quando as cidades do interior mineiro vão sofrendo alterações conforme os meios de produção atuam na paisagem: ou, senão, através da trajetória das personagens e de suas respectivas ações, em que é possível entrever, dados seus comportamentos, hábitos e consciência, a maneira, quase sempre violenta, em que as condições econômicas moldam as relações sociais.

O escritor mineiro, portanto, sem menosprezar os efeitos desse projeto pretensamente modernizante, encara as cidades, do ponto de vista expressivo, enquanto utopias futuras, isto é, como promessas que se concretizam simultâneas ao seu definimento: elas podem ser, mas ainda não são; não sendo, resta ser o que sobra. Ao reunir os cacos desse desejo indeferido a contragosto, o autor dá acabamento ao prenúncio de fracasso já sugerido, ainda que sob suspeita, por Patrícia Galvão décadas atrás. Deste modo, como epíteto das falhas que levariam ao inferno jamais provisório, *Parque Industrial*, confiante do potencial revolucionário humano, entende que tal crença, caso fosse colocada em prática, passaria obrigatoriamente por um outro modelo de organização da cidade (menos explorador, sem dúvida), por isso Patrícia Galvão entende que ao expor as contradições ali presentes, envolvendo sobretudo a subjugação feminina (que é, em sua essência, também produto do capitalismo urbano que se intensificava), sua novela panfletária pode vir a intervir neste cenário, denunciando-a.

2.2. O relógio do progresso

A ideia de progresso, em si mesma contraditória, pode ser entendida de diferentes maneiras. Com o surgimento da Europa moderna, calcada em sucessivas rupturas com ordens anteriores, uma fé inabalável no conhecimento iluminista invadiu as instituições e noções encarregadas do saber acumulado, o que moldou a História numa espécie de “flecha”, apontada para um futuro mais promissor e uniforme, alavancado por descobertas e aprimoramentos sem precedentes. Tal crença era vendida sob uma roupagem de ininterruptas melhorias, até que, enfim, o ser humano alcançaria, feliz, a grande etapa final de seu devir histórico: a de cumprir, finalmente, com seu desígnio

divino, o da evolução, não apenas física, em moldes darwinianos, mas sobretudo espiritual, mítica, material.

Sob este aspecto, a dita modernidade eurocêntrica não demorou para mostrar suas deficiências que até então eram concebidas e embrulhadas por um discurso de poder, sedutor e extasiante em sua essência. Se o seu advento esteve associado ao pensamento otimista de inovações sucessivas, hoje a ideia não consegue mais ser vista sem algum escárnio. Uma das proposições feitas por Theodor Adorno acerca do conceito de “progresso”, seria a necessidade, invariavelmente urgente, de pensá-lo “na época da catástrofe”. Em seu cerne, estaria uma contradição evidente, a que perfaz duas noções simultâneas: a de dominação e a de decadência. Se, por um lado, diz Adorno, o ser humano cria e multiplica ferramentas que subjulgam o meio, por outro, ele se “afoga” numa ânsia de aprimoramento ininterrupto, causando, quase sempre, uma incompreensão, que paira sobre o próprio sentido de “progressão” etapista.

O conceito de progresso é dialético no rigoroso sentido não-metafórico do termo, de que a razão, seu órgão, é uma; de que nela não convivem justapostas uma camada dominadora da natureza e uma reconciliadora, mas que ambas compartilham todas as suas determinações.” (ADORNO, 1962, p. 226-227)

Não é difícil dimensionar o quanto este projeto progressista estendeu sua hegemonia pelos cantos mais remotos do globo. Ela esteve associada, e até mesmo serviu como justificativa, à dominação de diferentes povos e culturas que, tidas como inferiores por não disporem da “sofisticação” civilizatória europeia, foram magicamente encarados como bárbaros, precisando, assim, “aprender” modos e meios “mais humanos”. Sendo assim, o desejo de sobrepor-se a algo ou alguém (em outras palavras, a prática colonial, mercantilista, desde o séculos mais remotos) sempre esteve no estofo constitutivo desse premeditável desenvolvimento e é de se esperar que uma noção de progresso, baseada numa evolução permanente e em escalada ascendência, exclua outras formas de vida e de organização social, que não correspondem ao ideal etapista.

Para se ter ideia da falsa concepção de etapismo, é pertinente recuperar os estudos de Arno Mayer no que tange à persistência do feudalismo, mesmo quando as transformações provocadas pelo sistema capitalista se fortaleciam. O Antigo Regime continuava resistindo às investidas desagregadoras de uma sociedade de trocas, repousando-se na política e no arcabouço mental das classes dirigentes, cujo entendimento de mundo “era consoante com uma sociedade autoritária e hierárquica em vez de liberal e democrática” (MAYER, 1987, p. 24). Outros fatores, segundo o autor,

também impediam que o capitalismo despontasse com facilidade: predomínio da economia agrária, com pendor ruralizante; capitalismo financeiro incipiente; burguesia industrial ainda pouco coesa, sem condições de disputar frente ao prestígio das elites oligárquicas ou aristocráticas, o que também preservava resquícios monárquicos, elevados por status e por certo imobilismo da estrutura social; aval ideológico artístico-cultural, que fortalecia a legitimidade do sistema tradicional; e fragilidade receptiva de correntes que tentavam inaugurar um novo modo de pensamento, geralmente oriundas de uma classe média cultivada (darwinismo, liberalismo, socialismo). “À medida que os axiomas do iluminismo do século XIX abriam caminho”, identifica Arno, “foram obrigados a se adaptar à preexistente concepção de mundo do antigo regime autocrático, que primou em distorcê-los e neutralizá-los” (MAYER, 1987, p. 267). A marcha linear rumo a um ponto futuro de satisfações infinitas demonstrou-se, então, falaciosa.

No caso do Brasil, a ordem desenvolvimentista aqui propalada pelas classes dirigentes procurou impor os parâmetros da modernidade europeia, uma vez que a colonização se espelhava, quase totalmente, nos mesmos caminhos arrogantes trilhados por aqueles países. Não foram respeitadas, assim, as particularidades brasileiras, não apenas aquelas relacionadas à dimensão do território e dos recursos naturais, mas também as ligadas à constituição da matriz social, elementos que nos distanciavam da “Velho Mundo”. Logo após o descobrimento, mesmo com muita resistência (e desinteresse) em investir no país, pois até então a terra não havia surtido qualquer atrativo, Portugal enxergava o Brasil como armazém de suas riquezas, da onde elas serviriam de sobrevivência às dívidas do país. No período imperial, a monocultura, o latifúndio e o trabalho escravo continuavam a ditar o grau de nossa subalternidade, a de mero produtor de mercadorias agroexportadoras. Com o advento da República, a situação pouco se alterou e ao longo de todo o século XX, embora industrializando-se, o Brasil continuava relegando seus interesses à subordinação externa, o que, mais uma vez, impedia a inserção de uma maioria no debate público. Mário Pedrosa, dissertando a respeito da criação do Partido dos Trabalhadores na década de 1980, traçava um diagnóstico sobre nossa insistente subordinação:

O proletariado brasileiro, e com efeito, a única classe jovem, vigorosa, em ascensão neste Brasil macambúzio de hoje, que velhas classes dominantes, corrompidas desde o berço pelos privilégios e monopólio de cuja legitimidade espúria nem desconfiam, que fizeram um país de baixa moralidade, no qual um despotismo embrutecedor (sem escrúpulos e sem a menor perspectiva histórica) oprime um povo humilhado. Sua única perspectiva histórica é ganhar dinheiro, de qualquer maneira, ao estilo dos barões salteadores de estradas ao

tempo do capitalismo americano do fim do século XIX. O despotismo militar que assumiu o poder no Brasil para amoldar a nossa gente a seu gosto e à sua ideologia não teve realmente outro propósito que instalar no país um “capitalismo” progressista à americana, com a ajuda de tecnocratas educados e treinados na capital dos grandes negócios, onde ainda brilham e dominam os filhos e netos daqueles barões, em cujo meio os nossos tecnocratas iam aprender inclusive boas maneiras e civilização. Foi ainda sob o slogan desse capitalismo moderno que se viu o espetáculo de muitos generais, não satisfeitos com a reforma apenas de quatro estrelas, saírem a tentar mais algumas estrelas na chefia das firmas, multinacionais. (PEDROSA, 1980, p. 17-18)

A literatura, neste contexto, tentou investigar os rastros deixados pelo processo de imposição de um modelo de modernidade alheio, alicerçado na investida capitalista de dominação de parcelas deliberadamente excluídas, localizadas, de modo premeditado, nas bordas e rebarbas da estrutura social. Neste sentido, podemos dizer que *Parque Industrial* e *Inferno Provisório* negam um tal otimismo associado ao progresso, na medida em que concebem ações, ambientes e personagens que encontram-se deliberadamente excluídos das benesses do desenvolvimento. Há, portanto, uma crítica ao sistema produtivo capitalista, tal como Adorno e a maioria dos frankfurtianos o interpretaram, ao afirmarem que todo processo de aperfeiçoamento dos modos de vida traz, ao mesmo tempo, resultados de barbárie inerentes. Ao negar o imperativo iluminista da Razão, turvo em sua claridade deficitária desde o Renascimento, a ideia de progresso se vê assentada numa dialética que une as contradições do capitalismo e sua organização técnica.

Em sua novela de 1933, Patrícia considera a sobrevivência e a exploração como dois elementos inseparáveis, mas concomitantes, característicos da vida moderna. As condições de trabalho existentes no interior das fábricas de tecidos do Brás são a demonstração de que a modernização advinda da proliferação do capital produz progresso e pobreza de maneira desigual, pois enriquece os proprietários dos meios de produção enquanto relega uma multidão de famintos à exclusão da fome e da servidão. Suas operárias não possuem nenhum recurso de resistência à disposição: devem se submeter à rotina de cansaço ininterrupto, além de lidar com o assédio físico e moral. O espaço urbano funciona, assim, como um cativeiro engaiolado, em que nenhum ser vivo pode estar livre das imposições capitalistas. Deste ponto de vista, *A Famosa Revista*, cujo cerne não é tanto a questão da classe, busca demonstrar como outras instâncias da vida são também corrompidas com o avanço intransigente do capital: os valores éticos e a política são eivados por um autoritarismo sobrenatural, que condiciona situações e comportamentos por vezes duvidáveis. O fator humano, nesse sentido, não pode ser dissociado do econômico, pois este último o determina. Em ambas, a cidade emerge como

local degradado, conjunto amorfo, um espaço inerte que coaduna tendências, quase sempre assimétricas, de aquiescências capitalistas e resistência visionária.

Os capítulos iniciais de *Parque Industrial* tecem uma diferenciação bastante explícita entre burgueses e proletários. As classes se dividem espacialmente, desde o local em que trabalham até o ambiente escolhido para recreação ou divertimento. A segregação acontece pois a estrutura social encontra-se cindida entre aqueles que produzem (indicados sobretudo pelas operárias tecelãs) e os que desfrutam, passivamente, da mais-valia tirada à força (os proprietários em geral). O livro inicia mostrando o massacrante cotidiano fabril para, logo em seguida, focalizar as lutas construídas em torno do sindicato trabalhista e os desníveis sociais presentes na “Escola Normal”, em que fica patente a ideia de que a pedagogia serve à classe burguesa. Depois, a vida fora do trabalho confirma que independente da esfera, a existência proletária é deslegitimada, até mesmo nos atos mais corriqueiros, como o de sobreviver ou se satisfazer sexualmente: no Brás, as situações degradantes não cessam. No bordel, no automóvel clube ou no cortiço entranhado pelas ruas estreitas... O capitalismo nascente, complexificando-se, organiza socialmente o bairro, num espécie de espelhamento do que é a cidade em sua totalidade. Na maternidade, divisões também são estabelecidas, normalizando um tratamento diferenciado de acordo com a classe:

Não percebe que a própria distinção se faz nas próprias casas de parir. As criancinhas da classe que paga ficam perto das mães. As indigentes preparam os filhos para a separação futura que o trabalho exige. As crianças burguesas se amparam desde cedo, ligadas pelo cordão umbilical econômico. (GALVÃO, 2022, p. 59)

O “cordão umbilical econômico” sintetiza a ligação indissociável e sempre flagrante entre posição social e privilégio. Não se esconde a preferência por aqueles que possuem algum bem numa sociedade de maioria miserável. Ao final, o autora faz questão de lembrar que o Brás funciona como uma espécie de exemplo mundial da luta proletária, já que em todos os países, indubitavelmente, existe subúrbios marginalizados que concentram parcelas da classe trabalhadora submetidas a todas as espécies de exploração. Sendo a classe operária produto da condição urbana, segundo posto por Marx, a revolução apenas pode acontecer, nestes moldes, na cidade (e com o auxílio do camponês, conforme veio a defender Lenin, mais tarde). É ali, sob o asfalto, que a luta de classes tem condições de ecoar, onde as multidões se aglomeram em disputa por interesses comuns, partindo delas vozes dissonantes que, corporificando anseios coletivos, materializam projetos de futuro. Cidade e revolução, agora, funcionam como sinônimos.

Sobre essa particularidade, Walter Benjamin, fascinado como que por um encantamento, setencia que o Surrealismo foi o único movimento estético, até ali, que cumpria as exigências de superação da realidade apontadas pelo *Manifesto Comunista*, numa espécie de “marxismo libertário”. Neste mesmo ensaio, ele também afirma que “nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade” (BENJAMIN, 1987, p. 26). O filósofo alemão aproxima a corrente surrealista das aglomerações urbanas, no sentido de interpretá-las segundo o caráter de protesto e denúncia do movimento, concebendo as cidades segundo um paradoxo: ao mesmo tempo em que configurariam os presumíveis palcos das revoluções, nas ruas e avenidas, a mentalidade de um “novo” homem poderia florescer, mais propenso a questionar o que lhe pareça estranho ou mesmo anacrônico à realidade. É nas mãos deste ser cidadão que estariam as munições exigidas pela transformação da humanidade.

Inferno Provisório não adere completamente a confiança de Benjamin no Surrealismo, embora seu Realismo *de hoje* incorpore técnicas e procedimentos que se assemelham, em certa medida, ao simultaneísmo e contradição existentes nas cidades contemporâneas. Já falamos sobre o modelo de modernidade eurocêntrica que pautou o ideal de progresso brasileiro: desigual e excludente, ele não se estendeu à toda população. Luiz Ruffato entende que a forma deve ao menos indicar a dimensão desta descontinuidade, de modo a constituir, em seu interior, a desavença persistente entre o desejo e sua real concretização, entre o progresso e o seu imediato contrário. Daí é que resultam a fragmentação característica da prosa ruffatiana, mais atenta nas conexões e vínculos deixados a cargo da atenção do leitor, como se este estivesse diante de um mapa, do que numa linearidade artificial pouco frutífera, que não dá conta da complexidade da vida que se desenvolve nesta urbe também disforme e antagônica.

Quem ainda se lembra do Zé Pinto? O primeiro na rua a ter geladeira, quando ninguém nem sonhava com isso. A ter televisão, uma coisa tão importante, que até serviu para ganhar um dinheirinho extra, cobrando pelos recados que recebia e enviava. A ter fogão-a-gás, enceradeira, vespa, um luxo! Mas, para conquistar esses confortos todos, haja tino! E tutano. Emprestava para os inquilinos pagar o aluguel e a caderneta do botequim. Quem tinha, colocava alguma coisa no prego. Encheu a casa de relógios, rádios a-força e a-pilha, guarda-roupas, cordões, anéis, medalhas, porta-retratos, pares de sapato. Os encostados ofereciam o carnê do INPS. Trocava o canhoto por dinheiro, já devidamente descontados os juros. Todo dia dez acompanhava o tratante ao caixa do banco e embolsava o pagamento. Até hoje tinha tralhas espalhadas pela casa, gente que empenhou um traste qualquer e nunca mais voltou para buscar. Agora era apenas um velho de cabeça branca, calças escorrendo pelas pernas, sem modos, lambão, peidorreiro, motivo de troça dos lambe-cus. Mas quando era moço, mourejava. Botou na cabeça que tinha de ficar rico. Deu o sangue na fábrica, tocando tear. Conheceu Maria, uma portuguesa

trabalhadeira, econômica, direita, esforçada. Casaram-se e, com o empenho dos dois, construíra um nome. E um homem é o nome que tem. (RUFFATO, 2005, p. 181-182)

O excerto anterior, além de suscitar a discussão a respeito do enriquecimento duvidoso de Zé Pinto, também trata, talvez não explicitamente, de um progresso que, embora individual, oferece algumas pistas do que ocorre socialmente, nas entranhas coletivas. É nestas rugas do tecido comunitário que é possível identificar níveis de exploração cada vez maiores que, por não ser tão evidentes, podem passar despercebidos. O proprietário não esconde o interesse em se valer de suas posses materiais para subjugar vulneráveis e necessitados: cobrar pelo uso de eletrodomésticos ou realizar empréstimos que, sabia, jamais seriam pagos. Uma dominação paira sobre os vínculos ali estabelecidos, com Zé Pinto personificando a estrutura sobre o qual uma certa modernidade pode concretizar-se. Por meio da chantagem e da extorsão, novos empreendimentos são inaugurados, numa coerção sempre à espreita: “Antes, era só falar Zé Pinto que a gente honesta e trabalhadora e os malandros e vagabundos batiam o queixo. Porque com ele era assim: pão-pão, queijo-queijo” (RUFFATO, 2016, p. 265). Sobre isto, Tania Pellegrini chega a aproximar o Beco ao emblemático cortiço de Aluísio Azevedo (também como forma de insinuar, ao meu ver, que Luiz Ruffato não se distancia – e seria impossível o fazer – de uma veia naturalista, mas que nega um determinismo alienado ligado à patologia), afirmando que a comparação “tem um quê de alegoria, na medida em que pode representar o *débâcle* do desenvolvimento brasileiro, em que a acumulação de capital, por meio da exploração feroz, mais de um século depois, deixou no seu rastro, para a maioria, não mais o sonho da ascensão, mas o pesadelo do fracasso” (PELLEGRINI, 2019, p. 9).

Ruínas, sobras, rastros. Sinais fantasmas que assombram, resquícios vigilantes que espreitam, ansiosos, pelos últimos impulsos de vigor. Patrícia Galvão e Luiz Ruffato tentaram olhar no interior destas fendas, observá-las em sua obscuridade, à procura daqueles que não teriam suas histórias contadas, sufocadas por projetos industrializantes pouco ou nada inclusivos. Mero detalhe, a distância temporal pode exercer sobre os autores alguma separação, mas o que os une é a certeza, latente e previsível, de que a modernização não se configurou como mecanismo de sustentação de uma ideia ainda vaga de progresso, mas que cristalizava, década atrás de década, o fosso profundo entre ricos e pobres, proletários e patrões, felizes e infelizes.

2.3. Fracasso e utopia

Muito do que se discute a respeito da cidade contemporânea, deve-se, em boa parte, à questionamentos oriundos sobretudo da Renascença, isto é, do surgimento do Estado Moderno. Foi durante aquele específico florescimento crítico que a cidade passou a ser concebida não como simples espaço demarcado pela aglomeração ocasional, mas como uma entidade política que vive e sobrevive às custas das escolhas humanas, dependendo delas para manter-se “bela” e “organizada”. Sendo reflexo direto do indivíduo, o espaço urbano seria um campo de experimentação científica, acompanhando a ascensão racional de outras áreas. Segundo Abreu e Lima (2012), ao estudar as concepções de cidade nos tratados de arquitetura do século XV,

o período chamado de Renascimento representa um momento de crise e de reformulação das noções ao redor da cidade em relação a uma longa tradição anterior. Embora se remetendo continuamente às ideias elaboradas na antiguidade e na tradição cristã, os autores dessa época consideram o fenômeno urbano focando nos aspectos e exigências concretas – técnicas, científicas e nos novos conhecimentos geográficos – que a civilização da época evidenciava, introduzindo fatores especificamente modernos e menos considerados no mundo antigo (ABREU E LIMA, 2012, p. 6)

Havia, então, uma tradição urbana circunscrita ao pensamento medieval que, devido à nova ordem econômica e mercantil, foi cedendo lugar a outros moldes arquitetônicos, mudanças que em grande parte são hoje encaradas como resultado de um questionamento mais geral da cultura e das artes e de transformações nos campos ético e científico. Vale lembrar que a interpretação de que o Renascimento representou um ponto de completa ruptura é bastante questionável do ponto de vista político. De um lado, foi um prolongamento “mais crítico e subversivo” daquele pacto organizativo-interesseiro que já acontecia na Idade Média; de outro, a necessária saída político-socio-econômica que o advento dos interesses da burguesia teria causado. De qualquer forma, mudanças profundas começavam a avolumar-se e os pensadores do período, presenciando-as, teriam divergências enquanto o que o futuro poderia reservar. Por que, invariavelmente, o tom comunitário do feudo já não cabia mais na organização classista que as aldeias inauguravam: enfim, as cidades. A concentração de riquezas em locais antes inimagináveis representava um perigo à própria concepção de vencedores e perdedores, entre eleitos e subordinados, numa visível desestabilização do que era tido como “justo” e “certo” por Deus. O dinheiro colocava em cheque noções religiosas de concretude social, subjulgando-as.

O surgimento da cidade remonta, deste modo, às primeiras trocas monetárias e, por extensão, à novas modalidades de exploração. Intelectuais começaram a se dar conta

da degradação do humano pelo capitalismo em ascensão e seria questão de tempo até surgirem obras que tentavam compreender o recém inaugurado estado de coisas. Thomas Morus e Nicolau Maquiavel, por exemplo, reagem de maneiras distintas à processualidade avassaladora propalada pelo Renascimento: com o gradativo declínio feudal e a insistente ascensão da burguesia, os parâmetros de entendimento e compressão do mundo viram-se abalados. Ambos os pensadores são o resultado das reflexões humanistas e das tradições filosóficas que caracterizaram os aspectos ideológicos de forças sociais em disputa. Emancipando a política da moral, Maquiavel já pensa dentro da contraditória (e futura) sociedade burguesa, esforçando-se para racionalizar o comportamento político. Ao presenciar o histórico esplendor econômico de Florença ocasionado pela administração promissora da família Médici e, posteriormente, conviver com Luís XII, rei da França, o filósofo constata que se os homens forem largados aos seus impulsos, vis e tenebrosos, sem nada que os ordene, não conseguiriam sobreviver, haja vista ser necessário que algum poder superior os organize, mesmo lhes tirando o livre arbítrio. Partindo disto, Maquiavel decide, então, escrever *O Príncipe* para dar sugestões/conselhos sobre como se conquista o poder e, mais ainda, explicar as dificuldades enfrentadas e consequentes triunfos exigidos para se permanecer nele. A política se torna arte, pois o poder em si mesmo é o objetivo da ação: consiste na habilidade de administrar para impedir que os instintos de destruição societários prevaleçam. Do ponto de vista da dissolução da antiga ordem feudal, o livro funciona como uma tentativa de coexistência (por certo infrutífera) entre o poder real e o advento da acumulação burguesa.

A maneira como o indivíduo e a cidade veem-se contaminadas pelo projeto capitalista de acumulação atingem Thomas Morus de forma um tanto diferente. Ao contrário de Maquiavel, Morus voltará sua reflexão “para trás”, para as heranças medievais, num resgate inequívoco à comunidade como sinônimo da revogação dos prejuízos causados pela propriedade privada. Contudo, tal interpretação pode não se apresentar de forma tão simples ou mesmo “pura”, uma vez que Morus incorpora em seu livro, além de elementos historicamente superados, outros advindos das mudanças recém empreendidas pela sociedade capitalista. Em sua *Utopia*, ilha desconhecida e logínqua, um “feliz-lugar” perfeito, em que os habitantes vivem em invejável harmonia e igualdade social, não há qualquer conflito ou animosidade e o Estado, altamente organizado, gere da melhor maneira a vida dos cidadãos, provendo bem-estar, educação, saúde e trabalho

adequados e que satisfazem idealmente os anseios e preocupações de toda a comunidade. Tal desejo de retorno ao passado (e de restauração da comunidade), se torna mais visível quando lançamos nosso olhar para o modo de vida dos utopianos, habitantes que praticam o livre arbítrio no melhor sentido do termo: sem precisar trabalhar de forma incessante, aproveitam o tempo livre estudando e se conhecendo, numa clara celebração de um “ócio útil” que não parasita a vida coletiva e que, permitindo ao indivíduo investir nele mesmo, o devolve mais sábio e prudente para servir à comunidade. Esta disciplina de base epicurista, que bebe também da fonte teórica proposta pelo humanista Giovanni Pico della Mirandola, numa inclinação pelo bom senso e elogio à razão, relega o catolicismo à simples doutrina de aparências, já que a população, mesmo desconhecendo Cristo e seus preceitos, exercem a caridade como sua virtude teologal fundamental. A genuína preocupação com o outro, impossível numa sociedade regida pelo interesse e egoísmo do dinheiro, também se reflete no planejamento do Estado em relação à vida: as crianças são educadas de forma a desprezarem a riqueza e a intolerância, sendo o comportamento violento punido com exílio e servidão, além do sistema eleitoral ser minimamente representativo e a propriedade privada, por ser incompatível com a felicidade, inexistir. Assim, se o governo é capaz de bem planejar a existência, garantindo cidadania, igualdade e abundância, a cidade, enquanto produto, será bem administrada, à semelhança das pinturas renascentistas, em que cada pincelada é meticulosamente pensada e concebida com máxima precisão.

Ao confrontar estas duas reações diante da sociedade burguesa que amadurecia, provavelmente pensaríamos que a posição de Maquiavel, aceitando-a, vale-se de suas prerrogativas sociais mais vis e ultrajantes, para construir uma teoria de perpetuação no poder; e a de Morus, com visível relutância, proporia uma leitura mais saudosista, na busca obstinada por um retorno cauteloso às origens morais. Se fosse assim, já teríamos nos distanciado de certo essencialismo, mas talvez não compreendido, de fato, o que essas antinomias são efetivamente capazes de pressupor. Como já exposto, a discussão embutida n’*O Príncipe* vem à lume unindo dois campos de ação política eficaz: o conhecimento da história e da psicologia humana. Num momento em que a religião perdia o controle sobre o indivíduo, novos meios de manipulação se tornavam necessários para controlar as massas, pois o agir dos homens é histórico e previsível. Morus nega essa alternativa de domínio por outros meios: para ele, me parece, era o Estado quem desempenharia papel determinante na vida do indivíduo, numa espécie de gestar a

existência por meio de um legítimo “bom governo”. Os elementos anticapitalistas presentes na *Utopia* se combinam com elementos contemporâneos, construindo um amálgama contraditório que nem deseja plenamente um retorno à Idade Média e nem absorve de todo a organização societária emergente. A solução para os desafios do presente estaria, assim, não num aperfeiçoamento dos sistemas de controle maquiaveliano, mas numa combinação entre o que foi “bom” e o que se apresenta “melhor”.

Como o ponto de chegada do humanismo renascentista, o pensamento de Morus se configura como mais paradoxal do que se imaginava de início, pois sua produção intelectual estava dividida entre dois mundos opostos. Ele e Maquiavel são expoentes de uma linha de teorização que se debruçava sobre a ideia do que seria uma República perfeita, baseando-se numa reflexão que já vinha desde os antigos. Embora os dois tenham apresentado soluções diferentes para a mesma questão, fica patente, analisando-se também a posição de outros filósofos do Quatrocentos, que a transformação do sistema econômico, representado pela desintegração do feudalismo, exigia uma nova postura política inerente, que abarcasse as novas exigências materiais impostas pela acumulação e pela propriedade privada. Como resultado, ao conceber a História como ideologia, situando o homem em sua conjuntura real e específica, ambos acentavam os alicerces possíveis para a instauração da Idade Moderna.

É de se esperar, portanto, que o “estável” conceito de cidade (encarada, agora, como República), sofresse algum tipo de crise, dada a desagregação social e artística da Antiguidade. “A cidade da Renascença acrescenta-se à da Idade Média através de um sistema de nexos que não reflete uma vontade de contraposição, mas de desenvolvimento” (ARGAN, 2005, p. 74). Giulio Carlo Argan, sobre isto, procura investigar as convergências identitárias entre cidade e arte existentes justamente neste momento de transição. Como expressão das descobertas técnicas e científicas que colocavam a personalidade como detentora de um Saber até então inigualável, a urbe mesma seria o produto artístico decorrente desse ajustamento entre espaço e ser. A ideia de “comunidade saudável”, assim, ganha força, uma vez que, tal como as reflexões de Maquiavel e Morus, havia a necessidade desse entendimento racional refletir, de alguma maneira, na organização da cidade e, por consequência, no bem-estar dos cidadãos. Como consequência, a cidade medieval entra em declínio, pois a ordenação dos espaços, regidos pela autoridade religiosa (a igreja sempre alojada na praça central) já não é preponderante.

Ao contrário, na concepção renascentista de cidade, qualquer motivação de ordem sagrada ou divina sobre a vida urbana acaba desaparecendo, sendo substituída por uma atitude científica eivada pela racionalidade técnica do período. A cidade, assim, é pensada geometricamente, em perspectiva, em que cada edifício, ao mesmo tempo em que respira uma unidade simétrica, beira uma idealidade orquestrada que se assemelha às meticulosas obras de arte. Entretanto, o esforço nem sempre corresponde às contradições da vida real, marcadas por contingências que fogem à processualidade reflexiva: “sempre existe uma cidade ideal dentro ou sob a cidade real, distinta desta como o mundo do pensamento o é do mundo dos fatos” (ARGAN, 2005, p. 73).

A chamada cidade ideal nada mais é que um ponto de referência em relação ao qual se medem os problemas da cidade real, a qual pode, sem dúvida, ser concebida como uma obra de arte que, no decorrer de sua existência, sofreu modificações, alterações, acréscimos, diminuições, deformações, às vezes verdadeiras crises destrutivas. A ideia de cidade ideal está profundamente arraigada em todos os períodos históricos, sendo inerente ao caráter sacro anexo à instituição e confirmado pela contraposição recorrente entre cidade metafísica ou celeste e cidade terrena e humana. (...) A imagem da cidade-modelo aparece logicamente relacionada às culturas em que a representação-imitação é o modo fundamental do conhecer-ser e a operação artística é concebida como imitação de um modelo, seja ele a natureza, seja a arte do passado, tida como perfeita ou clássica, figura ne varietur da unidade de ideia-história, mas justamente por isso imóvel com respeito à arte que se faz no mundo. A cidade real reflete as dificuldades do fazer a arte e as circunstâncias contraditórias do mundo em que se faz. (ARGAN, 2005, p. 73-74)

A teoria da pólis, como se vê, está inserida em um contexto mais complexo de transição de sistemas de pensamento que lançaram sobre a cidade suas bases teóricas e filosóficas, ancoradas no virtuosismo político de fundação do Estado moderno. Por mais que o desejo fosse construir uma cidade ideal, tal como posto, por exemplo, na *Utopia* de Thomas Morus, ou mesmo na tentativa de criar uma teologia da urbe, como no caso do maniqueísmo frívolo presente em *A Cidade de Deus*, de Santo Agostinho, a cidade real, que congrega problemas e situações terrenas, movidas pela especificidade humana em ação, deve pairar sobre o instinto de aperfeiçoamento movido pela busca do “Belo” enquanto valor do bem e do bom.

É natural que a cidade vá perdendo seu estatuto celestial, de mero artefato oriundo da vontade de Deus, como outras tantas instâncias da vida que vão sendo assimiladas pela razão científica, as quais, ligeiramente modificadas, vão participando de um novo universo sem, no entanto, excluírem-se por completo os desígnios sagrados. Esta autonomia das obras terrenas poderia ser facilmente confundida com uma liberdade incondicional, pautada numa consciência supra-humana, responsável por todo ato de

criação, sem nenhuma a participação de Deus. Na verdade, consoante ao que postula Pico della Mirandola¹⁰, há um recalibramento da relação entre as noções de indivíduo e entidade criadora: o homem é o cientista da gramática de Deus. A natureza, ambiente em que os seres de consciência manifestam sua ação, apenas pode ser desvendada se os indivíduos estiverem aptos aos sentidos deíficos, sendo necessária a intervenção sagrada, pois tudo emana dela. Nestes termos, a cidade será “Bela” se os homens estiverem imbuídos da mente de Deus, isto é, órfão de Deus, o indivíduo tira de si as próprias leis. O homem está condenado à liberdade a partir de uma noção de autarquia.

Para além dessa confluência entre capacidade crítica e subordinação à Deus, amálgama que a Renascença procurou ajustar, a conclusão que se avoluma é que, obviamente, as cidades contidas em *Parque Industrial* e *Inferno Provisório* constituem, tendo em vista os formatos e promessas da matriz modernizante brasileira, modelos urbanos que se distanciam dos ideais renascentistas. Então, a questão é, senão entender, pelo menos indicar possíveis razões que levam a essa perda de uma noção urbana mais comprometida com o preceitos humanos de gerenciamento e organização, pautados no bem-estar e no igualitarismo. Fato é que a visão de que os atos terrenos poderiam ser “Belos” porque se assemelhavam à Deus foi sendo paulatinamente enfraquecida com a ascensão do capitalismo, uma vez que o dinheiro se sobrepôs à existência, tornando-a quase adorno desnecessário. Neste sentido, depois do mercantilismo e da descoberta da América, o caminho se abriu para uma toada inimaginável de colonialismo e exploração sem precedentes e os espaços urbanos, inescapáveis a tais processos por serem justamente os centros dos quais o imperialismo irradiava seus braços tentadores, passaram a ser caracterizados por verdadeiras arenas de disputas diversas, à medida que classes sociais opostas passaram a conviver. Estes conflitos se intensificaram com o surgimento de uma classe que era resultado inequívoco da modernidade: o proletariado. Foi possível, portanto, ao mesmo tempo em que esse modelo de desenvolvimento ocorria a todo vapor, grupos sociais serem resistentes ao processo, denunciando as revezes de suas contradições.

O carro chique desemboca numa multidão esfomeada que carrega cartazes pela avenida proletária. “Queremos pão e trabalho!” São os empregados, que em todas as ruas do mundo capitalista manifestam. (GALVÃO, 2022, p. 34)
(...)

¹⁰ Para os fins que proponho, considero, principalmente, seu “Discurso sobre a Dignidade do Homem” (1486).

Lá dentro, na cidadela isolada do alto feudalismo brasileiro e no valhacouto que vive do suor destilado pelo Parque Industrial há condes progressistas e reizinhos rurais casados com contrabandos da Migdal. Capitalistas seduzem criadas. Condessas romanticamente amam trabalhadores de cavalos. (GALVÃO, 2022, p. 36)

Como se pode observar, há uma segregação espacial que paira sobre todo o tecido social e que se manifesta, ininterruptamente, em todas as ocasiões. No primeiro trecho, a separação se dá pela divisão que se estabelece a partir da lataria do automóvel, entre aqueles que podem estar confortavelmente em seu interior, apenas contemplando a paisagem, e os centenas que precisam se manifestar fora dele, na rua, pedindo “pão e trabalho”, pois, ao contrário, não usufruem das mesmas condições aquisitivas favoráveis. No excerto seguinte, o advérbio “lá” também indica uma demarcação entre dois locais, o pertencente ao proletariado, ponto de vista do qual se focaliza a narração, e a “cidadela do alto feudalismo brasileiro”, composta pela superior burguesia rica que ainda mantém, em seus círculos, costumes feudais (isto é, reacionários), como o fato de “capitalistas” seduzir “criadas”, numa clara alusão ao desajuste de forças. Deste modo, o Brás (e a cidade, em metonímia proposital) se mostra cindida em espaços segregados, os quais correspondem aos modos (sem dúvida, desiguais) que a modernização chega aos grupos e categorias sociais. Patrícia descreve uma cidade em que no reduto de trabalhadores, a grande massa populacional, responsável pelo desenvolvimento industrial, sofre diariamente para obter o mínimo enquanto, “do alto”, os privilegiados, sugadores da riqueza fabril gerada, descansam em leitos burgueses blindados. Portanto, ao contrário das reflexões renascentistas, a ideia de um espaço urbano que reflita consciência justa humana se esfacela, pois a modernidade empreendida pelo capitalista não deixa espaços para “aventuras” igualitárias.

Em *Inferno Provisório*, a situação se exacerba de tal modo que modernização e política atuam de forma estreita num projeto de exclusão premeditada. Nele, não há aquela separação um tanto caricatural descrita por Patrícia, mas uma fusão simbiótica entre modelo de produção desenvolvimentista e exclusão social. O estado de coisas, agora, é totalmente opaco, sendo difícil distinguir as várias forças sociais que atuam num mesmo quadro de marginalização dos trabalhadores (não mais “apenas” a burguesia e seu típico ódio de classe, como em *Parque Industrial*). Na realidade, o sistema capitalista, já bastante maduro, encontrou subterfúgios para abastecer-se das próprias contradições, reiventando sua capacidade de estender-se e multiplicar-se sob os mais diferentes formatos e configurações. As impossibilidades de barrar ou pelo menos atenuar os

impactos perversos da desigualdade estrutural (talvez por meios revolucionários, quem sabe), neste caso, se tornam quase impossíveis, pois há incluídos, isto é, trabalhadores que até podem dispor de meios satisfatórios para sua sobrevivência, mas que continuam alocados na base da pirâmide social, desempenhando, assim, o papel de impossibilidade que lhes cabe na dialética excludente às sociedades capitalistas.

Reolveu a cidade, estranha e confusa, em busca de colocação. Espocaram calos nos pés, gasta a sandália de muitas jornadas, até empregar-se faxineira no Hospital Santa Cruz.

(...)

O centro da cidade pareceu-lhe, aquela sexta-feira, pouco extenso para seus pés irrequietos: poderia, necessitasse, andar até o fim dos tempos, porta-em-porta demonstrando as maravilhas do aspirador-de-pó Electrolux. (RUFFATO, 2008, p. 18-19)

Aílton desceu ao ônibus 474 (Jacaré-Jardim de Alah) na Rua Raul Pompeia e ao virar a esquina da Rua Sá Ferreira deparou com intensa movimentação. Camburões, sirenas histéricas, revólveres, fuzis, a multidão espremida junto ao cordão de isolamento. Infiltrou-se entre os curiosos, “Quê que está acontecendo aí?” “A polícia invadiu o morro, ninguém entra, ninguém sai”, respondeu um senhor baixinho, de óculos. “Mas eu moro aí...”, disse. “Eu também”, retrucou, “Mas eles não deixam passar ninguém”. Porra!, não é possível! Vou falar com eles... Bateu no ombro de um soldado, “Quê que está acontecendo aí?”, que o mirou com desdém, “É uma festa, não está vendo?” “É que eu moro ali... naquele prédio, ó...” O policial interceptou: “Ninguém entra, ninguém sai...” Ainda disse: “Pera lá, sargento... trabalhei o dia inteiro... queria chegar em casa...” “Ninguém entra, ninguém sai!” Aílton virou-se para o senhor baixinho, de óculos. “Que merda, heim!” O homem deu-de-ombros. (RUFFATO, 2008, p. 72)

Sem emprego, acampara no botequim, de-início negando-se a pegar serviço desqualificado na cidade, Ficou em-feito! Sou profissional, entende?, não posso ir aceitando qualquer coisa... Desmoraliza eu... Depois, já viu, né?, e por fim recusando trabalho na vizinhança, Ficou em-feito! Sou um profissional, entende?, não posso ir aceitando qualquer coisa... Fazer gato, puxar luz de padrão, estender fio... não é coisa de oficial (...) (RUFFATO, 2008, p. 129)

(...) como vamos fazer para cuidar de um bebê, se nem emprego eu tenho? se nem emprego eu tenho? se nem lugar pra morar nós temos? Se nem bem começamos a vimo se habitassem o pardieiro adões e evas recém-expulsos, luxúria, lassidão, lascívia. A Evelina, Tão linda!, babá num condomínio chique em São Conrado, uniforme um asseio, engomadinho, branquinho de doer as vistas, de-começo aceitava ver a mãe na calçada da praia, como acaso, dia quinze, a alemãzinha zoinho azul cabelinho clarim uma boneca! Aninhada no carrinho, ... está tudo bem, mãe... aqui ó, uma ajuda pras meninas... Nunca disse de apresentar ela aos patrões “Vamos dar uma subidinha”, nem ao menos apontar “Alá onde eu trabalho”, tanta vergonha... (RUFFATO, 2008, p. 137)

Os excertos anteriores, pertencentes ao quarto volume, demonstram, todos eles, a maneira como se constitui a sociabilidade num espaço específico. Estamos, por certo, entre as décadas de 1970-1980, período em que o as cidades brasileiras, no geral, crescem desordenadamente em decorrência do êxodo rural e pela promessa de sucesso fácil, como

se a urbe guardasse, em seu interior, chances e oportunidades infindáveis, para quem queira a qualquer momento. Mais à frente, quando discutirmos a migração, outro tema ruffatiano muito recorrente, veremos que muitos indivíduos que chegam às grandes regiões metropolitanas logo se desiludem, pois descobrem, via sofrimento, que a vida ali é até mais cruel quando comparada às vilas familiares do interior. Contudo, neste momento é pertinente, para concluirmos, observar como a cidade vai sendo invadida por um senso de exploração silencioso, presente nas interações mais triviais, o que desloca a atenção das personagens para o que é urgente (leia-se sobrevivência), em benefício da própria superestrutura desigual que bebe desta desatenção. É como se as dificuldades materiais que rondam a existência se sobrepusessem à eventuais insurgências que poderiam levar o indivíduo para algum caminho rebelde ou de insatisfação.

Como territorialidade em disputa, a cidade de Luiz Ruffato não é de todos, como em *Parque Industrial*. Patrícia delimitava firmemente as fronteiras ocupadas por cada classe, estabelecendo limites bastante visíveis entre trabalhadores e patrões. Até mesmo quando conviviam no mesmo ambiente (a fábrica, por exemplo), a autora prezava por demarcar barreiras impermeáveis, expressas pela fala, comportamento ou consciência. Entretanto, diferente dela, em Luiz Ruffato essas divisões aparentes se dissolvem, mas isto não significa que elas não estejam ali, pulsando. Nele, embora a cidade continue em disputa, ela também passa a significar convivência pacífica, pois a luta de classes, como a história demonstrou, não surtiu os efeitos revolucionários sonhados. Andar pela cidade, procurando por emprego ou vendendo eletrodomésticos de porta em porta, e nos pés surgirem calos; ser impedido pela polícia de acessar a própria casa depois de um dia desgastante de trabalho, pois os agentes suspeitam que o morro abriga criminosos; negar a prestação de serviços, a contragosto, por não corresponderem à qualificação ou cercar-se de pessoas de uma classe superior e sentir-se envergonhado de apresentar a mãe para os patrões... Limites caem, outros permanecem. O presente reveste-se de tranquilidade, mas o passado não permite que os antros profundos de constituição do tecido social sejam simplesmente descartados. A atmosfera urbana beira à conformação, pois a luta revolucionária não se apresenta como caminho disponível, nem possível.

“Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado” (MARX, 2011, p. 25). A cidade renascentista foi uma efeméride exemplar de uma época em que os homens

protagonizaram a história como bem entenderam. Eram os agentes de uma transformação que galgava suas próprias vontades, cuja direção cabia única e exclusivamente ao potencial terreno ajustado ao capitalismo ainda embrionário. O que não se imaginava era que este mesmo sistema impediria, séculos depois, que a sociedade pudesse, madura, decidir por si mesma, invadindo-a com temores perversos e ânsias gananciosas. As cidades que se avolumavam depois disto, o Brás ou as aglomerações interioranas da Zona da Mata, carregam em seus desenhos o formato da antítese modernizante que se pretendeu menos, mas que, sem mecanismos sócio-políticos eficazes que impedissem a selvageria inerente a nossa condição obrigatoriamente periférica, renderam-se, de bandeja, a vontades que não correspondiam aos ideais, embora ainda por formar-se, do povo trabalhador.

3. Liberdade e rebeldia

(...) Gostava daquela juventude que ainda não tinha encontrado seu caminho no torvelinho da luta, mas já manifestava claramente a tendência de sua classe.

Juventude, formosa juventude, quando a paixão, ainda incompreensível, só se sente vagamente no bater acelerado do coração; quando a mão treme medrosa e se afasta ao roçar sem querer o peito da amada, e a amizade da juventude impede dar o último passo! Pode haver mais querido que os braços da amada em volta do pescoço e o beijo abrasador, como uma descarga elétrica?

(Nikolai Ostrovski, *Assim foi temperado o aço*)

Dar a vida é natural. Todo mundo dá. Precisamos dar mais a vida. A honra. O que tinha sido a honra para mim? O que sabia eu de honra, a não ser a tapeação inventada com os direitos da família burguesa? Honra era servir à revolução. Moral revolucionária. Tudo o que serve à revolução é moral. Imoral tudo o que está contra ela. E a dignidade humana. Pode-se ser dignamente revolucionário sem se ser dignamente humano? Mas o que vem a ser a dignidade humana?

(Patrícia Galvão, *Autobiografia precoce*)

3.1. Uma musa esquecida

Dirigido por André Luiz Oliveira, o longa-metragem de 1969, *Meteorango Kid: Herói Interlagatático*, apresenta, a partir das ilusões sensoriais do protagonista, a relação da juventude com seu próprio tempo. Lula é estudante universitário, vivendo no auge da Ditadura Militar e tenta, com os poucos recursos morais que dispõe, (sobre)viver no interior de uma avalanche sócio-histórica que o dizima, mas requer dele a participação no sistema. Desesperado, ele se mostra visivelmente perdido entre o bem e o mal, num infundável transe existencial que renega suas origens: ao mesmo tempo que recusa os preceitos ditados por seus pais, depende deles para viver. A crise de geração, que rouba suas possibilidades de enfrentamento, exige de Lula uma moral, ainda que esta não se

adeque às regras reacionárias de então. Ao que tudo indica, a partir de seus delírios libertários, tão bem montados numa sucessão confusa de cenas e aparições, revela-se um diagnóstico da juventude daquele tempo, refém e produto da história, transfigurada na fantasia coletiva do que poderia ser, mas do que efetivamente se confronta.

Patrícia Galvão, como Lula, não se curvou ao moralismo conservador, uma vez que, na condição de mulher, seus desafios debatiam-se entre uma presumível aceitação de um comportamento que a adequasse aos preceitos dogmáticos e a recusa deliberada de qualquer amarra que pudesse pré-determinar sua existência. Tais movimentos libertários, juvenis em sua essência, vivenciados de maneira similar por Patrícia e Lula corporificam a expressão máxima da modernidade, momento de confiança na utopia, da ação questionadora e premeditada. Voltemos à Lafebvre e observemos o modo curioso como ele descreve os impactos provocados na juventude pela modernidade:

E eis que nós reencontramos a juventude como problema geral e mundial. Em toda parte ela dá sinais de insatisfação e de rebelião. Por que? Porque nova e ávida de novidade, logo, de modernidade, ela sofre os problemas insolúveis da modernidade, e sofre naquilo que ela tem de melhor. Seu impulso a expõe e torna-a vulnerável. Ela experimenta todas as lacunas do “novo” atraindo e decepcionando. É ela que sofre mais deslocamentos entre a representação e o vivido, entre o ideológico e o prático, entre o possível e o impossível. É ela que retoma sem interrupção o diálogo desolador entre o ideal e o experimental. Ela experimenta as distâncias. Aqui, Deus e a justiça cobrem as injustiças; aqui, a ideologia revolucionária cobre uma prática reformista e burocratizada; ali, a ideologia marxista, que prometia a transformação do vivido, cobre a adoração com uma alta técnica cuja esfera de aplicação se distancia e se perde nos espaços. A juventude defende-se contra o niilismo; não é dito que o niilismo não tivesse surgido precisamente da defesa contra a tentação niilista. Portanto, e nós compreendemos aqui o geral, a juventude parte de novo de zero, ou o crê. Crendo tornar a partir de zero, ela continua a história e carrega o fardo das gerações que ela nega. A crise da juventude, e justamente da que se afirma “moderna”, seria um traço da Modernidade? Aparentemente. Um traço central? Não. (LAFEBVRE, 1969, p. 227)

A espera por uma certa “maturidade” une umbilicamente modernidade e juventude, daí dizer que o protagonista do filme, Lula, e Patrícia Galvão são produtos inequívocos de um estado de coisas que precisa descobrir nas contradições (e interrogações) sua superfície saliente, pronta para algum tipo de ação. Deste modo, saber-se moderno, ter-se consciência da própria sorte, da condição inalienável de ruptura e mudança a que estamos todos expostos foi a herança ideológica que o século XX nos legou. Guerras e matanças de todos os tipos, revoluções e processos de submissão produziram um campo de contradições palpáveis o suficiente para determinar a postura com que enxergamos a realidade, cada vez mais atroz, cuja violência, brotando à

superfície, não apenas dialetizou nossa interioridade, mas também enformou aquilo que pensamos a respeito do mundo.

Poderíamos dizer que a modernidade manifesta-se na plena compreensão, um tanto explícita demais, de que “tudo o que é sólido desmancha no ar”, numa visível tentativa de conceber as metamorfoses da vida presente como inerentes à materialidade do ser. A marcha do desenvolvimento, imperialista em sua forma, impôs vias de alienação verificáveis, ao mesmo tempo em que tornou mais possível movimentos de oscilação que buscavam o questionamento da base social. O indivíduo, assim, teve que se adequar a uma atmosfera dilacerante, incógnita, mas que também representava sua emancipação mais profunda, fruto de um esforço de compreensão da própria condição. Patrícia Galvão, nestes moldes, sempre foi uma incompreendida, buscando viver uma vida que, para ela, transbordasse os ditames “normais”. Para transcendê-los, questionando as regras sócio-culturais de seu tempo, interessou-se pela única luta que lhe pareceu verdadeiramente útil: a liberdade da classe trabalhadora serviria de esteira para a vitória da humanidade.

Escritora e militante eminentemente “moderna”, Patrícia Rehder Galvão encontra-se dentre os indivíduos representativos desta espantosa autoconsciência, baseada, sobretudo, na perda da ingenuidade e das ilusões, como se uma lucidez cruel, não incompatível com a cegueira, ditasse o rumo das ideologias. Nascida no interior do Estado mais rico do Brasil, São Paulo, mais precisamente em São João da Boa Vista, em 1910, a jovem visionária viria a desempenhar papel tímido no movimento modernista, não participando da Semana de Arte Moderna (em 1922, ela contava com apenas onze anos). Junto ao seu futuro companheiro, Oswald de Andrade, como outras personalidades tradicionalmente conhecidas daquele tempo, exerceram forte influência sobre seus ideais políticos e de tendência artística, determinando, em muito, suas escolhas estéticas e seu engajamento social.

A primeira vez em que o nome de Patrícia Galvão – ou melhor, Pagu, apelido dado por Raul Bopp, pensando que seu nome fosse Patrícia Goulart¹¹ – foi ouvido é no ano de 1929, quando a jovem adolescente de apenas dezoito anos frequentava o ambiente de contestação estética do movimento de antropofagia, participando, mais exatamente, como colaboradora na “segunda dentição” da *Revista da Antropofagia*, veículo em que publicou seus desenhos de contornos suaves que integravam o *Álbum de Pagu – nascimento, vida,*

¹¹ Bopp, inclusive, chegou a escrever um poema dedicado à Patrícia, intitulado “Coco de Pagu”, de 1928.

paixão e morte, dedicado à Tarsila do Amaral. É neste momento que ela inicia seu contato com a crítica civilizatória (e, por que não, decolonial?) propalada por intelectuais que, nos idos de 1920, acreditavam num verdadeiro ode ao potencial artístico brasileiro frente ao domínio ideológico das grandes nações que, até então, vinham exercendo grande influência na produção cultural do país, seja desde a visível imitação de estilos mimético-literários até a arquitetura inspirada na *Belle Epoque* francesa. “(...) Oswald propugnava a uma atitude brasileira de devoração ritual dos valores europeus, a fim de superar a civilização patriarcal e capitalista, com as suas normas rígidas no plano social e os seus recalques impostos, no plano ideológico. (...)” (CANDIDO & CASTELO, 1977, p. 16).

Era preciso, portanto, segundo eles, realizar esteticamente o que a pintura *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, tão brilhantemente conseguira: assumir nosso caráter selvagem, miticamente original, em detrimento de um tom artístico comedido, revelado pelo bom comportamento de uma arte que falseava nossa expressão de país. Ao tomar conhecimento de tais questões, calcadas numa dialética local-universal, que subvertiam a ordem até então culturalmente aceita, é possível dizer que algo no interior intelectual de Patrícia Galvão começava a despertar. Sua sensibilidade continuará aflorando em suas andanças posteriores por alguns estados brasileiros e nas obras que viria a escrever, como o diário que manteve com Oswald, chamado *O romance da época anarquista ou Livro das horas de Pagu que são minhas* e o *Caderno de Croquis*, que reúne vinte e dois desenhos de paisagens observadas por ela mesma. Mesmo com resistência familiar, Patrícia acaba se casando com Oswald, em 1930, dando a luz à Rudá de Andrade no mesmo ano.

A década de 1930 marca sua vida decididamente. Nela, Patrícia Galvão começa sua militância política, que se dá juntamente com uma mudança de paradigma na configuração do modernismo no país. Neste momento, os escritores haviam deixado de lado as inovações formais da primeira fase – conquista da liberdade formal, desejo de atualização, busca pelo emprego da linguagem coloquial, fragmentação da narração –, atendo-se com maior afinco ao conteúdo das obras, isto é, ao que era proposto como tema. Segundo Antonio Candido (1980), tal quadro se justificava por uma consciência ideológica radical, marcada pelo engajamento no campo da cultura, mudança que se dava também pela transformação da estrutura econômica, acelerada pelo crescimento da industrialização e pela reconfiguração da estrutura político-social do país. A Revolução de 30, assim, foi o resultado de um longo processo de alterações substanciais,

encabeçadas por uma tentativa de supressão das elites oligárquicas, que retardavam o desenvolvimento industrial do Brasil. Na mesma época, a ascensão de movimentos fascistas ao redor do mundo forçou o meio intelectual a se posicionar, simpatizando seja com o campo da esquerda, seja no da direita, o que gerou uma polarização que, sem dúvida, impactou a literatura de diferentes maneiras, tornando as obras mais engajadas ideologicamente. Tem-se, por exemplo, os autores nordestinos, preconceituosamente chamados de “regionalistas” por não estarem circunscritos à região São Paulo-Rio, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, que vislumbravam a urgência do posicionamento e, por extensão, da denúncia dos problemas crônicos do Brasil.

A “tomada de posição” era consequência direta das condições históricas, sendo natural que os intelectuais, na posição de ficcionistas, responsabilizavam-se sobre seus escritos para além do papel. Assim, em 1931, Patrícia escolhe um lado: ingressa no Partido Comunista. Já plenamente formado, ele nasceu do movimento operário brasileiro que se formava desde pelo menos 1906 no Rio de Janeiro e, mais tarde, das lutas de teor anarquista que se avolumaram a partir de 1917, sob marcante influência da revolução proletária russa. Segundo Astrojildo Pereira (2022), em 1919, entre as balizas teóricas que definiriam a identidade do partido, havia certa confusão envolvendo ideais anarquistas, anarcossindicalistas e marxistas, estes últimos, sim, responsáveis pela fundação do partido em 1922. Conforme aponta Paulo Sérgio Pinheiro,

Quando surge, o Partido Comunista do Brasil vai se deparar com algumas importantes características da IC já consolidadas: a revolução projetada para o futuro, sendo mais uma referência utópica do que uma perspectiva concreta; a submissão organizativa das seções nacionais à direção centralizada de Moscou; a imposição do modelo bolchevique de partido. Se essas características pesavam sobre os partidos comunistas do capitalismo avançado, num país “dependente” – como será caracterizado o Brasil depois do VI Congresso da IC, em 1928 –, para o PCB implicarão um constrangimento ainda maior. (PINHEIRO, 1991, p. 49)

A trajetória política de Patrícia Galvão encontra-se memorialisticamente registrada em *Paixão Pagu – a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*, publicada postumamente em 2005. Neste “inventário de perdas”¹², uma face pouco conhecida da autora, marcada por bruscas contradições, vem à público. “Perturbada, desde esse dia, resolvi escravizar-me espontaneamente, violentamente. O marxismo. A luta de classes. A

¹² Alusão ao termo do professor Marcos Antonio de Moraes.

libertação dos trabalhadores. Por um mundo de verdade e justiça. Lutar por isso valia uma vida.” (GALVÃO, 2020, p. 49). Seu primeiro contato com a causa proletária se dá no encontro com Luís Carlos Prestes em Montevideu, quando percebeu que “o comunismo era coisa séria” (GALVÃO, 2020, p. 41). Para ela, Prestes havia lhe mostrado o “espírito de sacrifício”: “Fez-me ciente da verdade revolucionária e acenou-me com a fé nova. (...) A infinita alegria de combater até o aniquilamento pela causa dos trabalhadores, pelo bem geral da humanidade.” (GALVÃO, 2020, p. 42-43). De volta ao Brasil, Patrícia inicia seus estudos da teoria marxista, o que a impulsiona a descobrir mais a fundo as nuances complexas da exploração proletária. Entretanto, passada a euforia do momento, percebeu que havia esmorecido. Tempos depois, dois acontecimentos serviram para confirmar sua convicção em lutar pelo que acreditava, aflorando sua predileção: a presença numa reunião do Sindicato de Construção Civil em Santos – “Supreendeu-me a orientação das discussões e o entusiasmo dos trabalhadores pela luta de classes” (GALVÃO, 2020, p. 46) – e a participação em sua primeira reunião comunista, ocasião em que conheceu o preto Herculano, liderança proletária: “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.” (GALVÃO, 2020, p. 49). Ao rememorar a entrada no Partido, relata:

A entrada no partido para mim era um privilégio que assombrava minha insignificância. O convívio dos militantes, um dom que eu faria tudo por merecer. Preparei-me para ser recebida num ambiente de fortes e bons; de absolutamente honestos e valorosamente revoltados. Só poderia ser assim a vanguarda dos trabalhadores, a direção dos povos na revolução proletária. Devia ser linda a fraternidade reinante entre os participantes da luta ideal pela causa que todos compartiam. Fraternidade e espírito de sacrifício. Liberdade absoluta de convivência e, principalmente, pureza. (GALVÃO, 2020, p. 50)

Sua primeira obra ficcional, a novela panfletária *Parque Industrial*, de 1933, surge a partir dessa energia militante inaugural, numa visível tentativa de conscientizar os trabalhadores sobre as condições de exploração a que estavam submetidos, ao mesmo tempo que denunciava, para quem quisesse ler, a situação de marginalização feminina dentro e fora das fábricas. Neste sentido, ao colocar as massas como protagonistas de um processo histórico excludente, Patrícia Galvão inseria-se num círculo de escritores que viram no romance uma ferramenta de denúncia, podendo ser útil na defesa de uma causa antes ignorada, que emergiu, dentre outros fatores, graças ao caráter não-erudito do Modernismo. Ela, então, ao envolver-se com o partido, foi uma das responsáveis pelo

transplante do “realismo socialista” para o território brasileiro, já que, sensível à forma, viu-se inspirada pelos rumos culturais recém implementados pela União Soviética.

Mesmo antes de escrever seu primeiro romance, Patrícia Galvão já militava intelectualmente escrevendo críticas ao comportamento e à moralidade na coluna “A Mulher do Povo”, pertencente ao semanário político *O Homem do Povo*, que manteve com Oswald de Andrade entre março e abril de 1931. “Vontade de adesão exibicionista de minha parte por uma causa revolucionária” (GALVÃO, 2020, p. 40). Nelas, a autora demonstra seu amplo leque de inquietações, não apenas relacionadas ao universo literário, mas também dedicadas ao imediatismo ao seu redor, desde comportamentos casuais que podiam indicar certos traços característicos impregnados no tecido social, até preocupações com os rumos da História. Estes, nunca por ela subestimados, sempre assumem a centralidade em suas digressões, concebendo-os como os grandes motores da existência a ser suplantada e reinventada. Ao encarar os traços da vida não como mero acaso, Patrícia Galvão constroi sua posição crítica numa espécie de tripé: experiência histórica, condições sociais e enfrentamento ideológico. A partir do que vivenciava, enxergava e sentia, ela era capaz de espriar sua compreensão de mundo para além do intelectualismo que sempre tentou desmistificar. Suas proposições contidas nos artigos escritos para o jornal *Vanguarda Socialista*, como a diferenciação entre o militante (o “profissional da ação”, segundo ela) e o escritor revolucionário, são um demonstrativo de seu vigor analítico:

[O militante] “torna-se consciente de seu papel, torna-se revolucionário e assim atua na luta que para a implantação da sua ideologia é obrigado a travar no dia-a-dia das tarefas do Partido – quando o Partido luta, é claro, quando não pensa em fazer tudo no mole e deixar para as calendas as etapas da revolução –. Aos que achem difícil compreender o que chamo de luta vai aí exemplo: Um militante diante de um operário não politizado tem de convertê-lo ao seu objeto de luta, tornar maleável a sua mentalidade, permeabilizá-la em consciência do papel que lhe cabe na engrenagem social, e para isto o militante tem um trabalho que é o de desbravar o caminho e debater com a indiferença, o alheamento, a preguiça moral, mental e até física do interlocutor... E tem de lutar para *impor-lhe* [grifo meu] não só a consciência de classe que ele não tem em grau revolucionário mas para lhe oferecer uma saída adequada, emprestar-lhe métodos de conduta, segurá-lo na convicção, ganhar para sempre a sua confiança, de tal maneira que possa deixá-lo a realizar sozinho os seus progressos, integrado na corrente ideológica, adquirindo por sua vez a experiência, fazendo um revolucionário...

Mas, com o escritor acontece o contrário. Sua consciência de trabalhador intelectual não mercadejando com o seu trabalho, sua responsabilidade de liderança mental, ao produzir a página autônoma, transparente pela limpidez de sua verdade, está fazendo o papel de semeador... Haja pedras no chão, haja areais ardentes ou venha a neve siberiana fazer adormecer a sementeira, o escritor revolucionário vai longe, muito mais longe às vezes do que ele mesmo

possa pensar que está andando, pioneiro e solitário no mundo de sua criação. Entendem-no as vanguardas, os portadores da rebelião, a inteligência livre dos seus contemporâneos, os líderes da atividade no plano da realidade política, e são estes os elementos que fazem a ligação invisível e impalpável daquelas ideias com as massas militantes a caminho da insurreição libertadora de um dia que virá... Dizer a verdade claramente, a verdade pressentida, (...) é sempre usar revolucionariamente a expressão, e o escritor como peça do partido não é alguém que possa dizer *toda* [grifo dela] a verdade, como homem e como revolucionário. Que seja necessário declarar o respeito a determinados bigodes e esconder dos militantes um certo documento, a conformação disciplinar funciona. E assim tudo o mais, nas pregas da conveniência com que se veste a “verdade” da ação política do Partido. O trabalho do escritor, à margem do tempo e das tarefas imediatas é o de alimentar a sementeira de revolução, para que quando ela germine a emoção e a esperança atormentada do militante encontrem o que colher... A liberdade do escritor quebra as tábuas dos mandamentos partidários. (GALVÃO, 1985, p. 151-152)

Para Patrícia Galvão existia, claro, uma preocupação intelectual, aquele afinamento de arcabouço teórico com percepção indagadora, que se traduz numa tentativa, dialética desde o início, de se produzir conhecimento, inquietações que caracterizaram seu teor engajado até o último detalhe. Entretanto, tais reflexões não deviam furtar-se à realidade material, às condições que prescreviam o homem em seu formato diante da vida social. A pesquisa devia unir, indissociavelmente, pensamento e ação, teoria e prática, numa práxis inalienável. Como observamos, sua descrição de militante e escritor revolucionários, duas personificações do trabalho que, à época, se revelavam pelo seu potencial emancipador, considerava os contornos, por vezes turvos, da motivação de cada um, como se os dois se complementassem em suas frentes de atuação. O militante teria, na prática, o segredo da persuasão, devendo ser, para atingir seus objetivos de propagação das ideias, um agente aglutinador que busca implantar sua ideologia por meio da luta cotidiana. Assim, ele deve dialogar com a indiferença e a preguiça mental, objetivando “impor-lhe” consciência de classe para que, enfim, ele possa realizar sozinho os progressos necessários ao entendimento da conduta e da convicção. Caberia, então, a um fator externo injetar no interior do operário um conhecimento que torna sua consciência mais atenta à sua condição de subalterno e vítima de exploração. O escritor, ao contrário, teria por função ser uma “liderança mental”, isto é, ele deve semear a ideologia inscrevendo-a no papel. Dessa maneira, ao criar mundos ficcionais, ele pode tornar sua atuação mais maleável, alterando o estado de coisas a seu favor. Mas, sua liberdade não é total, ainda que ele vá, às vezes, além dos preceitos partidários: se conforma com certa disciplina, respeitando a hierarquia daqueles que dirigem e organizam o conjunto de ações. Ele “não é alguém que possa dizer *toda* a verdade” e, por isso, sua tarefa não é imediatista, devendo investir no tom processual exigido pela

germinação da emoção e da esperança nos militantes. Tal “inteligência criadora”, que não é mera causalidade, mas objetivamente construída,

será sempre, até indiretamente mesmo, uma ferramenta da revolução, pois qualquer posição reacionária não eleva os homens, nada lhes ensina, e assim nega automaticamente o motivo fundamental de toda a criação, que, essencialmente, destina-se a arrancar do chão da realidade e do momento precário que acorrenta a condição humana, os seres envolvidos na comunicabilidade das páginas vivas do livro... (GALVÃO, 1985, p. 151)

A intelectual, em suas próprias produções, parece navegar na linha tênue entre a militante engajada e a escritora revolucionária, numa espécie de convergência útil. Há ocasiões que ela pende para uma ou outra instância a depender de suas intenções pessoais. No fundo, e não duvido que assim o era para ela, todo tipo de ação pode se configurar como militância, incluído também o ato de escrever. De qualquer modo, encontrar harmonia entre as duas instâncias, consciente de suas contingências, ainda mais quando o que está em jogo é a produção de obras artísticas que podem, talvez por desventura, contaminarem-se por contradições até então não evidentes, mostra-se um desafio. *Parque Industrial* é a realização formal deste embate. O escritor engajado, à moda do realismo socialista, em contexto brasileiro, sofre uma refração, em que o ode à originalidade e confiança humana se desloca para uma incontestável denúncia de caráter sócioeconômico. Isso ficou mais visível a partir da década de 1930, período em que o estilo russo aportou em terras nacionais. Coincide, inclusive, com o momento de maior inventividade literário-política da autora, com destaque para os contos policiais de 1944 publicados na revista *Detective* sob o pseudônimo King Shelter, depois reunidos na coletânea *Safrá Macabra*; o romance *A Famosa Revista* (1945), escrito à quatro mãos em colaboração com Geraldo Ferraz; e o panfleto político *Verdade e Liberdade*, de 1950, ano em que Patrícia Galvão concorria à Assembleia Legislativa de São Paulo pelo Partido Socialista Brasileiro.

É preciso destacar que a atuação político-partidária de Patrícia Galvão passou por certos desníveis, que correspondem ao modo como ela encarava a ação militante em seus múltiplos aspectos. Sua vida, desde a adolescência, foi marcada por inquietações que a levariam, mais tarde, a questionar, com mais ênfase, seu próprio status quo e a difícil condição do proletariado fabril que se formava nas bordas de uma São Paulo ainda muito agrária. Seus relatos da entrada no Partido e de seus primeiros estudos marxistas são eufóricos, como se a confiança numa “causa maior” compensasse a solidão e o abandono que sentia, interiormente. “Fascinada pela luta proletária, dobrava minhas atribuições,

aceitava todas as tarefas, participava de todos os trabalhos, colaborava com o partido, me multiplicava para dar mais e mais vida pela causa revolucionária” (GALVÃO, 2020, p. 57). Aliás, o próprio caráter popular do modernismo, do qual, não conscientemente, ajudava a construir, talvez a tenha “empurrado” para o mundo das ideologias, o qual, na época, abocanhava até mesmo as produções literárias mais periféricas, dada atmosfera bélica que imperava do outro lado do oceano. Em seus muitos revezes, acabou sendo presa durante um comício em Santos: “Eu era realmente a primeira comunista presa e, no Brasil, isso era assunto a ser explorado, principalmente não se tratando de uma operária”; “A humilhação foi dura, doeu demais, o meu orgulho e o que chamava 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” (GALVÃO, 2020, p. 63). Nota-se que Patrícia Galvão sentia de modo profundo todas essas retaliações, mas continuava existindo, para ela, um motivo maior, algo até sobrenatural, que forçava seu ânimo a resistir, mesmo diante do descrédito persistente: “A organização determinava a proletarianização de todos os seus membros” (GALVÃO, 2020, p. 67). Era sua possibilidade de autoanulação, o sacrifício expresso pela negação, prepotente, de deslizes e vacilos que poderiam colocar tudo a perder.

Contudo, seu vigor combatente começou a arrefecer assim que percebeu que seus esforços não haviam sido suficientes pelos seus superiores, sobretudo porque sentia que era sempre vista como uma “estranha”, alguém que não era ainda e nunca haveria de ser realmente “proletária”. Apenas a aceitação da “causa” não a fazia compatível com a dimensão da luta. A ascendência pequeno burguesa impedia sua legitimação enquanto militante e isto, sabia, não poderia mudar. No partido, seus anseios eram menosprezados: ao invés de integrar quadros de ascensão, de certa natureza intelectual, ou auxiliar em decisões que não beirassem a certo amadorismo, sentia que ficava relegada ao trabalho marginal, com seu potencial sumariamente subaproveitado. Para tentar driblar esse desconforto, acabou mudando-se para o Rio de Janeiro e submeteu-se quase por completo, indo trabalhar numa agência de empregadas domésticas (“Era como se estivesse num bordel, ao lado de outras prostitutas, esperando a escolha do freguês. Cheguei a sentir obscenidades nas perguntas que me faziam, nos olhos que me percorriam, como se eu estivesse à venda”), como “indicadora de cinema” e, por fim, depois de peregrinar por muitas fábricas, ingressou numa metalurgia, lugar em que fazia livre sua propaganda comunista. Aí, finalmente, afirmou ter-se “fantasiado” de operária:

Com o meu avental 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-se em contato com os assuntos 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 meia dúzia de elementos, fui designada para a Conferência que reunia a direção de todos os estados do Brasil. Ia conhecer e ouvir os chefes supremos do Partido Comunista Brasileiro e os representantes da Internacional no Brasil.

(...)

Quanto gozei naquela noite em que ia me reunir a toda a articulação, a todo o alicerce do movimento comunista. Seria o êxtase místico o que me invadia ou um gostinho literário infantil? (...) Depois, eu ia entrar em contato com os mais capacitados elementos do partido, poderia fazer-lhes perguntas sobre uma porção de coisas que desejava saber, e com certeza iria aprender muito. Mas distinguia bem que a emoção maior me era proporcionada pela confiança com que me glorificavam naquele momento. (GALVÃO, 2020, p. 74-75)

Todavia, como num golpe vil, todas as expectativas foram, instantaneamente, solapadas. Patrícia sentiu-se traída, embora ainda não aceitasse, quando a colocaram de sentinela com uma arma na mão, de maneira a vigiar e fortalecer a segurança do evento. “Desde esse momento, comecei a perceber o ridículo da situação” (GALVÃO, 2020, p. 77). Foi orientada a atirar em qualquer desconhecido que se aproximasse, mas não levava jeito para este tipo de coisa. “A incerteza, a vacilação e não saber o que fazer”. Mesmo assim, seu entusiasmo não estava totalmente perdido, ainda que alguma angústia já tivesse tomado de todo. Cumpru com a função que a havia sido incumbida, pois sabia que a Conferência reunia o alto escalão do partido, sendo necessário, assim, sua guarnição. Conseguiu ouvir certas resoluções políticas adotadas, o que a envolveu positivamente. “A minha alegria se penetrava de uma fé absoluta. E a minha convicção era inexpugnável. O proletariado brasileiro guiado por uma vanguarda daquela têmpera se libertaria, seria vitorioso, dentro de pouco tempo” (GALVÃO, 2020, p. 78). Ao viver para a própria luta, acabou colocando os interesses partidários acima dos seus próprios, fato que, senão questionado pelo ocorrido nesta Conferência, iniciou-se logo depois, com situações que a levariam a questionar os métodos duvidáveis de atuação. Uma criança havia sido pisoteada por um cavalo durante uma paralização, e a mãe foi obrigada a fazer um discurso, antes de cuidar da filha. Voltou à São Paulo para desenvolver trabalhos ligados às finanças, até que, por determinação do partido, foram afastados “todos os elementos que não tinham origem proletária” (GALVÃO, 2020, p. 90). Era o fantasma de suas origens a assombrando novamente. Decide, então, trabalhar à margem da organização, intelectualmente, resultando, daí, *Parque Industrial*.

Sua desilusão apenas se fortalece, mas continua negando cogitar um afastamento. “Sabia que se o partido me chamasse, eu iria.” (GALVÃO, 2020, p. 93). O partido a convida (de forma coercitiva) a integrar o Comitê Fantasma, “o organismo de máxima ilegalidade do partido”, composto de malandros responsáveis por crimes comuns que auxiliavam indiretamente as atividades do PCB. Nele, Patrícia “não poderia discutir, mas apenas obedecer. Nenhuma pergunta poderia ser feita e nenhuma refutação às ordens transmitidas” (GALVÃO, 2020, p. 96). Ficou encarregada de conseguir informações secretas e, para isto, o Partido sugere que Patrícia se prostitua (“Na cama, ele dirá tudo. E você terá o que quiser”). Com o passar do tempo, foi se dando conta do submundo de ilicitude em que estava sendo incluída. “Começava a ver lama demais”. Por fim, se recusa, rebelando-se. Concordava com o “sacrifício total”, mas aquilo era hediondo demais:

Não. Nunca farei nada disso. Estão todos enganados comigo. Naturalmente, vocês vão atrás dos boatos que ocorrem a meu respeito no mundo burguês. Pensam que uma aventura a mais ou a menos para mim não tem importância nenhuma. Uma mulher de pernas abertas: é o que vocês pensam. Nunca, nunca farei nada disso. Façam de mim o que quiserem. Mandem-me matar, que eu matarei seja quem for, mas abertamente, me responsabilizando por tudo. Mandem-me matar o Getúlio ou o diabo. Mandem-me botar fogo na polícia ou enfrentar o Exército inteiro. Dar tiros na avenida ou ser morta num comício. Mas não tomar parte em palhaçadas ridículas, com o sexo aberto a todo mundo. (GALVÃO, 2020, p. 109)

Patrícia via, entre a surpresa e a negação, o Partido aviltar sua honra do modo mais sórdido. Percebeu que a pregressa vida burguesa, da qual tanto lutou para se libertar, continuava a contaminar o presente militante, pois a “fama” de mulher livre era facilmente confundida com uma suposta meretriz disponível. O código moral comunista não aparentava ser tão diferente dos círculos burgueses. Mais tarde, ao comentar sobre a investida vergonhosa com uma amiga, reconhece que a “questão sexual no Brasil (...) era o que atrapalhava em grande parte o movimento comunista, principalmente no setor feminino” (GALVÃO, 2020, p. 111). Mais tarde, mesmo a contragosto, percebeu que a prostituição, invariavelmente, serviria para provar sua fidelidade às exigências partidárias. Para conseguir mais informações, usou da estratégia que antes abominara:

Eu tinha consciência, sim, de que estava me prostituindo e me parecia 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 minha inutilidade e minha falta de resistência. Ridicularizei intimamente o que queria fazer passar por fatalidade. Eu me deixava arrastar estupidamente e continuei. (GALVÃO, 2020, p. 114)

Sua crença na luta continuava inabalável. Agora, após ter exacerbado seus próprios limites, “lutaria até cair aos pedaços”. Aconselharam-na a se afastar, quem sabe

descansar viajando: “Percebia que o partido nada mais queria de mim. O que adiantara tudo? Não conseguira provar minha dedicação, meu desinteresse, minha sinceridade” (GALVÃO, 2020, p. 120). Saiu pelo mundo: Pará, New Orleans, Hollywood, Tóquio, Xangai, Darien, Beijing, Manchúria, Moscou. Se sentia desorientada, não sabia se a luta vingaria. A confiança na humanidade flutuava em percepções pessoais que, embotadas de desilusões, forçavam-na a enxergar a realidade em condições mais pessimistas. Esperança e desconfiança turvavam seus preceitos morais. Se referia aos intelectuais como “idiotas covardes”, talvez por saber, dada sua condição de mulher, que o esforço teórico-reflexivo se configurava inútil, uma vez que o oportunismo e o deslumbramento fanático se sobrepunham a iniciativas objetivamente devotas. Em contato com realidades mais terríveis, questiona os contornos do PCB tentando explicar seu indelével amorismo, justificado pela breve sobrevida:

Como fora arrebatada pelo ceticismo que amargurara minha militância no Brasil? Claro que não soubera compreender a evolução progressiva do movimento revolucionário. O partido brasileiro era uma criança, como poderia agir em adulto sem passar pelo engatinhamento e pelos titubeios da infantilidade? Eu era uma trouxinha de mentalidade burguesa me encolerizando no bate-cabeça da primeira barreira. (GALVÃO, 2020, p. 133)

A experiência na Rússia, em particular, reforçou seu senso crítico em relação ao futuro do comunismo. Por lá, ao presenciar o caráter poderoso da vida, mulheres lindamente uniformizadas e o entusiasmo ágil impregnado em todas as coisas, admirava “bem a terra da revolução realizada”, permanecendo confiante de que a luta proletária “resolveria todos os desequilíbrios”. Em contato com o tûmulo de Lênin, a empolgação só crescia: estava disposta a ceder tudo, “contanto que a revolução se fizesse internacionalmente, que a humanidade vencesse, que a verdadeira justiça triunfasse” (GALVÃO, 2020, p. 137). Pensou no amor, “livre de todo o artificialismo, enriquecido pela liberdade”. Mas, ao ser abordada por uma criança maltrapilha pedindo esmola, a utopia futurística se desvaneceu, pois aquilo colocava em ruína todo o sonho que alimentara durante boa parte da vida:

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 que tinham inscrições de liberdade e abastança das crianças da União Soviética. Então a revolução se fez para isso? Para que continuem a humilhação e a miséria das crianças? Eu tivera vertigens históricas junto ao tûmulo de Lênin, mas então só uma tristeza imensa, uma fadiga quase sem terror, como se o mundo estivesse se desfazendo 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. Stálin, o nosso guia. O nosso chefe. (GALVÃO, 2020, p. 139)

A sentença final doía-lhe. Era um misto de incompreensão, descrença e revolta. Havia se submetido a situações horríveis para manter sua militância intacta e agora via, presencialmente, que o celeiro da revolução também compartilhava com os países capitalistas problemas semelhantes. A pobreza não havia sido extirpada. A injustiça e a desigualdade continuavam a imperar. Sua trajetória de desilusão culmina, dez anos depois, na escrita de *A Famosa Revista*, romance de 1945 que marca sua denúncia do autoritarismo partidário e, não menos importante, seu contínuo interesse pela pesquisa e experimentação estética. Entre o hermetismo poético e o discurso fragmentário, as personagens tentam sobreviver a uma atmosfera de incerteza, em que o acirramento de posições extremistas representava cisões e conflitos aparentemente intermináveis. Rosa trabalha na Revista do título (representação metafórica da submissão de um partido burocratizado e hierarquizado às diretrizes da Internacional Comunista) que se vale de métodos coercitivos e violentos para conter eventuais desvios de conduta e, assim, propagar sua própria ideologia. Com o companheiro e jornalista Mosci, com quem divide a angústia dos dias monitorados, ela tenta emancipar-se, entendendo que, ali, sua serventia consiste num adorno necessário (qualquer semelhança com sua confiança militante não é meramente casual): “Se você tem que dizer SIM sempre, se você tem que receber ORDENS sempre, se pensam por você, se não lhe consultam nada, mas lhe mandam DIZER O QUE VOCÊ TEM QUE FAZER é porque na verdade VOCÊ NÃO EXISTE senão em função de outros”¹³, escreve em *Verdade & Liberdade*. Em outras palavras, o livro é um manifesto a favor da liberdade, pondo em debate a incompatibilidade entre as intenções do PCB (e, por extensão, da IC) e as reais condições sociais, econômicas, ideológicas e morais que constituía a vida nos países latino-americanos. Negando a submissão diretiva, era urgente entender tais particularidades para que o campo de atuação brasileiro se moldasse segundo as características locais, o que ajustaria os procedimentos da luta internacional à conduta nacional. Depois de ter sido abusada em sua integridade mais íntima, a consciência deste descompasso talvez tenha lhe custado o último resquício de convicção.

¹³ Dada a dificuldade de acesso, os trechos do panfleto *Verdade & Liberdade* (1950) que aqui aparecem foram consultados graças à dissertação de Larissa Satiko Ribeiro Higa, devidamente citada nas referências bibliográficas, e da pesquisa biográfica de Augusto de Campos, *Pagu: Vida-obra* (2014).

Ao defender integralmente a liberdade, como um dos valores mais indispensáveis da matéria humana em termos de resistência, uma vez que sentira na pele seu real aviltamento, Patrícia Galvão evidencia a linha oculta que separa doação integral da obrigação coercitiva. Crente de que a militância partidária renderia algum benefício à classe operária que desejava “conscientizar”, a autora, por encantamento ingênuo, não se deu conta de que suas forças e fidelidade estavam sendo aproveitadas em favor de uma luta que, para ela, era concebida em percepções mais lícitas, em que apenas o “querer” já seria compensado com satisfação. “De degrau em degrau descí às escadas das degradações, porque o Partido precisava de quem não tivesse nenhum escrúpulo, de quem não tivesse personalidade, de quem não discutisse”. Porém, seria anacrônico, do ponto de vista histórico, colocar o partido na posição de um vilão inescrupuloso, sedento por pessoas que fossem até as últimas consequências em favor de algo superior, a causa proletária. De qualquer forma, são contingências da época, associadas por expectativas nem sempre correspondidas, turvas em meio à opacidade de divergências e sentimentos difíceis de conter. Embora escanteada pelo cânone misógino modernista, até hoje propagandeado como ideário paulista de civilização, Patrícia Galvão foi um produto dentre os mais ideologicamente acabados de um tempo em que o senso ético-político era palco de ambíguas exigências, orientadas mais por “palavras de ordem” do que por sentimentos libertários.

É livre quem luta pela liberdade dentro de uma organização que inicialmente extinguiu nos seus componentes o gozo dela? É livre quem luta pela liberdade dos outros, mas organizatoriamente se acha preso a uma disciplina de ferro? (...) O que precisa ficar claro é que a luta pela liberdade não pode ficar submetida a uma focinheira partidária, capaz, pela legenda de uma ideologia – sofismada ou traída – não se quer saber – de estar no caminho certo da liberdade humana. Os que se apresentam acorrentados, marcados pelos “slogans” aliás “palavras de ordem”, são apenas uns pobres diabos, uns desprezíveis escravos, repetidores de discos, e causam espanto que venham nos dizer que estão “participando” da luta pela liberdade, com os seus clichês e lugares comuns. Como pode um escravo lutar pela liberdade dos outros? (GALVÃO, 1985, p. 165-166)

3.2. “Brás do mundo”

Em uma das cenas de *Eternamente Pagu*, filme de 1988, Patrícia Galvão, interpretada por Norma Benguell, viaja até Santos, litoral paulista, para participar de uma greve de trabalhadores da construção civil. Durante o motim, a recém-militante demonstra certo êxtase de deslumbramento com as palavras inflamadas do líder ali discursando, o preto Herculano. É possível observar, por meio do zoom da câmera, que oscila entre o semblante de Patrícia e as palavras do líder sindical, seu olhar de

estupefação a cada palavra dita, como se os pensamentos de resistência ali amplificados servissem de ressonância à vontade, já decretada, de contribuir com a luta proletária. Tempos depois, em seu primeiro livro, *Parque Industrial* (1933), o trágico comício ganhará matizes ficcionais, demonstrando a indissociabilidade entre sua vida e a obra que passaria a compor a partir das próprias experiências enquanto mulher brasileira comunista. Sobre o contexto de produção do romance, ela mesma confidencia:

Pensei em escrever um livro revolucionário. Assim, nasceu a ideia de *Parque Industrial*. Ninguém havia ainda feito literatura nesse 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. Fiquei morando com Oswald no Bosque da Saúde, enquanto trabalhava no livro.

(...)

Depois publiquei apressadamente a novela. Não tinha por ela grande entusiasmo e, se não fosse por insistência de Oswald, não a teria feito. Você¹⁴ fez a primeira crítica de camaradagem. Eu já gostava muito de você naquela época. (GALVÃO, 2020, p. 90-91)

Dois dados interessantes a se destacar a partir do exposto: os termos usados por ela para se referir à obra, “livro revolucionário” e “novela de propaganda”, e sua descrença no que concerne à qualidade literária do que havia escrito, esta última justificando-se pela insegurança, natural e esperada, de ser sua primeira tentativa de experimentação estética¹⁵. Observemos que a utilização da palavra “revolucionário” é ambígua, pois pode se referir à constituição do discurso, fragmentado à moda modernista de herança oswaldiana, ou à figuração inédita do proletariado enquanto protagonista, matéria ficcional até então pouco explorada pelos escritores nacionais e da qual Patrícia servirá como precursora. As duas acepções se convergem: para que o livro seja revolucionário, isto é, transforme, em alguma medida, a consciência das coisas, é preciso que ele sirva para propagar as ideias da dita revolução, “semeando” (palavra dela) as teorias que a sustentam. *Parque Industrial* corresponde a estes dois intentos, inseparáveis. Para Kenneth David Jackson, conhecido estudante de Patrícia nos Estados Unidos, sua novela pode ser encarada como

um importante documento social e literário, com uma perspectiva feminina e única do mundo modernista de São Paulo. Mara Lobo¹⁶, como o lobo das estepes de Hermann Hesse, satiriza e critica a sociedade burguesa, embora com uma solução política e não humanística. Seu romance é o depoimento de

¹⁴ Trata-se de Geraldo Ferraz, a quem suas memórias se destinam.

¹⁵ Alguns críticos, entre eles Thelma Guedes (2003), associam essa apresentação crua de acontecimentos ao caráter “antiliterário” do romance, o qual envereda, quase sempre, para uma veia de didatismo ideológico, à moda do realismo socialista.

¹⁶ Pseudônimo utilizado por Patrícia na capa do livro em sua primeira edição.

alguém que estava por dentro da hipocrisia e da riqueza irresponsável dos estágios iniciais da industrialização de São Paulo, através dos círculos modernistas dos quais ela participava. (JACKSON, 2019, p. 675)

Ao longo de seus flashes rápidos que ocupam as poucas mais de cem páginas, a autora vai pintando quadros variados sobre a vida proletária do Brás, bairro fabril de uma São Paulo recém-industrial, que, juntos, propiciam uma visão ampla da exploração a que os trabalhadores eram ali submetidos. Ainda segundo Kenneth, a caracterização e a temática ideológicas presentes no livro, “longe da complexidade psicológica conhecida no romance social realista, podem ser mais bem avaliadas como vertentes da estética do retrato urbano modernista” (JACKSON, 2015, p. 32). De origem pequeno burguesa e, mais tarde, integrante da elite cultural que havia patrocinado a Semana de Arte Moderna, fica difícil dizer se a autora teria condições de escrever sobre a vida naquele bairro, vida esta distante de seus privilégios. “Em casa, conhecíamos toda a 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” (GALVÃO, 2020, p. 16). Entretanto, a obrigação de proletarizar-se a qualquer custo, como vimos, a levou a escrever o romance num momento em que havia sido afastada de maneira compulsória do Partido Comunista e decidiu, assim, trabalhar à margem, intelectualmente. A urgência em romper barreiras de classe, indo à procura de um público operário que ganharia consciência por intermédio da leitura também auxilia na explicação de origem do livro, uma vez que a constituição coesa de grupos militantes parecia bem frágil naquele momento. Ter vivido no Brás parece ter sido essencial, tanto pela questão de verossimilhança quando pelos objetivos de propaganda, inerentes ao desejo de escrita:

Morei no Brás até os dezesseis anos. Numa habitação operária, com os fundos para a Tecelagem Ítalo-Brasileira, num ambiente exclusivamente proletário. Sei que vivíamos economicamente em condições piores que as famílias vizinhas, mas nunca deixamos de ser os fidalgos da vila operária. A questão social, durante esse tempo, nunca foi examinada com algum interesse. Presenciava manifestações e greves e, se nesses momentos tomava partido, era um parti pris sentimental e, se exaltadamente acompanhava os movimentos, era por pura satisfação de meus sentimentos, à margem de qualquer compreensão ou raciocínio. Aliás, meu egocentrismo era absorvente demais para que eu me impressionasse demasiado com os mais infelizes. Era, naturalmente, contra os patrões, como se não pudesse ser de outra forma, mas nunca pesquisei o motivo nem as causas ou razões da luta de classes. (...)

Nunca supus que me ofertasse, um dia, inteiramente à causa proletária. A fé e a ilusão chegaram muito mais tarde. (GALVÃO, 2020, p. 17)

Nos capítulos iniciais de *Parque Industrial* tem-se a caracterização da vida fabril, compartilhada em espaços e hábitos comuns: “São Paulo é o maior parque industrial da

América do Sul” (GALVÃO, 2022, p. 15). Ali é o lugar do ateliê de costura onde trabalham as jovens tecelãs, condicionadas à exploração cotidiana. É nítido que a autora procura indicar, quase a todo instante, certo tipo de verticalidade envolvendo as classes sociais, com as operárias assumindo plena certeza do “seu lugar” na dinâmica social. A fábrica é caracterizada como a “grande penitenciária social”, responsável pelo enclausuramento físico e mental dos funcionários. É bem cedinho e o corpo de arrasta, zumbi, enfrentando a marcha cotidiana. Os anseios humanos pouco importam, pois é a vontade maquínica (vista sempre negativamente) quem dita as regras. O Brás se industrializava rápido demais e a voracidade capitalista corroía tudo, até mesmo as relações mais banais. “Toda a população de mais explorados, de menos explorados. Para os seus cortiços na imensa cidade proletária, o Brás” (GALVÃO, 2022, p. 24). Não havia como escapar, pois a sobrevivência dependia da modernidade que chegava à galopes. Mesmo assim, a resistência encontrava meios para impor-se, ainda que a certeza de transformação pouco vingasse:

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 se escoia para as ruas da miséria.
Um pedaço da fábrica regressa ao cortiço:
– Ninguém trabalha amanhã!
– Ninguém!
– Estão arrancando o pão de nossa boca! Não podemos consentir. Diminuíram mais! Cachorros!
Os tecelões espumam de ódio proletário. As fileiras pobres se 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! (GALVÃO, 2022, p. 79)

A dimensão subalterna, oriunda da vulnerabilidade que ronda as costureiras, encontrava-se diluída em diferentes locais. Ao redor dos teares, tempo é dinheiro, o que impossibilita qualquer tipo de descompressão: a produção não pode esperar, sendo impossível conversar ou ausentar-se dali por qualquer motivo. O estado é de alerta geral e a liberdade é controlada. Rosinha Lituana parece estar mais atenta à desigualdade de forças, pois *explica*, didaticamente, “o mecanismo da exploração capitalista”. Diz que o dono da fábrica se enriquece “roubando” dos trabalhadores o tempo de trabalho, mas tranquiliza ao lembrar da existência do Partido Comunista, “que é quem dirige a luta para fazer a revolução social” (GALVÃO, 2022, p. 19). Em certa medida, poderíamos situar as personagens em graus variados de “consciência de classe” ou de “proletarização”, a partir da percepção que cada um possui acerca da própria condição. Nesta escala,

Rosinha, sem dúvida, situa-se em nível elevado, seguida por Otávia, que, além de fazer comentários preocupados sobre as veias ilícitas da organização, lê livros de propaganda e ameaça entregar-se à luta “mesmo que custe a vida...” (GALVÃO, 2022, p. 26).

Os traços de resistência evidenciam-se numa reunião do sindicato regional, em que os operários se queixam das jornadas excessivas de trabalho: “– Nós não podemos conhecer os nossos filhos! Saímos de casa às seis horas da manhã. Eles estão dormindo. Chegamos às dez horas. Eles estão dormindo. Não temos férias! Não temos descanso dominical!” (GALVÃO, 2022, p. 28). Rosinha Lituana e Otávia estão ali, hipnotizadas, ouvindo. O que une todas aquelas mentalidades é o sentimento de união, a abdicação do interesse individual em prol dos anseios coletivos. Mas há, entre eles, os “traidores da própria classe”, representados pelas forças policiais, que buscam reprimir qualquer tentativa de ânimo revolucionário. De diferentes lados, os discursos são calorosos, cada um exprime, com veemência, o quanto a exploração o afeta:

– 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 política nos prende. E pergunta por que 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 cinquenta mil-reis por mês. O senhorio me tirou tudo na saída da oficina. Não tenho dinheiro para remédio. Nem para comer. (GALVÃO, 2022, p. 29)

A mensagem é clara: se, por um lado, as contradições capitalistas enriquecem os proprietários dos meios de produção, de outro, elas marginalizam aqueles que não dispõem de nada (“As operárias trabalham cinco anos para ganhar o preço de um vestido burguês. Precisam trabalhar a vida toda para comprar um berço”). Na Escola Normal do Brás, ambiente em que se iniciam os caminhos da sedução, essas diferenças soam ainda mais demarcadas. Entre posições sociais pré-determinadas, “as bem vestidas” demonstram abastança e confiança no prazer, enquanto as modestas ou recatadas lutam para ter o reconhecimento dos “estudantes ricos”. Jogo de interesses regado à bens materiais, inveja abastecida de códigos morais ultrapassados, mas que teimam em se manter. É o caso, por exemplo, de Eleonora, que se envolve com o burguês Alfredo Rocha¹⁷: “Ela nunca pensou em ceder completamente. Daria-lhe tudo, menos a

¹⁷ Alfredo é evidência do conflito de vertentes que se impunham na organização. Ao final, depois que ele se “proletariza”, é acusado de provocar uma “cisão na massa”, por ser “trotskista”: “Os acusadores apontam fatos inflexíveis. Desvios. Personalismos. Erros. Todos a fitam diante das provas concretizadas. É verdade. Alfredo se deixara arrastar pela vanguarda da burguesia que se dissimula sob o nome de “oposição de

virgindade. Assim, ele casaria. Ela não seria trouxa como as outras” (GALVÃO, 2022, p. 34). Muito sintomática é a primeira aparição de sua intimidade, quando ele lê Marx “no apartamento rico do hotel central”, rodeado de almofadas macias e “cachorrinhos implicantes”, numa crítica veemente de Patrícia Galvão à elitização da teoria revolucionária em solo brasileiro.

Como forma de vingar sua origem humilde, Eleonora surpreende ao se ajustar à “grande burguesia” depois de se casar com Alfredo. Ele, ao contrário, parece desejar fazer o caminho inverso, desprendendo-se dos “parasitas”. Mas nem todas tem o mesmo futuro garantido. Corina, a mulata, serve a este contraponto. Além de sofrer todos os tipos de abusos, é assediada pelo padrasto, Florino. “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” (GALVÃO, 2022, p. 25). Sua cor também é objeto de estigma porque sente o racismo pulsando: “Por que nascera mulata? É tão bonita! Quando se pinta, então! O diabo é a cor! Por que essa diferença das outras?” (GALVÃO, 2022, p. 44). Acaba engravidando (“Por que os pretos têm filhos? Xi!”) e sua derradeira gestação, marcada por preconceitos e opressão, serve à Patrícia Galvão para discutir outro aspecto daquelas condições degradantes: a maternidade. A insultam, chamando-a de “puta”, sugerem que ela aborte, abandonam-na como se uma heresia imunda a tivesse sujado para sempre. Não há qualquer tipo de apoio. “Corina quer morrer. Morrer com seu filho” (GALVÃO, 2022, p. 48). Até que perde o emprego e, para se sustentar, continua “se vendendo”. “A dor do pobre é o dinheiro” (GALVÃO, 2022, p. 57) enquanto “a burguesia se diverte” (GALVÃO, 2022, p. 53). Nas “casas de parir”, a distinção social é responsável pela manutenção da ligação entre o bebê e a mãe: “As criancinhas da classe que paga ficam perto das mães. As indigentes preparam os filhos para a separação futura que o trabalho exige. As crianças burguesas se amparam desde cedo, ligadas pelo cordão umbilical econômico” (GALVÃO, 2022, p. 59). Depois de tanto sofrimento, o bebê acaba nascendo morto, assemelhando-se a um “monstro, sem pele”. Chamam-na de “podre” e a culpam de ter matado o próprio filho. “– Estúpida! Só para não ter o trabalho de criar! Vagabunda! Devia morrer na cadeia...” (GALVÃO, 2022, p. 61).

O ciclo de humilhações é infundável. Na fábrica, no carnaval, em casa. Os homens desejam usá-las, pois, afinal, a pobreza é um fetiche. “A burguesia procura no Brás carne

esquerda” nas organizações proletárias. É um trotskista. Pactua e complota com os traidores mais cínicos da revolução social” (GALVÃO, 2022, p. 103).

fresca e nova” (GALVÃO, 2022, p. 40). De todas as direções, lhes parece que o único destino é entregar-se à própria sorte, acostumar-se e contar com o pouco que recebem. Como observado até aqui, Patrícia Galvão trata da modernidade que nascia principalmente por dois aspectos: o de classe e o de gênero, sendo os corpos femininos, portanto, duplamente subalternizados. O primeiro, associado à exploração, exprime a categoria social em que se enquadram as tecelãs. Pobres e, por isso, marginalizadas, são, ao mesmo tempo, agente e produto do processo modernizante. Trabalham nas tecelagens produzindo tecidos que não podem comprar. Avistam os chefes e proprietários usufruindo do dinheiro que elas ajudaram a produzir. A desigualdade se configura como fator de desunião: “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” (GALVÃO, 2022, p. 42). Naquela selvageria de sistema, seus corpos são úteis enquanto estiverem convertendo tempo em recursos monetários. Do contrário, eles são facilmente descartáveis, como são, inclusive, pelos homens com quem se envolvem. Alvos de assédios frequentes, os abusadores gostariam de convertê-las em meros adornos sexuais, porque a natural marginalização classista é justificativa para qualquer tipo de abuso.

Pelo caminho, alguns criam algum tipo de consciência, não a ideal, mas aquela que, de alguma maneira, possibilita enxergar mais criticamente a organização social. Angariar reflexões é urgente, pois o sistema não cessa: “Decresce a mais-valia, arrancada por meia dúzia de grossos papa-níqueis da população global dos trabalhadores do Estado, através do sugadouro do Parque Industrial, em aliança a exploração feudal da agricultura, sob a ditadura bancária do imperialismo” (GALVÃO, 2022, p. 69). Destaque para a palavra “global”: em certa medida, o romance tem intenções de sugerir, inclusive, que o capitalismo estendeu sua destruição ao redor do planeta, subjugando diferentes povos, num aceno ao internacionalismo proposto pelo Partido Bolchevique. A conclusão é irrevogável: em suas antípodas, o capitalismo está no cerne de toda a crise que se abate sobre indivíduos de distintas nacionalidades. Países todos veem-se acuados pela multiplicação da miséria:

A mendicância aumenta! O conflito sino-japonês. As greves recrudescem na Espanha. Na Grécia dos poetas! Na Grécia? Quem diria! A agitação mundial é um fato! Até o articulista compreende. Num fim de página, perdido e medroso, um telegrama sobre a construção do socialismo na U.R.S.S. (GALVÃO, 2022, p. 90)

Mas, deixar o Brás! Para ir aonde? Aquilo lhe doi como uma tremenda injustiça. Que importa! Se em todos os países do mundo capitalista ameaçado há um Brás... (GALVÃO, 2022, p. 87)

Em todos os países, sem dúvida, fatalmente existiria um “automóvel clube” (e agora Patrícia Galvão tenta apresentar os aspectos que, para ela, caracterizam o “outro lado”) em que a burguesia se reúne para festejar seu sucesso e impor sua hegemonia econômica (não moral ou intelectual, pois estas cabem aos trabalhadores). É através das fofocas inúteis que se corporifica uma caracterização arrogante e mesquinha, em que, dentre preconceitos e insinuações, se vitimizam diante do “subdesenvolvimento” brasileiro, pois este não lhes daria os preteríveis gestos consumistas satisfatórios (“No Brasil, não se tem onde gastar. Terra miserável!”). Ali, a emancipação feminina não tem vez: algum reconhecimento chega apenas às mulheres das classes mais altas e às operárias, resta o abandono, não é apenas social, mas também, e até pior, afetivo. Alfredo está presente e se sente deslocado, não se reconhece naquela “pobre riqueza agonizante”. Mais adiante, na esteira de Rosinha Lituana, ele e Matilde, expostos às iniciativas de resistência e, por isso, invadidos por um êxtase que não pode permitir-se ignorado, vão “proletarizar-se” sob a mesma motivação: realizar a revolução prometida. Alfredo, em particular, tem certo receio e, no início, oscila. A luta parece assustá-lo e os “desvios” burgueses custam a esvaírem-se. Aqui, Patrícia Galvão opera uma decidida fronteira comportamental: aquele que se rende à luta deve, assim, assemelhar-se, cada vez mais, ao cotidiano vivido pelos operários. É impossível lutar por uma causa que se desconhece, daí a necessidade daqueles de ascendência burguesa “infiltrarem-se” em ambientes fabris para, dessa forma, assimilarem, o quanto possível, as ideias e inquietações dos trabalhadores. Estratégia questionável que, na época, considerando a trajetória pessoal da autora, que precisava provar-se fiel, parecia factível. A proletarização de Matilde, aprendida e aperfeiçoada, é um gesto do esforço exitoso da conscientização a partir das evidências desumanas disponíveis na sociabilidade fabril:

Tenho que te dar uma noticiuzinha má. Como você me *ensinou* [grifo meu], para o materialista está tudo certo. Acabam de me despedir da fábrica, sem uma explicação nem motivo. Porque me recusei a ir ao quarto do chefe. Como sinto, companheira, mais do que nunca, a luta de classes. Como estou revoltada e feliz por ter consciência! Quando o gerente me pôs na rua senti todo o alcance da minha definitiva proletarização, tantas vezes adiada! É uma coisa fatal. É impossível que os proletários não se revoltem. Agora é que eu senti toda a injustiça, toda a iniquidade, toda a infâmia do regime capitalista. Só tenho uma coisa a fazer. Lutar encarniçadamente contra esses patifes da burguesia. Lutar ao lado dos meus camaradas de escravidão. (GALVÃO, 2022, p. 97)

Patrícia Galvão também inclui suas referências críticas no interior da diegese. Seria um modo de expandir, para além da teorização excessiva, nomes conhecidos da reflexão materialista para um eventual público leitor. Nos capítulos finais, surge a figura

de Alexandre (claramente, o preto Herculano que lhe inspirara no levante grevista em Santos, evento que a levou à prisão). Sua família é miserável: a esposa morreu no trabalho, “debaixo de uma pilha de sacos”, e o nome dos filhos, Carlos Marx e Frederico Engels, indicam que a autora, talvez até avidamente, em prejuízo da qualidade estética, buscou inserir algum tipo de referência marxista. Uma contenda envolvendo os dois meninos é pretexto para citar novamente Rosa de Luxemburgo, nome que páginas antes aparece como título de um capítulo. Agora, o tom é didático: “Foi uma militante proletária alemã, que a política matou porque ela atacava a burguesia” (GALVÃO, 2022, p. 95). Otávia continua explicando que o mesmo destino de Rosa é reservado aos mais pobres, caso pratiquem os mesmos crimes da burguesia, numa dessimetria proposital de tratamento e punição. “Em toda parte, [a classe burguesa, detentora dos meios de produção] manda a polícia matar os operários...”. Mais tarde, Alexandre acaba sendo assassinado por um tiro durante um comício (mais uma vez, sua vida pessoal serve de estofo para a criação literária, em alusão ao movimento que participara em Santos). Ao agonizar, grita “que é preciso continuar a luta, caia quem cair, morra quem morrer!” (GALVÃO, 2022, p. 106).

O ímpeto de luta invade todo o espírito crítico do romance, ainda que, ao final, as forças se dissipem. O único bem verdadeiramente proletário, aquilo que a burguesia não pode arrancar-lhe, como faz com o tempo e o esforço físico, é a própria consciência, aquilo que se cria por meio da reflexão acerca dos dias difíceis, daí a urgência em fomentá-la, por diferentes vias, fato que justificaria a existência de uma obra como *Parque Industrial*. Nessa linha, o último fragmento, “Reserva industrial”, não fornece um desfecho claro para a maioria das personagens, centrando-se mais detidamente em Corina que, mendigando, apenas endossa a citação de Marx feita no início do capítulo, ao se referir ao rescaldo marginalizado do proletariado, os vagabundos, criminosos e prostitutas que, “vítimas da mesma inconsciência” e “atirados à mesma margem das combinações capitalistas” (GALVÃO, 2022, p. 111), servem como justificativa à desumanidade propalada pelo capital, com o aval religioso (Corina é enxotada da igreja e o autor a compara à Maria Madalena). A acumulação capitalista produz uma “população trabalhadora supérflua”, isto é, que não consegue ser absorvida pelo capital, o que acaba reforçando a ideia de valorização do emprego, mesmo se este apresentar-se em condições insalubres. Beirando a indigência, um exército de desempregados (ou “superpopulação relativa”, para usar o conceito marxista) revela a contradição inerente a todos os países

capitalistas: a geração de riqueza e pobreza, paralelamente e em níveis desiguais, que produzem indivíduos impossibilitados se serem reconhecidos ou se realizarem como cidadãos. O que se verifica, então, é uma massa de mendigos débeis, completamente degradados, à mercê das diretrizes nefastas do sistema.

Segundo Manfrini (2011), “*Parque Industrial* fala justamente das dificuldades da formação de uma classe operária que, a despeito da presença imigrante, carrega nas costas séculos de escravidão” (MANFRINI, 2011, p. 40). Visionária, Patrícia Galvão opera um exercício de visão que, sem dúvida, fugiu ao olhar crítico de legitimação literária da época, fato que explica a falta de reconhecimento do romance. Exacerbando as inquietações dos “primeiros modernistas”, Lima Barreto e Euclides da Cunha, pois já vivendo num ambiente industrial, a autora compreende que, no Brasil, todo assomo de crença no futuro carrega, quase que contrariamente, a memória da desfaçatez de nosso fracassado processo de modernização. Derivam daí percepções tão volúveis que talvez apenas as obras literárias possam exprimir com certa firmeza e precisão. Quando situado em seu momento histórico, *Parque Industrial* revela justamente as nuances que marcavam a condição do proletariado nascente que, desprotegidos pela falta de uma legislação competente, os jogava numa situação de desproteção assustadora, o que possibilitava à burguesia, muito segura de si, apossar-se quase que inteiramente da vida operária. Era o início do processo de industrialização, típico a todos os países capitalistas, mas que aqui tomava formas próprias, dadas as características de desmandos e favores locais, herdados de épocas pré-industriais. Isto é, tal esmagamento da força de trabalho não se configurava como algo inédito dentro do panorama industrial, mas demonstrava-se como continuidade do período colonial, expresso pela escravidão. Na verdade, embora alguns aspectos da modernidade já se fizessem presentes, a estrutura social pouco ou nada se alterara: uma maioria miserável, força de trabalho responsável pelos frutos da riqueza fabricada, permanecia arcando com os custos da dominação do capital.

Nesse sentido, negando o modernismo hegemônico e aristocrático, cultuado pela elite cafeeira que o patrocinava, Patrícia Galvão se recusava a conceber a modernidade como algo positivo ou meramente casual. O país possuía problemas sérios demais para depositar excessiva confiança em inovações culturais paulistanas que pouco ou nada repercutiam na realidade do país. Sem querer, ela também colocava em dúvida tal protagonismo de São Paulo como locomotiva dirigente que, à época, começava a se firmar. Seu engajamento, assim, repousa na denúncia deliberada de que essa confiança

no progresso, alicerçada pela ideia de crescimento industrial e de aposta na cidade, era uma falácia monstruosa que confirmava a ideologia burguesa dominante, de herança europeia, a qual fazia do Brasil, dentre o espectro imenso do colonialismo, mais um território em que a visão de dominação iluminista tentava provar-se irredutível. Para chegar nestas conclusões, a autora, depois de experiências sensoriais, apresentava propensão a desconfiar de sua posição burguesa, de provável manutenção da ordem institucional, caminho também feito por Oswald de Andrade, que de Patrícia Galvão recebeu influências decisivas, de forma a minimizar, mais ao final da vida, suas demonstrações de ode ao novo, agora embaçados por uma concepção devastadora, similar à posição de Mário de Andrade. A produção poética inicial deste último, cujo pensamento estético construía-se a partir da problematização acerca do equilíbrio conturbado entre constituição da obra de arte e exigências do tempo, debate que em suas premissas derivava do próprio modernismo, já tentava, mesmo em prejuízo da propaganda modernista, conciliar duas visões opostas: a do crescimento e deterioração da cidade, o “feudo moderno”, nas palavras de Patrícia Galvão.

Patrão-empregado, Proprietário-trabalhador, Chefe-subordinado, Burguês-operário. Para cumprir com seus objetivos de conscientização, apenas um maniqueísmo evidente, de forte teor oposicionista e que beira a certa infantilidade, seria útil para tornar a teoria mais assimilável ou palatável a um público que certamente não teria tempo nem recursos financeiros para informa-se em outros moldes ou ocasiões. Entretanto, o anseio comunicativo do romance não é totalmente realizado, isto é, sua função conscientizadora não chega a completar-se adequadamente, pois há um problema formal, já sugerido nas linhas anteriores, que se baseia na impossibilidade de a classe retratada na novela ser capaz de ler e compreender o que lá está. Como uma classe desumanizada em sua essência e, por extensão, desapropriada das habilidades mais elementares de participação social e desempenho reflexivo, pode emancipar-se através da literatura? Pergunta espinhosa, sem dúvida, que Patrícia Galvão parece não ter sabido equacionar, uma vez que o seu intuito de se “fazer entender” por meio de uma democratização da arte, parecido com o que propunha Mário de Andrade, também parecia desvanecer, dada às decepções que, mais à frente, a farão escrever *A Famosa Revista* (1945).

A guinada ideológica de um livro para o outro está ligada à biografia de Patrícia Galvão. Tanto em *Parque Industrial* quanto em *A Famosa Revista* há a presença marcante de elementos autobiográficos. No caso do primeiro livro, nota-se que a experiência da jovem de 20 anos como moradora do Brás e estudante da Escola Normal, a convivência com os intelectuais modernistas, a

militância partidária cotidiana e a experiência de trabalho operário serviram de matéria para seu romance. *Parque Industrial* é ainda fortemente marcado, tanto em sua ideologia quanto em sua forma, pela ilusão de sua autora com o Partido Comunista. Em *A Famosa Revista*, a relação de Patrícia Galvão com o partido e a situação do casal de autores perante o contexto sócio-político em que viviam também se encontram ficcionalizadas. A obra escrita a quatro mãos é marcada, ao contrário do primeiro livro, por profundo estado de desilusão com o PCB. (HIGA, 2011, p. 136-137)

Nesta toada de acontecimentos, em consonância ao que postula Higa (2011), o romance de 1945 serve como oposição ideológica à *Parque Industrial*. Se, em 1933, a militante depositava todo seu vigor prático na escrita de uma obra que buscava sobretudo a conscientização proletária, agora ela se dava conta, traumatizada, que a vida, qualquer que fosse, não poderia se dar num mundo que a nega deliberadamente. A Revista personifica um esmaecimento de resistência e a normalização da violência que se institucionalizara em quase todas as instâncias da vida. A desesperança é total, seu ímpeto de luta enfraqueceu-se, pois, violentada em sua integridade, não enxergava mais a militância comunista como via séria de combate aos problemas do capitalismo. Patrícia Galvão se vê, novamente, denunciando o que vivera ou presenciara, ainda que em formato de alegoria, de modo a utilizar a literatura como meio de desanuviamento dos próprios fantasmas. Já se encaminhando para as décadas finais de sua vida, sob a sombra ditatorial do Estado Novo getulista, o fechar-se a si própria, criando uma redoma impenetrável às agruras do mundo real, parecia, para Rosa e Mosci, a única possibilidade de resistir, mesmo condenando o ímpeto coletivo, tão defendido por Patrícia Galvão no início do engajamento político. Os dois romances, portanto, compartilham a mesma “preocupação de dar forma complexa ao conteúdo histórico” (MANFRINI, 2011, p. 67) e expressam, nestas contingências, uma existência profundamente conturbada, tão contraditória quanto moderna.

4. Nação e história

o despertador marca
o minuto perdido
por entre os dedos
na mão fechada
o despertador marca
o movimento contínuo
da passagem das nuvens
da morte inadmissível
das rosas e do sol
que se multiplica
geometricamente entre as
folhas dos pinheiros
(...)

(Luiz Ruffato, *Maio*)¹⁸

Para onde vamos? Onde chegaremos?
É a nebulosa das interrogações que absorve
todos os que olham abismados, a marcha
precipitada da evolução.
Para qualquer lado que se volte, encontram-se
lábios que não sabem sorrir, e olhos, sempre
rasos d'água.
A humanidade como que sente a fúria com que
se precipita não sei onde.

(Antonieta de Barros, *Farrapos de ideias*)

4.1. Escritor-jornalista ou jornalista-escritor?

Em *Redemoinho* (2017), dois amigos de infância se encontram depois de longos anos separados pelos revezes da vida. Gildo, que se mudara para São Paulo, retorna à Cataguases para visitar sua mãe, Dona Marta, e ao encontrar por acaso Luzimar, hoje trabalhador de uma fábrica de algodão, o convida para tomar uma cerveja, em sinal de carinho e estima. Do encontro, fica nítido como ambos foram moldados por forças sociais contrárias: a que caracteriza o ecletismo e rapidez inerentes à metrópole contemporânea, no caso de Gildo, e a calma imperiosa e atrasada da cidade interiorana, para Luzimar, dialética que paira sobre quase todas as obras ficcionais de Luiz Ruffato, autor de *O*

¹⁸ Poema de Luiz Ruffato publicado em um dos números do folheto *Abre Alas*, grupo cultural de Juiz de Fora, à época de sua militância estudantil.

mundo inimigo, volume dois da pentalogia *Inferno Provisório*, obra na qual o filme se baseia.

No primeiro diálogo travado por Gildo e Luzimar, o teor afetivo das lembranças irrompem com bastante saudosismo, tempo em que eles aprontavam travessuras juntos e jogavam futebol no campinho do bairro. Gildo logo “conta vantagem” em relação ao amigo por ter “vencido na vida” se estabelecendo numa metrópole com oportunidades infundáveis, enquanto Luzimar, supostamente um “perdedor”, deixou seu destino entregue às mãos de uma tecelagem que pouca qualidade de vida pode lhe oferecer. Gildo se gaba da televisão que comprou para a mãe, enaltece a quantidade exagerada de bebidas ali disponíveis e, quando questiona Luzimar sobre a vida que este leva em Cataguases, diz que essa “cidade de merda” e o “povinho escroto” que nela habita pouco oferece condições apropriadas para que se sobreviva de maneira minimamente digna. Luzimar se resigna, não se manifesta diante das provocações inconscientes do amigo, pois talvez saiba, no fundo, que a vida relegada àquele interior pacato corresponda às ojerizas de Gildo. A direção cautelosa de José Luiz Villamarim, investindo na poética dos detalhes e num encantamento quase cínico da vida interiorana, amplia o contexto do conto ao dramatizar os desdobramentos a partir desse encontro, eventos que na narrativa original não ficam tão evidentes.

A história de Gildo e Luzimar, como outras tantas que desfilam pelos cinco volumes de sua odisseia proletária, *Inferno Provisório*, fornece uma amostra elucidativa do objetivo literário de Luiz Ruffato: representar a classe média baixa urbana, particularmente aquela que se formou das contradições capitalistas brasileiras ao longo do século XX. Conforme teoriza Pierre Bourdieu (1989), tendo em vista que o fato de que se trata de um escritor ainda em atividade, cuja produção literária segue em andamento, devemos voltar o olhar para sua trajetória, no sentido de averiguar, no interior do campo literário e em outros sobre os quais sua atuação resvala, seu repertório e quais foram e são suas motivações, procurando decantar, assim, preocupações predominantes e possíveis nuances que nos levariam, por sua vez, a perspectivas mais seguras sobre o modo como o escritor encara sua escrita no Brasil *de hoje*.

Luiz Ruffato é mineiro de Cataguases, onde nasceu em 1961. De origem humilde, é filho de um casal de imigrantes italianos, um pipoqueiro semianalfabeto e de uma lavadeira de roupas analfabeta. Por pressão familiar, sua primeira formação foi em tornearia-mecânica pelo Senai, trabalhando, neste íterim, como operário de indústria

têxtil, pipoqueiro, balconista de armarinho, gerente de lanchonete e vendedor de livros ambulante. Posteriormente, em 1978, muda-se para Juiz de Fora, onde se gradua, mais tarde, em Comunicação Social, época em que inicia seus trabalhos como jornalista no *Diário Mercantil*. Participa, de 1981 a 1985, publicando suas poesias, do movimento político e cultural de resistência à Ditadura, o grupo “Abre Alas”, nome do panfleto literário ligado a greves e manifestações universitárias. Depois translada-se novamente, agora para Alfenas: “Lá, ajudei a implantar um jornal, *Jornal dos Lagos*, que existe até hoje. E dei aula de literatura e de redação num colégio. Fiquei em Alfenas um ano. Depois mais um ano em Juiz de Fora, trabalhando na *Tribuna de Minas*. No final de 1989, já separado, vim para São Paulo e nunca mais saí” (RUFFATO apud HOLLANDA e MATOS, 2006). Inserido na metrópole, trabalha como secretário de redação no *Jornal da Tarde*, posto que abandona em 2003 para dedicar-se integralmente à carreira literária. Sua entrada no campo literário dá-se em 1979 com a publicação em mimeógrafo dos poemas *O home que tece*, no ambiente dos grupos de poesia marginal. Seu segundo livro, que também não possui maiores referências, é *Cotidiano do medo* (1984). De pronto, quando o autor fala de sua própria origem, procura enfatizar as contingências históricas que caracterizam sua cidade natal, espaço que inspirou a maioria de seus romances:

Tive o privilégio de nascer numa pequena cidade do interior de Minas Gerais chamada Cataguases. Digo privilégio pelo fato de ter crescido num lugar de forte tradição industrial – onde os interesses de classe são bem demarcados, conformando-nos uma visão de mundo menos ingênua, mais pragmática. Num país onde até hoje as relações ocorrem no plano do clientelismo, fruto do nosso atavismo rural, creio que desde cedo percebi o que havia para além das diferenças semânticas entre uma mansão e uma mansarda. (RUFFATO, 2008, p. 318)

Desde que se tornou escritor, decisão que renunciou por muito tempo, o autor vem desenvolvendo um projeto original dentro do panorama canônico da literatura brasileira: como já dito, seu interesse repousa em indivíduos e parcelas excluídas da figuração, cuja representação lhe é familiar, uma vez que o próprio autor é pertencente à referida camada social, o que facultaria suas impressões. Paralelo ao ofício literário, Luiz Ruffato atualmente desenvolve uma intensa atividade como divulgador da literatura por meio de entrevistas, fomentando a organização de eventos e antologias, além de ministrar palestras sobre temas variados e ter escrito colunas sobre aspectos da geopolítica nacional no *El País*, entre 2013 e 2018. Desde a infância, ao contrário do destino inevitável que o espreitava, seu interesse em descobrir as páginas dos livros possibilitou a entrada num mundo desconhecido, bem maior do que a parada Cataguases. Foi daí que veio, até então

bem imatura, a percepção de que poderia, algum dia, se tornar escritor. Walty e Guimarães (2017) apontam que “o autor acredita no poder de transformação da literatura como portadora de um vírus que se inoculava no leitor como a febre que o atingiu enquanto jovem estudante na experiência da primeira leitura de um romance”, o que fica visível em suas próprias palavras:

(...) Quanto a mim... Bem, quanto a mim, posso dizer a meu favor que tudo se encaminhava segundo os preceitos dos meus pais: estudante mediano, cavalgava-se, até que, num início de ano letivo, refugiando minha timidez numa biblioteca, passeava meus olhos displicentes pela lombada dos livros, quando a bibliotecária, confundindo distração com interesse, pescou-me, felicíssima, depositando em minhas mãos um livro, que por polidez não recusei. Carreguei-o para casa, abri-o em dois ou três dias de profunda excitação, li-o, deitado numa poltrona de napa amarela, as janelas escancaradas para a imóvel tarde anil de verão.

Nunca me deixarei de lembrar daquela semana, daquele verão, daquela poltrona, daquele livro, do barulho líquido que vinha do puxado de telhas de amianto onde minha mãe, esfregando mudas de roupa no tanque, calada intuía o veneno que exalava das aparentemente inocentes páginas impressas, que, consumindo-me em febres, me conduziam a abismos de onde ninguém volta incólume. Eu tinha 12 anos e pela primeira vez me dava conta de que o mundo era maior que o meu bairro, maior que minha cidade, maior talvez que as montanhas que azulavam lá longe. E isso descobri pelas palavras de um escritor ucraniano, então soviético, Anatoly Kuznetsov, e seu romance-documentário, *Bábi Iar*, que narra o genocídio de milhares de judeus num campo de extermínio nas proximidades de Kiev.

Então, minha cidade, que julgava tão íntima, surgiu outra à minha frente. Percebi, assustado, que minha sina seria seguir os passos do meu irmão e da minha irmã, que acordavam antes do sol e, ensonados, dirigiam-se de bicicleta rumo à fábrica, incendiando seus sonhos por detrás das janelas hermeticamente fechadas, calor e barulho insuportáveis. Ou dos nossos conhecidos, que lavavam a tristeza aos botequins para embriagar-se de álcool e futebol. Ou dos nossos vizinhos, cujos filhos sumiam em direção a São Paulo ou Rio de Janeiro, em busca de uma alforria nunca assinada. Ou das mulheres todas, que se entupiam de tranquilizantes ou de ilusões. E abracei-me aos oitis e fícus que protegem as calçadas e irriguei o leito do rio Pombal que corta a cidade.

Passei a frequentar com assiduidade a biblioteca. Li todos os 18 volumes do Tesouro da Juventude e devorei a esmo romances brasileiros e estrangeiros, afundando-me, cada vez mais, na areia movediça da inquietação. (RUFFATO, 2008, p. 319-320)

Até profissionalizar-se e obter projeção enquanto escritor brasileiro contemporâneo, um longo caminho se apresentou. Luiz Ruffato se questionava sobre os motivos que justificariam o ofício de escritor, bem como o assunto sobre o qual debruçaria sua atenção e a forma que escolheria para representá-lo. Eram questões que o atormentavam, pois gostaria de contribuir, de algum modo, para que a escrita tivesse alguma “função”, isto é, desempenhasse, por menor que fosse, alguma modificação no mundo exterior. Era uma maneira de impor um estilo, uma marca que expressasse sua tomada de posição extraliterária e que reverberasse nas noções de legitimação e crítica. Assim, é em seu primeiro romance, *Eles eram muitos cavalos* (2001), que o autor

encontra, senão todas, a maioria das respostas, se reconciliando com seus objetivos, ao incorporar uma certa concepção materialista ao texto. Nele, a cidade de São Paulo é encarada por setenta fragmentos formatados em diferentes gêneros, que olham a metrópole de múltiplos ângulos, nos quais visões flutuam e ricocheteiam entre as classes sociais. Do imigrante que chega até o empresário que retorna para casa em seu helicóptero particular, do assalto que acaba em morte até a felicidade que ronda uma criança de rua ao ganhar comida de um estranho, experiências que se nutrem a partir da organização socioeconômica que dita a desigualdade e a exploração. Deste modo, a pesquisa e experimentação abriram caminho para seu projeto de recontar a história do proletariado brasileiro em *Inferno Provisório* (2005-2011). Ainda segundo ele,

Toda a minha obra, acredito, dialoga, porque a minha intenção é de organizar uma obra aberta, em que as partes se intercomunique, com a participação efetiva do leitor. Então, [Eles eram muitos cavalos] EEMC é uma face do *Inferno Provisório*. Não houvesse aquele livro, que me possibilitou o rompimento formal com as estruturas do romance tradicional, muito provavelmente não teria coragem de encetar a escritura do *Inferno Provisório*, que retoma e radicaliza certos procedimentos. Portanto, EEMC é uma experiência reflexiva sobre a precariedade. E *Inferno Provisório* é uma reflexão sobre o intercambiamento com a História. (RUFFATO apud SANDRINI, 2006, p. 55)

A pentalogia reúne os títulos *Mamma, son tanto felice* (2005), *O mundo inimigo* (2005), *Vista parcial da noite* (2006), *O livro das impossibilidades* (2008) e *Domingos sem Deus* (2011), com os dois primeiros sendo a reescrita de contos que já tinham sido publicados nas antologias *Histórias de remorsos e rancores* (1998) e *Os sobreviventes* (2000), apresentadas, respectivamente, pelos autores Ignácio de Loyola Brandão e Ivan Ângelo, o que serviu para lhe dar relativa legitimidade, embora consideravelmente o autor continuasse desconhecido, o que foi interrompido com o sucesso de público e de crítica de *Eles eram muitos cavalos*. Voltando a estes retalhos reelaborados de um “inferno” característico da ideia de nação, foi se construindo um livro singular, em que o autor almejava “acompanhar a transformação do país pelos olhos de quem a realiza sem o saber” e, para isto, recriar a história da classe operária brasileira, partindo dos anos 1950 até o início do século XXI. Neste sentido, como resultado de um exaustivo planejamento, que durou cerca de quinze anos, há uma notável aproximação entre a sua trajetória pessoal e os seus anseios ficcionais, que beberiam diretamente desta fonte de inspiração. Como necessidade pessoal, a literatura seria o meio através do qual seriam colocadas em evidência, ao mesmo tempo, o intercâmbio entre biografia e ficção e, por consequência, a necessidade de representar uma classe do ponto de vista interno, cujas experiências,

vividas pelo próprio autor, alcançariam teor mais factível segundo seu imaginário criativo. Mais uma vez, suas palavras explicam o intento:

Publicado *Eles eram muitos cavalos* encontrei-me num impasse: havia proposto uma reflexão sobre o “agora”, mas talvez necessitasse compreender antes “como chegamos onde estamos”. Então, comecei a elaborar o Inferno provisório, uma “saga” projetada para cinco volumes (dois dos quais, *Mamma, son tanto felice* e *O mundo inimigo*, já publicados), que tenta subsidiar essa inquietação, discutindo a formação e evolução da sociedade brasileira a partir da década de 1950, quando tem início a profunda mudança do nosso perfil socioeconômico, de um modelo agrário, conservador e semifeudal para uma urbanização desenfreada, desarticuladora e pós-industrial, e suas consequências na desagregação do indivíduo. Para tanto, uso da máxima de Caetano Veloso, que sintetiza bem as nossas agruras, “aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína”. Ou seja, pulamos da roça para a periferia decadente urbana sem escalas...

(...)

Só que não compreendo uma reflexão sobre essa cisão sem que sejam colocados em xeque os próprios fundamentos de gênero. Do meu ponto de vista, para levar à frente um projeto de aproximação da realidade do Brasil de hoje, torna-se necessária a invenção de novas formas, em que a literatura dialoga com outras artes (música, artes plásticas, teatro, cinema etc.) e tecnologias (Internet, por exemplo), problematizando o espaço de construção do romance, que absorve onivoramente a estrutura do conto, do ensaio, da crônica, da oralidade... (RUFFATO, 2008, p. 322)

A intenção (e decisão política) de representar uma classe que, embora maioria, tem pouco espaço nos destinos do país, carregaria também um instinto de denúncia que, senão explicitamente indicado pelos textos, faria de Luiz Ruffato um escritor conhecido pela defesa de causas importantes, dentre elas a defesa de vozes e corpos pouco considerados ou mesmo excluídos pela modernização brasileira. Um exemplo de seu engajamento social é o discurso de abertura na 65ª edição da Feira do Livro de Frankfurt, em 2013, evento em que criticou ferozmente a desigualdade social do país, abominando as estruturas de poder que ainda persistem no âmago de nosso desenvolvimento. O escritor não se intimidara com a atmosfera intelectual ao redor, ocasião em que perfeitamente poderia se pautar pelo “politicamente correto”, ao evitar qualquer conflito que comprometesse sua reputação. Dentre suas inquietações, está uma que perpassa a maioria dos desafios levantados: a da função do escritor num país como o Brasil.

O que significa ser escritor num país situado na periferia do mundo, um lugar onde o termo “capitalismo selvagem” não é uma metáfora, mas expressão concreta de que a vida da maioria de seus duzentos milhões de habitantes vale pouco, quase nada? Para mim, escrever é compromisso. Não há como renunciar à fatalidade de habitar os limiares do século XXI, de escrever em português-brasileiro, de viver em um território chamado Brasil. Fala-se em globalização, mas as fronteiras caíram para as mercadorias, não para o trânsito das pessoas. Proclamar nossa singularidade é uma forma de resistir à tentativa autoritária de aplainar as diferenças.

(...)

Nós somos um país paradoxal.

Ora o Brasil surge como uma região exótica, de praias paradisíacas, florestas edênicas, carnaval, capoeira e futebol; ora como um lugar execrável, de violência urbana, exploração da prostituição infantil, desrespeito aos direitos humanos e desdém pela natureza. Ora festejado como um dos países mais bem preparados para ocupar o lugar de protagonista no mundo – amplos recursos naturais, agricultura, pecuária e indústria diversificadas, enorme potencial de crescimento de produção e consumo; ora destinado a um eterno papel acessório, de fornecedor de matéria-prima e produtos fabricados com mão de obra barata, por falta de competência para gerir a própria riqueza.

Agora, somos a sétima economia do planeta.

E permanecemos em terceiro lugar entre os mais desiguais entre todos...

Volto, então, à pergunta inicial: o que significa habitar essa região paradoxal situada na periferia do mundo, escrever em português-brasileiro para leitores quase inexistentes, lutar, enfim, todos os dias, para construir, em meio a adversidades, um sentido para a vida?

Eu acredito, talvez até romanticamente, no papel transformador da literatura. (RUFFATO, 2013)

Em torno de muita polêmica, a recepção do seu discurso, sobretudo por comentários em redes sociais, dividiu opiniões. Setores mais reacionários, para os quais a literatura assumia um valor comercial, afirmavam que as palavras só reforçavam o já estigma colonial do norte global sobre o país, afugentando tais mercados. Outros, de postura claramente militante, todavia, apostaram no teor crítico-panfletário do escritor, defendendo a ideia de que ele mostrou o país como realmente é, sem idealizações. Naturalmente, Luiz Ruffato, seguindo a coerência que sempre ditou suas posturas intelectuais, não distinguindo sua atuação como escritor do seu trabalho intelectual de pensador, viu no evento uma chance de denúncia deliberada, atitude que nega a ideia de literatura como entidade à parte da sociedade, reinando num lugar tranquilo e descolada das problemáticas atuais. “Fiz um discurso em homenagem ao meu pai e à minha mãe, que já morreram. Eles eram a parte mais esquecida da sociedade brasileira” (RUFFATO apud RODRIGUES, 2013, p. 2). Em certa medida, a pergunta de início o aproxima de Patrícia Galvão, ao questionar o lugar do escritor e intelectual num país periférico como o Brasil e endossar o compromisso social que este possuiria para com o ofício, inquietações sempre presentes em escritores brasileiros de diferentes épocas, porém mais fortemente levantadas especialmente na década de 1930 ou mesmo durante a Ditadura Militar, períodos de maior preocupação com os destinos nacionais.

Patrícia Galvão e Luiz Ruffato, ele mais indiretamente que ela, demonstram como um de seus anseios principais a possibilidade de contribuírem, de algum modo, com a luta proletária. A escritora paulista é idealista e seu engajamento, revigorado pela intensidade com que a Revolução Russa se desdobrava, visava a organização dos trabalhadores, beirando a uma ilusão militante que com o tempo se desgastou, embora

sua crença num mundo mais igualitário permanecesse ainda viva. No caso de Luiz Ruffato, a luta não se trava no campo prático, de chamamento e persuasão, mas é de viés ideológico, com sua ênfase em recontar a história sob o ponto de vista daqueles que a constroem, mas não podem dela usufruir, havendo, assim, uma teoria ainda por construir e não uma situação “já dada” como na autora modernista. Na verdade, o que se coloca como questão é a configuração, em ambos, de uma inquietação a nível extratexto, que pode ou não ter sido interiorizada como forma ou conteúdo da obra que produziram. Sendo assim, a nível de consciência, seria possível extrair algum tipo de luta revolucionária de tensões que já existem entre a classe trabalhadora e a burguesia, baseando-se, deste modo, no esforço de que tal antagonismo concreto seja identificado e, em seguida, algum tipo de mobilização surja a partir dele. Por enquanto, uma questão que se avizinha, da perspectiva do marxismo cultural, é a de como um intelectual, se valendo da ficção literária, pode contribuir para a luta de classes, emancipando e organizando sujeitos históricos (isto é, os trabalhadores), de modo a combater estruturas de exploração.

A reflexão marxista a respeito das funções e atribuições dos intelectuais ganhou novo vigor a partir das formulações de Antonio Gramsci. Segundo o comunista italiano, a produção cultural é mediada pela luta de classes que, refletida no terreno simbólico, produz tendências e contingências distintas que influenciam a formação e disseminação de ideias. Dito isso, a chave para a análise do proletariado não pode ser buscada no interior de sua atividade, mas no papel desempenhado por essa classe no quadro geral das relações sociais, sendo que o mesmo procedimento deve fundamentar a análise da intelectualidade. Para tal, precisa-se, primeiro, definir as interrelações dos intelectuais com os demais agrupamentos sociais, estando dentre estes os trabalhadores. Gramsci também caracteriza o processo cultural por sua dupla natureza: a cultura como trabalho e a cultura como poder. Embora estes aspectos não se dissociem no interior da sociedade, no caso dos escritores, eles apresentam maior confluência, uma vez que o ofício da escrita é a manipulação da cultura por estas duas vias: “trabalho” porque configura serviço remunerado, isto é, tempo convertido em ganho material; e “poder” porque autores, independente do que escrevem e mesmo inconscientemente, movem ideologias, sistemas de crença e reprodução de dominações. Com o fim da União Soviética, a luta revolucionária se enfraqueceu, e muitos teóricos e estudiosos chegaram a dizer que a única revolução realmente satisfatória seria a que se dá no campo simbólico, com a reelaboração de sistemas de força que vão, aos poucos, corroendo a concepção tradicional

de cultura dominante e criando, devagar e gradualmente, meios e ambientes mais propícios para a transformação radical e tomada do poder pela classe operária.

Seja como for, fato é que a teoria gramsciana aparenta ser uma reelaboração da já conhecida citação marxista, segundo a qual “as ideias dominantes são as ideias da classe dominante” e, nesta linha, ela conclui que numa cultura forjada e manipulada pelas elites burguesas fica difícil ou pouco provável criar “intelectuais orgânicos”, ou seja, trabalhadores aptos a serem porta-vozes da luta revolucionária. O grande desafio teórico-metodológico, portanto, estaria na capacidade, conforme as possibilidades oferecidas pela cultura, de investir na ação prática e na luta ideológica que desmistifiquem e acabem com a hegemonia das classes dirigentes, abrindo espaço, assim, para que um novo estado de coisas possa se impor. Neste viés, os intelectuais representantes das classes subalternas (leia-se escritores “engajados”), por travarem seus embates no campo ideológico, como já indicado, teriam importância redobrada no desenvolvimento deste processo, uma vez que, encarregados de operar sistemas de pensamento e reelaboração simbólica, poderiam corroer e destruir hegemonias inimigas da causa proletária.

Arranjar ferramentas e mecanismos que em grau de igualdade possam disputar o campo político foi, a meu ver, a maneira como escritores encararam sua capacidade de escrita, especialmente ao longo do século XX, período em que contradições diversas evidenciaram as falácias capitalistas de deterioração da vida humana. Sem dúvida, a questão que se apresenta é se as referidas obras de Patrícia Galvão e Luiz Ruffato, nos termos aqui discutidos, auxiliariam na superação dessa ideologia dominante e poderiam romper com a dominação burguesa. Em *Parque Industrial*, a intenção principal era justamente essa: a de conscientizar os trabalhadores acerca da exploração no ambiente fabril. A partir desta tomada de posição, com todas as explicações que o livro fornece através das interações das jovens tecelãs, seria possível aos operários mobilizar-se em favor da própria libertação, angariando para si a colaboração dos agentes coercitivos, representados sobretudo pela polícia que sufocada as greves violentamente. Essa denúncia na superfície do texto, numa ética que compromete a estética e que se transfigura num didatismo pedagógico e panfletário não se encontra em *Inferno Provisório*, pois seu objetivo, pelo menos no formato, não é o de narrar conscientizando, mas o de, ao contrário, conscientizar narrando¹⁹. A vida pacata na pequena cidade que vai se

¹⁹ Neste aspecto, outras considerações importantes podem ser encontradas no ensaio *Narrar ou descrever?*, de Lukács.

modificando à medida que as fábricas se instalam, o desejo de migrar que paira sobre indivíduos e famílias que buscam sobreviver sem espoliações ultrajantes ou a sanha violenta com que pessoas enriquecem enquanto outras são jogadas à própria sorte são indícios, não totalmente parciais, de que a intenção não é narrar tendo em vista um objetivo específico, o de conscientizar como Patrícia Galvão, mas o de simplesmente “mostrar”, apresentar sem fins últimos. Ao optar por colocar as agruras de classe em primeiro lugar, sem a partir delas “explicar” seus motivos ou impactos, Luiz Ruffato parece não dar a mesma importância que Patrícia Galvão cedia à literatura no que tange ao combate de hegemonias, mas isso não quer dizer que sua pentalogia, mesmo sem querer, não contribua para uma certa reconstrução simbólica, uma vez que sua disposição, esta sim, é o de vislumbrar, ainda que meramente ficcional, a forma como as camadas médias urbanas reagem à modernização que ainda se definia. Segundo Schwarz (1978):

(...) A coexistência do antigo e do novo é um fato geral, e sempre sugestivo de todas as sociedades capitalistas e de muitas outras também. Entretanto, para os países colonizados e depois subdesenvolvidos, ela é central e tem força de emblema. Isso porque esses países foram incorporados ao mercado mundial – ao mercado moderno – na qualidade de econômica e socialmente atrasados, de fornecedores de matéria prima e trabalho barato. A sua ligação ao novo se faz através, estruturalmente através de seu atraso social, que se reproduz em vez de se extinguir. Na composição insolúvel mas funcional dos dois termos, portanto, está figurado um destino nacional que dura desde os inícios. (SCHWARZ, 1978, p. 77).

Roberto Schwarz é categórico ao dizer que a formação nacional se assenta num amálgama entre o “velho” e o “novo”, fato comum a todos os países capitalistas de passado colonial, e que tal “ajuste” nem sempre se dá por vias favoráveis, com contradições difíceis de serem superadas. A nível da cultura, em países subdesenvolvidos, essa incongruência teria “força de emblema”, pois marcaria indelevelmente certas estrutura de sentimentos (Williams, 1980), de modo a reverberar em produções literárias, seja em seu conteúdo ou na forma, como é o caso de Patrícia Galvão e Luiz Ruffato. Neste último, embora nosso ideal de país tenha sido modificado ao longo do tempo, é fato que a vida material, em certo sentido, “melhorou”, do ponto de vista do consumo e do acesso a bens materiais. Tal aumento da renda e do bem estar, frutificados pelo progresso e pela luta libertária, impactaram a classe trabalhadora de que maneira? E a produção cultural? Quando pensamos nas relações entre literatura e desenvolvimento sócio-econômico, podemos questionar se a figuração do trabalhador, sua mímesis representativa, se transformou nestes últimos cinquenta anos. A resposta é positiva, já que a condição material também se transformou. Ao experimentar as possibilidades da linguagem, Luiz

Ruffato consegue captar a mudança desse perfil socioeconômico através da própria interioridade de suas personagens, ao retratar a classe operária junto ao sistema produtivo que a enforma e exclui, paradoxalmente. Voltemos ao seu discurso na ocasião da feira literária em Frankfurt:

Infelizmente, no entanto, apesar de todos os esforços, é imenso o peso do nosso legado de 500 anos de desmandos. Continuamos a ser um país onde moradia, educação, saúde, cultura e lazer não são direitos de todos, e sim privilégios de alguns. Em que a faculdade de ir e vir, a qualquer tempo e a qualquer hora, não pode ser exercida, porque faltam condições de segurança pública. Em que mesmo a necessidade de trabalhar, em troca de um salário mínimo equivalente a cerca de 300 dólares mensais, esbarra em dificuldades elementares como a falta de transporte adequado. Em que o respeito ao meio-ambiente inexistente. Em que nos acostumamos todos a burlar as leis. (RUFFATO, 2013)

Há, então, um forte desejo de retratar a classe média baixa a partir das transformações macroeconômicas que definiram a vida no país nas últimas décadas. E, por extensão, como decisões do alto escalão político afetaram diretamente os habitantes dos rincões mais distantes, enformando uma socialidade específica. Para isto, cabe enfatizar o lugar ocupado por esta classe dentro das disputas históricas de apreensão de sua realidade. Neste sentido, o proletariado, dados seus contornos de classe, organizou para si mesmo, ainda que de maneira involuntária, uma cultura para chamar de sua, embora Williams (2015), lembremos, definindo cultura como “todo um modo de vida”, diga que não é possível falar numa dita cultura operária “pura”, pois ela sempre se vê contaminada pela ideologia dominante que, buscando controlá-la, forja seu inconsciente. Trótski e Gramsci, na mesma linha, ao apontarem a impossibilidade de se refazer/remontar uma dita História das classes subalternas, também alertam para os desafios impostos por este justificado caráter de descontinuidade.

4.2. Um inferno permanente²⁰

O realismo contido na adaptação para o cinema da peça de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles Não Usam Black-tie*, filme de 1981, potencializa o enredo baseado no confronto, violento em sua própria natureza, entre empregados e patrões. Uma de suas sequências mais emblemáticas, dentre tantas que aqui poderiam ser referidas, já ao final, é quando Romana, na companhia de Otávio, seu marido e líder sindical, seleciona feijões para, imagina-se, posteriormente cozinhar: a dona de casa “escolhe” os melhores grãos, enquanto os deteriorados e apodrecidos são postos de lado, numa indiscutível alusão, tendo em vista o contexto global do longa, aos trabalhadores que não apoiaram

²⁰ Termo utilizado por Tania Pellegrini.

verdadeiramente as mobilizações, crítica esta à indiferença do filho, Tião, o “fura-greve” responsável pela morte de operários durante um piquete de reivindicação em frente à fábrica, dias antes. Suas mãos são focalizadas manejando os grãos ou apertando carinhosamente as mãos de Otávio, que a olha com profunda frustração, como se elas servissem como elo da união entre suas intenções e necessidades comuns. Romana chora, a sensação é de tristeza, embora seu olhar não seja de resignação: a luta por melhores perspectivas continuará, e os companheiros mortos serão lembrados por sua tenacidade e senso coletivo, mensagem que, dentre tantas, a produção veicula.

Num primeiro momento, as histórias de Luiz Ruffato parecem ter motivação semelhante à organização proletária do filme: se valendo de meios literários, o autor busca, por vias não explícitas, libertar aqueles que estão sobre algum tipo de ocultamento da realidade, como a alienação de Tião em relação às forças sociais que, paradoxalmente, o sustentam para explorar. Daí, poderíamos recuperar toda uma bibliografia sobre os efeitos da literatura sobre a realidade, desde a transformação de caráter dos indivíduos até uma suposta, talvez ingênua demais, intervenção social através das letras. Em uma das suas inúmeras entrevistas, o autor afirma que procura escrever sobre um universo familiar, que lhe seja próximo, “do trabalhador urbano, os sonhos e pesadelos da classe média baixa” (RUFFATO, 2008, p. 320), revelando sua intenção de afetar o leitor, “modificá-lo para transformar o mundo” (RUFFATO, 2013, p. 20). Dada sua ascendência pobre, o próprio autor afirma seu protagonismo para tal, negando a possibilidade do “fazer” literário ser encabeçado por alguém que não conhece ou não viveu uma situação de classe que, julga-se, seja primordial para a verossimilhança constitutiva do que venha a escrever.

Neste sentido, pode-se então dizer que a luta do autor não se dá a nível prático, de enfrentamento físico, mas se concentra na mimetização do real vivido, ainda que tal esforço, também segundo ele, se aproxime de uma utopia vindoura pouco realizável no que tange às expectativas do poder da leitura. Vendo desta maneira, a obra não se distancia da matéria concreta em que se alicerça a própria constituição do país, calcada na exaustiva espoliação de trabalhadores, tendo início na escravização das populações indígenas e, depois, no corpo negro, ungido pelo ideal de progresso segregacionista e que atualmente se sustenta pelo aviltamento, cada vez mais atroz, dos direitos básicos à sobrevivência do proletariado. Sobre essa dimensão trágica, Eduardo Galeano, em livro conhecido, *As veias abertas da América Latina* (1971), descontruindo a falácia

civilizatória modernizante, caracteriza a região como permanente celeiro da dominação do Norte “rico”, primeiro representado pelos interesses mercantis europeus e, depois, pela hegemonia geopolítica imposta pelos Estados Unidos da América. O Brasil, neste contexto, ao sofrer com essa eterna reconfiguração colonialista, em diálogo com Darcy Ribeiro, teria, como toda a América Latina, se industrializado por interesses “de fora”, o que nos leva a pensar na instalação das primeiras indústrias de tecidos no Brás e aquelas existentes na região de Cataguases e Rodeiro, logo depois, cidades sede das histórias que compõem *Inferno Provisório*. Conforme argumenta Galeano,

O crescimento fabril da América Latina fora iluminado, em nosso século, de fora. Não foi gerado por uma política planificada em direção ao desenvolvimento nacional, nem coroou a maturação das forças produtivas, nem resultou da explosão dos conflitos internos, já “superados”, entre latifundiários e um artesanato nacional, que morrera pouco depois de nascer. A indústria latino-americana nasceu do próprio ventre do sistema agroexportador, para dar resposta ao agudo desequilíbrio provocado pela queda do comércio exterior. (GALEANO, 1992, p. 227)

Resgatemos as considerações sobre o assunto abordadas no primeiro capítulo deste estudo, baseadas em Hardman e Leonardi (1982), quando analisávamos as origens do proletariado fabril. Ora, num país em que a industrialização não se deu paulatinamente, sendo “fenômeno rápido e intenso, que se superpôs à estrutura econômica-social preexistente, sem modificá-la por inteiro” (GALEANO, 1992, p. 227), podemos dizer que a parcela recém-constituída também se caracterizou por fortes contradições e se formou em meio à contingências específicas, ancoradas em mais “perdas” que “ganhos”. Partindo disto, contudo, estaríamos sendo ingênuos se considerássemos as análises de Schwarz como integralmente aplicáveis, uma vez que certos antagonismos sociais oriundos do modo de produção podem encobrir deslocamentos que “conciliam” formas, levando a novas interpretações. É o caso, para citar apenas um dos teóricos que se circunscrevem aos objetivos analíticos aqui propostos, de Neil Davidson (2020), que trata do caráter “combinado e desigual” da modernidade capitalista, propondo pressupostos interessantes acerca do modelo desenvolvimentista global e suas heranças e impactos atuais, movendo conceitos como “hibridismo” e “economia dual”, o que sugere uma complexidade maior do tema e questionamento de teorias amplas demais, como acontece com Schwarz.

Segundo o intelectual escocês, “todas as sociedades que passaram pelo impacto das fábricas e das cidades experimentaram o desenvolvimento desigual e combinado em algum grau” (DAVIDSON, 2020, p. 143), indicando que as características produtivas e sociais existentes num determinado espaço são simultâneas, o que envereda para uma

homogeneidade apenas aparente, que guarda, em seu interior, dissonâncias específicas. Mais do que uma teoria, o conceito opera um desencaixe de níveis de desenvolvimento cristalizados que podem, com frequência, alienar análises que se pretendem negar estáveis classificações. No atual estágio capitalista, diz ele, de 1960 para cá, período que corresponde à temporalidade de *Inferno Provisório*, conceitos como “desenvolvido” e “subdesenvolvido” configurar-se-iam anacrônicos, pois não mais dariam conta de interpretar as particularidades de cada país, calcadas sobretudo na convivência entre modelos e temporalidades e não em sua automática exclusão. Assim, os formatos, ainda incompletos, que a modernidade assume em diferentes pontos do planeta não assumem delimitações categóricas, mas expressam as próprias contradições capitalistas em seu estágio mais recente. Dizer que a modernização brasileira é “conservadora” pois coexiste sob a absorção mútua entre o agrário e o industrial torna-se, tomando por base as considerações de Davidson, insuficiente. É preciso, mais que isso, se ater às minúcias, analisando os fatores locais (o Brás, no caso de Patrícia Galvão, e a Zona da Mata, em Luiz Ruffato) como contraponto a teorias “puras” que servem à modelos generalizantes. É daí que derivam a sobrevivência de aspectos nem completamente “velhos” ou “novos”, mas uma coexistência intercambiante (e não suposta permutação), sendo ela facilmente verificada seja no espaço seja na interioridade das personagens.

Portanto, creio que uma análise mais acurada dos projetos literários de ambos os autores passe, necessariamente, por considerações que encontrem uma mediação entre aparentes categorias díspares, como “rural” e “urbano”, por exemplo. Sobre elas, recordemos da historicização cultural empreendida por Raymond Williams, em seu *O campo e a cidade na história e na literatura* (1989). Como Davidson, embora Williams, analisando as forças que tensionam o campo literário, acredite na desagregação do ambiente camponês com posterior predomínio do trabalho operário, o crítico inglês não cede a essa dicotomia disponível, já que os efeitos sociais, econômicos e patológicos não se deveram a essa transição, mas sobretudo a uma combinação de elementos rurais no interior das cidades que nasciam. Podemos perceber isto no trecho a seguir:

Se a proletarização é um processo contínuo, ela nem sempre consiste em simplesmente abandonar a fazenda, numa ruptura definitiva, e entrar na fábrica. A mudança de camponês para operário envolve pessoas mantendo vínculos, indo e voltando entre áreas rurais e urbanas, com um desenvolvimento complexo em correspondência com o processo de tomada de consciência de classe. (DAVIDSON, 2020, p. 172)

Como se vê, o conceito de subdesenvolvimento, ainda que seja um termo insatisfatório, é um aspecto analítico fecundo dentro dos estudos culturais. Procurando não dissociar obra e contexto, Candido (2011) afirma que “as áreas de subdesenvolvimento e os problemas do subdesenvolvimento (ou atraso) invadem o campo da consciência e da sensibilidade do escritor, propondo sugestões, erigindo-se em assunto que é impossível evitar, tornando-se estímulos positivos ou negativos da criação” (CANDIDO, 2011, p. 190). Assim, beirando o inconformismo, Luiz Ruffato, desde viés, assume diante dessa cosmovisão derradeira seu papel de escritor engajado, ao modelo de Patrícia Galvão, pelo menos enquanto ela iludia-se com a transformação do mundo, sem ainda ter sofrido os abusos do PCB, que a fizeram recuar em suas expectativas ideais.

Luiz Ruffato, em *Inferno Provisório* (2016)²¹, objetiva construir um panorama histórico que relate as contradições vivenciadas pelos trabalhadores brasileiros ao longo das últimas cinco décadas, algo que, segundo ele, constitui trabalho inédito: “Pode parecer pretensioso, mas eu queria que o conjunto de minha obra fosse épico, no sentido de que fosse a história do proletariado brasileiro” (RUFFATO, 2006). Cada história é apenas um aspecto bastante particular de um processo amplamente esmagador, que designa os traços nada amistosos de nossa modernização conservadora, calcada numa organização socioeconômica desigual, em que a produção de capital coloniza todos os aspectos da vida, desde as intenções mais superficiais, passando pelos anseios e preocupações dos operários e familiares nas adjacências. Derivam desse processo situações e personagens que incorporam, inconscientemente, a transformação do espaço desencadeada pela chegada da indústria no interior de Minas Gerais e, em seguida, as complicações oriundas da convivência entre fábrica e passado rudimentar, cenário que o ímpeto maquinista é incapaz de suprimir.

Representar a história do proletariado brasileiro, formando-se nas cidades como rescaldo do êxodo rural, uma camada social caracterizadas por seu modo de vida cheio de impossibilidades, na qualidade permanente de assalariados, sem perspectivas outras além de viver da mão à boca, é figurar a história da reiteração de um estado de coisas peculiar não só à região de Cataguases, mas a muitas regiões de todo o Brasil, sobretudo durante a ditadura militar (1964-1985). (PELLEGRINI, 2019, p. 2)

²¹ Me refiro à edição em volume único publicada pela Companhia das Letras em 2016. Antes, a obra já havia sido editada separadamente, em cinco volumes, como já referido, pela Editora Record, obras que utilizo neste trabalho.

A questão que se coloca é como tornar crível este “tecido despedaçado”²², multilinear, que nega qualquer noção cronológica ou mimética associada aos padrões romanescos tradicionais, justificada pelo descompasso entre realidade material e esquemas narrativos arcaicos, insuficientes para retratar complexidades atuais, sendo então necessária alguma inovação ficcional. Sobre isso, Luiz Ruffato diz procurar colocar em dúvida a própria ideia de representação, dado o caráter descontínuo que caracteriza a composição da classe proletária, vulnerável diante das incertezas e, por isso, constituída a partir de infinitas trajetórias, às vezes intercambiantes, outra tantas disformes entre si: “Como posso escrever sobre a classe média baixa, sobre o proletariado, usando uma forma, o gênero romance, que foi criado para dar uma visão de mundo da burguesia?” (RUFFATO, 2006). É entre essas fendas, aparentemente imperceptíveis, reveladas pela típica fragmentação modernista, que o autor narra o que parece difícil de organizar: os efeitos da modernização na região sudeste mineira, com seus sobressaltos e fissuras incongruentes, manifestas na urbanização desenfreada, eivada sob a convivência de forças sociais agrárias sobreviventes e pelo desenvolvimento industrial forçado, submetendo suas populações a banalidades ou fatalidades fortuitas.

A tarefa de representar o proletariado brasileiro deste modo específico, incorporando os impasses externos à própria forma (Adorno, 2003), carrega em seu arcabouço as experiências sensoriais da classe em questão, expressas em seus modos de pensar, se relacionar e de refletir sobre a existência, caracterizada por temporalidades diversas, individuais e coletivas, que se combinam e interpenetram. Tem-se, assim, retalhos de cenas em que as personagens podem ou não reaparecer, como se aquilo que se apresenta textualmente mostrasse apenas parte do todo, tendo em vista a mudança brusca da fonte gráfica, a pontuação arbitrária proposital e as lacunas temporais, além do emprego da oralidade típica da região, o que reforça uma identidade própria, bem como a utilização da memória como recurso catalisador de frustrações profundas, marcadas pelo remorso inescapável do passado ou pela refundação de lembranças outrora felizes como escape às interdições nauseantes dos dias correntes.

A saída estilística ruffatiana, dada tais impossibilidades advindas de estruturas sociais antagônicas, então, seria organizar os fragmentos da história a partir de um ajustamento formal que refletisse os contornos da classe. Isso porque, apenas quando a

²² Termo usado por Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira.

própria realização material da classe adentrasse o tecido literário, seria possível dizer que o texto apreende fideignamente tal classe. No fundo, trata-se de um embate ideológico envolvendo hegemonia cultural, no qual Luiz Ruffato assume sua contribuição. A própria forma²³ refletiria nossa modernização tardia, nossa perda de ordenação temporal, uma vez que os fragmentos que compõem este “inferno”, ora desconexos, ora lineares, misturam modos e visões, desejos e comportamentos de décadas distintas, como se a vivência das personagens trouxesse heranças do período anterior e, ao mesmo tempo, adiantasse o progresso enfurecido. Luiz Ruffato consegue pintar um quadro característico desses estímulos por meio do espaço e de como os indivíduos agem segundo as imposições e desafios de suas existências, rememorando o que poderia ter sido e não foi, num claro sentimento de frustração e abandono, migrando de uma cidade para outra, de maneira a buscar o mínimo de ânimo, ou mesmo permanecer, aceitando a vida torpe do lugar, com a opção de ressignificar o sentido de sobrevivência e dignidade que não refletem o crescimento acelerado do país. Podemos ver, por exemplo, os efeitos aqui sentidos da guerra fria, a ideia que os habitantes destes “brasis” esquecidos possuiriam do comunismo, a chegada da televisão aos lares proletários, a invasão das propagandas e do consumo exacerbado, o futebol, o automóvel, as tentativas de organização sindical e o impacto de variadas políticas desenvolvimentistas, como o progresso juchista, a ditadura militar, o milagre econômico e a década perdida. As ações dos romances servem como espelho dos pacotes e medidas econômicas, conforme a mudança das diretrizes desenvolvimentistas, a depender da cartilha partidária que se alça ao poder.

A origem humilde do autor serve como justificativa de motivação para a escrita de seu projeto literário, como ele mesmo afirma, em entrevistas. Também, segundo ele, não há quase nada, na literatura brasileira, produzido realmente por gente pobre, na acepção mais lata do termo. Por isso, há uma lacuna persistente em nossa produção literária produzida por escritores realmente pertencentes a tais camadas sociais, o que acaba, também, excluindo possíveis leitores que veriam a si mesmos representados nesses artefatos artísticos. Mas, neste artigo, não há espaço para me debruçar nos desdobramentos de tais problemas (de ordem biográfica, de recepção, autoria, inserção literária etc), pois mobilizar um aparato de reflexão para isto fugiria do que pretendo neste

²³ “Forma” e “cultura operária” assumem configurações associativas importantes. Conforme postula Fredric Jameson: “(...) a obra de arte ou o fato cultural certamente reflete alguma coisa, mas o que ele reflete não é tanto a classe em si mesma como uma configuração cultural autônoma, mas sim a situação dessa classe ou, em resumo, o conflito de classes.” (JAMESON, 1985, p. 290).

momento. Contudo, seria interessante considerarmos Luiz Ruffato, tal como a crítica literária o legitimou, como uma das vozes contemporâneas que mais se destacam na representação/figuração das classes pobres, trabalhadoras e operárias, já que seus romances, em sua grande maioria, possuem protagonistas, coadjuvantes e demais personagens provindos de camadas marginalizadas, desprivilegiadas ou oprimidas economicamente. Claro, o simples fato de possuir tais personagens não se traduziria em preocupação e nem significaria consciência social²⁴, mas a própria forma na qual a pentalogia se organiza, disforme e sinuosa, reflete os contornos de classe, seus ganhos e perdas, sua inteligência fundamental.

Se olharmos com cuidado a história da literatura brasileira, vamos perceber que todos os estratos sociais (rurais e urbanos) estão desde sempre bem representados na literatura brasileira, menos o proletariado, entendido aqui como o trabalhador urbano que não detém os meios de produção (insisto nisto porque há uma confusão conceitual, e alguns autores compreendem no proletariado o camponês, o lumpen, etc...). O máximo que houve, em termos de representação na prosa de ficção brasileira, foi o operário como sindicalista, representando uma idéia, um símbolo. Mas o proletariado, com seus sonhos e desejos, só foi retratado, de maneira mais complexa, por Roniwalter Jatobá, na década de 70/80, e depois por mim. Acho que dando uma contribuição literária para compreensão da complexa sociedade brasileira, mas é apenas e tão somente isso... (JUCÁ, 2011)

Como não poderia deixar de ser, portanto, o escritor mineiro não vê o capitalismo com inocência, de maneira a reforçar conclusões já anunciadas há tempos sobre exclusão e exploração, óbvias consequências de um estado de coisas que se organiza de modo particular em contexto brasileiro. Consciente da posição periférica do país em contexto mundial, que se globalizou nas últimas décadas, intercambiando fronteiras e ajustando distâncias, Luiz Ruffato formaliza um ajustamento do sistema às reivindicações sociais, como uma das formas de ocultar suas contradições, ao mesmo tempo que silencia possíveis mobilizações a favor de melhores condições de vida. Vê-se, assim, a inclusão da população em condições degradantes de sobrevivência, ainda que o acesso a bens materiais seja relativamente mais fácil. À medida que os volumes avançam século XX adentro, particularmente as décadas de 1980 e 1990, a aquisição de um televisor, de uma geladeira ou de um veículo novo representam uma ascensão a nível de consumo, sem que

²⁴ Sobre isto, Herbert Marcuse, crítico marxista alemão, bem afirma: “O facto de o artista pertencer a um grupo privilegiado não nega nem a verdade nem a qualidade estética da sua obra. (...) O carácter progressista da arte, a sua contribuição para a luta pela libertação não se pode medir a partir das origens do artista nem pelo horizonte ideológico da sua classe. Tão-pouco pode ser determinado pela presença (ou ausência) da classe oprimida nas suas obras. Os critérios do carácter progressista da arte são dados apenas na própria obra como um todo: no que diz e no modo como diz.” (MARCUSE, 2007, p. 26)

ela se converta em reinserção de classe ideal no sistema de participação política ou de mínimo reconhecimento cívico.

Sobre a miríade de comportamentos sociais decorrentes dessa cartografia da desesperança, outro tema recorrente em toda a pentalogia é a migração, definida a partir da indecisão que cerca a maioria das personagens entre partir, fugindo, ou ficar e resistir “como der” sobrevivendo, numa dialética que se nutre das condições socioeconômicas de espoliação inerentes às cidades da Zona da Mata mineira: Cataguases, Rodeiro, Leopoldina, Juiz de Fora e outras várias. Podemos identificar dois movimentos comportamentais desses seres deambulantes, alimentados pelas ruínas de um progresso que ao nascer, já se vê fracassado: ou permanecem se remoendo pelo desejo de terem ido, questionando-se sobre “o que não foi, mas poderia ter sido”, ou partem iludidos, forçando o esquecimento, mas logo se desapontam com as condições de vida encontradas nas grandes metrópoles, miragens geográficas ilusórias e destino preferencial desses habitantes. Talvez uma das causas dessa insegurança se deva à passagem acelerada de ambientes de predomínio rural (com suas forças sociais características) para o advento da cidade enquanto signo de uma modernização que aglutina e exclui, paradoxalmente. Schwarz (1999) caracteriza tal conjuntura:

Os novos tempos [do nacional-desenvolvimentismo] desagregavam à distância o velho enquadramento rural, provocando a migração para as cidades, onde os pobres ficavam largados à disposição passavelmente absoluta das novas formas de exploração econômica e de manipulação populista. (SCHWARZ, 1999, p. 156)

A construção de um mundo por vir pelas mãos dos primeiros habitantes que, transformando o espaço segundo suas próprias intenções, subjagam a fauna e a flora sob uma atmosfera hostil evidencia, em *Mamma, son tanto felice* (2005), a crítica a um tipo de modernização predatória, recorrente ao longo de toda a saga, que dialoga com a ânsia imperialista portuguesa aqui aportada no século XVI. São os primórdios da civilização, aos moldes fundadores bíblicos, quando se inaugura um novo modo de vida e sobrevivência que, ainda em maturação, subsiste nele o sonho de um progresso latente, pairando sobre a tentativa funesta, mas ambiciosa, de domar as forças retrógradas que caracterizariam esse “inferno” antes mesmo de algo finalmente se concretizar.

Aos olhos de Luiz Ruffato, o tom inicial desse primeiro volume combina tal atmosfera de edificação mítica com a visão trágica que tão bem conhecemos: o resultado, até hoje bastante palpável, desse processo de transformação do espaço em prol de

interesses bem delimitados, configurou-se desastroso e é exatamente ele que figurará como plano de fundo de ações e situações que desfilam pelos seus cinco volumes. O fracasso espreita os mínimos gestos, confabulando traições com este ou aquele ato. É como se o autor, em retrospecto, por apresentar um início que traz em seu arcabouço o inevitável fim, nos forçasse a vislumbrar o fracasso inescapável que perpassa a maioria das trajetórias de cada personagem: histórias que inevitavelmente, antes mesmo de se concretizarem, já carregassem em si mesmas o sentido de um “ainda não é”, definido previamente pela organização social deficiente.

O eixo narrativo da primeira delas, intitulada propositalmente “Uma fábula”, baseia-se na apresentação ancestral dos primeiros sitiantes das vilas embrionárias que se avolumavam na região, dentre estas, a que viria se tornar, mais tarde, Rodeiro, no entorno de Cataguases. Tendo em vista as possibilidades de enriquecimento, descendentes de italianos que aqui chegavam desde fins do século XIX se apossavam da terra virgem, estabelecendo as primeiras habitações de uma antropologia ligada aos instintos humanos mais básicos: obrigações, preceitos e crenças de diferentes teores e singularidades moldavam uma moralidade específica ligada ao modelo desenvolvimentista do lugar: de modo inconsciente, precisava-se fundar uma sociabilidade, concebendo-a como traço determinante da posse territorial. Neste primeiro conto²⁵, a história de constituição da família Micheletto é o ponto central da narrativa: conhecemos André, seu parto difícil, os ímpetos sanguinários do pai e o resguardo da mãe, bem como a rebeldia silenciada da filha. Eles são os descendentes de italianos que prepararam a terra para se instalar numa região que, posteriormente, se tornaria a cidade de Rodeiro, local em que os antepassados do próprio Luiz Ruffato se estabeleceram.

Depois que enterraram a Louca, o Pai, besteiro, concordando na diáspora dos sobrantes, dispersos aos quatro-cantos Michelettos e Bícios, sitiou-se na fazendola, homiziando-se entre os animais, comendo, bebendo e dormindo com eles, bicho-ele-mesmo, conversas acaloradas em tardes agônicas, cadeiras espalhadas pelas calçadas de Rodeiro, pito de mães para exemplar criança espreitada, depois alusão, lenda enfim nada, a barroca asselvajada, temida submersa no silêncio primevo, encapsulada no esquecimento, suspensa na memória. (RUFFATO, 2005, p. 23)

Em tais núcleos de povoamento, a posse e manutenção de poder é essencial para garantir a exploração do solo, expressa pelo cultivo da subsistência. A força, portanto, se dá pelo porte físico, pela capacidade de modificar as coisas ao redor, submetendo pessoas

²⁵ Me referirei aos fragmentos/às histórias como “contos” para uniformizar a menção e não causar referências dúbias.

e animais ao seu usufruto. Essa é a postura do “Micheletto velho” que, intransigente, mata a própria filha depois de encontrá-la na cama com um homem desconhecido. Uma moral, que delimita a “mancha” da vergonha, fala mais alto que qualquer explicação. Para dar conta de “historicizar” os aspectos mais torpes, que se esconderiam facilmente debaixo de um móvel empoeirado ou entre as páginas de um álbum de fotos esquecido num guarda-roupa, o narrador privilegia a descrição minuciosa dos ambientes em favor de uma exatidão característica que expressa o anseio de fidelidade na construção do espaço. Períodos ininterruptos apenas separados por vírgulas que talvez possam confundir um leitor desatento, favorecem um processo que vai acumulando certezas e instabilidades, eivadas por ações pouco amigáveis.

(...) aflito por dentro, uma tremedeira na flor da pele, uma estranheza, nos fins de semana pousando na casa das irmãs casadas, almoço aqui, janta ali, cafezinho lá, ciganado, divertindo com as moças nos arrasta-pés, com os velhos na malha, com os iguais nas peladas, nas brigas de galo, nas rinhas de canários, com o irmão nas visitas, “para ver”, às zinhas da Rua do Quiabo, pé direito na igreja esquerdo no botequim, suspiroso, um zumbido nos ouvidos, um dia encorajar, aventurar-se em Ubá, *diz-que cidade grande, de amplas modernidades* [grifo meu], espiava o ônibus resfolegante na praça, Cataguases-Ubá, janelas pintadinhas de olhos, baixava a canga, iria ainda, deixa estar, arrumava emprego numa fábrica de móveis, ganhava dinheiro, punha um implante de dente-de-ouro na boca, e, depois sim, caçava uma noiva, casava, pois, a que outro dim se destina a vida? (RUFFATO, 2005, p. 24)

É importante lembrar que, apesar de não mencionado, pode-se situar o primeiro volume, dadas as características sócio-históricas dos eventos ali narrados, no transcorrer da década de 1950, período em que as ações modernizantes eram controladas por uma aristocracia rural bastante hegemônica do ponto de vista do prestígio em vigor: grandes latifundiários, os idealizadores de processos de produção mais lucrativos, configuravam-se como os controladores da vida local, pois ao mesmo tempo em que são donos dos meios de produção, também submetem os trabalhadores a seu bel prazer. “(...) o pai humilhando-se até, em puxa-saquismos, Viva os Prata!” (RUFFATO, 2005, p. 35). Essa dominação não aparece explícita, mas é subentendida através de diálogos e a partir dos contornos da consciência das personagens, os quais, em momentos de reflexão ou mesmo de escapismo, deixam entrever, não completamente, suas angústias mais profundas.

Família... casamento... filhos... uma insidiante epiderme de mofo impregna todas as histórias, esporos furtivamente carcomendo qualquer esperança... assim, nos primórdios... assim, sempre... uma praga, uma maldição (...) (RUFFATO, 2005, p. 40)

- O senhor é um preto distinto, Remundo...
- Tem preto que não conhece o seu lugar, respondeu.

– O senhor veja só, seu Remundo, meu tio criou aquele moleque, negro safado, deu de tudo, tratava ele como filho... E... aí... o quê que ele recebeu em troca? Fala... (RUFFATO, 2005, p. 87)

Josué era um homem agora. Tinha vinte e cinco anos, e estava bem na vida. Motorista particular de um homem de posses do Morumbi, morava numa casa atrás da mansão do patrão. Nunca tinha ido lá, mas o Josué era muito bem tratado. (RUFFATO, 2005, p. 95)

No segundo trecho, extraído do conto “A Expição”, o negro Badeco, empregado de Orlando Spinelli (destaque para a menção, sempre quase fantasmagórica, dos sobrenomes, como entidades particularizadas, vivas no interior dos pensamentos), depois de repetidas vezes ser humilhado pelo patrão, acaba assassinando-o num acesso de descontrole. A escravidão, oficialmente, acabara havia mais de cinquenta anos, mas o estigma da pele permanecia como fato determinante quanto ao caráter dos indivíduos. Dessa forma, inferiores à sua humanidade, pois impedidos de exercê-la integralmente, é o desalento que predomina em quase todas as escolhas. A expectativa do êxodo ou de ascensão social a qualquer custo, move a maioria das ações e comportamentos, já que a aceitação da permanência significaria a conformação: “(...) todas as colegas da Norma envelheciam debruçadas nos teares das fábricas, ou mofavam entediadas no fundo melancólico de um armário, ou definhavam esperando o marido com a janta na mesa” (RUFFATO, 2005, p. 67). E mesmo quando sonham, se atirando às ilusões pouco concretas, sua concretização, embora difícil, está logo ali: “(...) trabalhava numa fábrica de móveis e jogava no juvenil do Bandeirantes. Seu sonho era tirar uma carteira de motorista profissional para poder dirigir um daqueles truques que via passar carregados na direção Rio-Bahia” (RUFFATO, 2005, p. 80).

“Ninguém mais quer ficar na roça, a moda agora é a cidade.” (RUFFATO, 2005, p. 139). Com a instalação de indústrias, predominantemente têxteis, as pessoas vão deixando de acreditar em antigas formas de sobrevivência, uma vez que o advento da cidade, tipicamente moderno, abre novas possibilidades de encarar a ordem social. “Ano que vem, Ubá! A mãe está arrumando emprego pra mim numa fábrica de móveis” (RUFFATO, 2005, p. 114). A intensificação dos signos capitalistas, expressos pela fábrica e pelas relações derivadas dela, vão corroendo sentidos morais antes tão sólidos e aparentemente inquebrantáveis, o que gera dois tipos de conduta contrárias: aceitar que as transformações chegam e delas ir partilhando, inconscientemente; ou se prender a épocas remotas, mais seguras, resistindo a qualquer alteração que desestabilize a visão de mundo. Luiz Ruffato, neste sentido, escolhe o caminho do meio, em que as personagens,

ainda que não percebam os impactos da indústria, vão dela se incorporando, senão fisicamente, pelo menos reflexivamente, em que constatações nada amistosas parecem aflorar, com força decisiva:

Foi nesse dia que compreendi que já nada mais restava da família para mim. Meus irmãos estavam chafurdando na pobreza e na ignorância... E eu... mal e mal podia me considerar um privilegiado: tinha teto, comida, roupa lavada... Estudava. Ia ser padre. Ia ser alguém na vida... Ilusão! Mal sabiam eles que aquilo era minha perdição. (RUFFATO, 2005, p. 162)

O alívio que se apresenta, ainda que meramente anestésico, é a certeza, resoluta de início, que não lhes é permitido apreciar a vida em sua totalidade, derivando daí, casuais subterfúgios, um contentamento que nem sempre corresponde aos anseios sonhados, mas que compensa, caso sejam vistos deste ângulo, alguma realização inesperada. Isto é que se exacerba no segundo volume, *O mundo inimigo* (2005), em que o curso de acontecimentos segue sendo invadido por acontecimentos aparentemente banais, mas que, de uma forma ou de outra, revelam as consequências de sistemas de poder desiguais. “Os últimos operários largam apressados a Manufatora” (RUFFATO, 2005, p. 15). Nele, a modernização que outrora apenas se avizinhava, com fugazes resquícios industrializantes, agora se apresenta como uma realidade já quase imposta e, por isto, o autor dedica-se em narrar o que sobra, o resto, a sombra, a fresta, a ruína do ruído sem condições de se concretizar integralmente. Sendo assim, o vislumbre de melhoria só pode se desenvolver distante do atraso: “(...) e Gilmar entendeu que sua vida ia começar a andar logo após sumirem na curva da estrada as luzes dos postes da Vila Minalda que boiavam nas águas mansas do Rio Pomba, última imagem de Cataguases, Nunca mais pensou, (...)” (RUFFATO, 2005, p. 31).

Neste mundo, os moradores do beco do Zé Pinto, sendo os que permanecem, se sujeitam às determinações do ambiente. De herança quase naturalista, as descrições beiram um espelhamento de influências, com o cotidiano sendo quase totalmente tragado pelas relações existentes no interior do cortiço. É ali que residem vários operários das indústrias das redondezas e demais indivíduos marginalizados, como bêbados e prostitutas (estas, ganham seu sustento na “Ilha”, espécie de prostíbulo afastado da cidade). O progresso é monopólio de poucos e, assim, a modernização não altera a organização social tradicional de Cataguases. Antigas ordens de domínio são refeitas ou reelaboradas: agora, a hegemonia, além de estar sempre atrelada aos grandes proprietários e empreendedores, indivíduos que pairam com suas silhuetas sobre toda a vida ali existente, é exercida por indivíduos mais “parecidos” com os operários: o comerciante

que não vende “fiado”, o pai que repreende as insistências do filho ou mesmo instâncias e entidades “superiores” (a metrópole, a borracharia, a cerâmica), o que diminuiu, em certa medida, a preponderância da indústria.

Sonhos longínquos continuam sobrevoando os intentos desses sobreviventes. As possibilidades crescem, mas as chances ainda são para aqueles que se aventuram, pois elas não estão disponíveis facilmente. É preciso lutar contra forças invisíveis, sem a certeza de que o esforço será recompensado. Em trechos específicos, fica claro que o sucesso, quando atingido, é sinônimo de status e prestígio, do quanto a dificuldade comum foi suplantada. Numa ordem social de passado escravista, oriunda da mistura difusa entre modernização e passado rural, aquele que consegue transpor os limites que lhes foram impostos é tido como herói. Geralmente, o desejo de emancipação está associado com a mudança de cidade, pois em Cataguases, de maneira unânime, inexistiria perspectivas satisfatórias.

Um curso de torneiro-mecânico no Senai. Ou de ajustador mesmo, já estava bom. Morando em São Paulo. Endinheirado. Sem precisar de passar necessidade. Dando de presente para a mãe uma geladeira. Ou uma enceradeira. Orgulho da família. Bem-falado. Mas, para isso, precisava de firmeza. Determinação. Meu Deus, quantos sacos de serragem? quantos carrinhos-de-mão cheios de toquinhos teria de empurrar ainda para a mulher ferver roupa para fora? quantos? (RUFFATO, 2005, p. 45)

Ganhou fama, dinheiro. Construiu uma casa importante, em plena Rua do Pomba, placa de ferro chumbada na parede: Doutor. Centro de peregrinação dos despossuídos, dos que não tinham onde cair mortos. E dos ricos, dos mandatários. A todos, mesmo tratamento, honorários díspares. Virou político, vereador de vários mandatos. (RUFFATO, 2005, p. 47)

Todos os domingos, Jorge Pelado ia para a rodoviária espiar o ônibus de Cataguases. Ensaiaava o dia em que compraria uma passagem e, todo lorde, na primeira poltrona, cumprimentaria os conterrâneos. Aquele ali não é o Jorge da Bibica? É sim... Como está mudado... É, endinheirou... Roupa-de-ver-deus... Quem viu ele sair de lá assim, uma mão na frente, outra atrás... nem acredita. Invejava aquele povo dali a algumas horas desembarcaria naquela cidade que jamais tornaria a ver, tinha certeza. Então, não no bolso, caminhava em direção ao cais, vontade de rumar para longe, um lugar onde pudesse deitar e dormir, nunca mais acordar (...) (RUFFATO, 2005, p. 92-93)

Morar em São Paulo e frequentar um curso técnico, alçar títulos de requinte como forma de impor certo respeito, ir embora sem pestanejar colocando um basta em todo aquele marasmo torturante... Cada um enfrenta a vida pensando no que poderia ter sido, mas ainda não é. O anseio pela “singularidade”, por alcançar o que supostamente ninguém consegue, é a mola de atração que ora pulsa em direção à plena realização, ora resigna as personagens por saberem que tais sonhos jamais serão alcançados. Para isto, cogitam, quase sempre, migrar em direção a grande metrópole. Lá, no exílio, a felicidade

finalmente chegaria vestida de oportunidades infinitas. Enquanto o dia fatídico não chega, a resistência cotidiana deve imperar. É o que acontece nos contos “A mancha” e “A decisão”. No primeiro, o filho da ex-prostituta Bibica, Marquinho, é atropelado por um cata-níquel. A paternidade do menino, ao que tudo indica, é do comerciante Antônio, de origem lusitana, pois ele, consciente das dificuldades financeiras da mulher, a explorava sexualmente. Marquinho, ao final, cuja mancha de sangue impregnou os paralelepípedos, se torna mártir da necessidade de sobrevivência de um sistema que nunca se importou consigo. Na segunda, o jovem Vanim sonha em seguir carreira artística cantando num programa de rádio, mas as atribuições fabris não o permitem. Ele chega, inclusive, a mentir para poder faltar ao trabalho até que, finalmente, consegue embarcar para o Rio, mas ainda assim, continua hesitando se tinha feito a escolha correta, dado o fato inacreditável de estar deixando sua cidade natal. Como se vê, nem Bibica nem Vanim usufruíam do desenvolvimento que chegava à cidade. Nenhum dos dois poderiam ter suas sobrevivências transformadas pelas benesses econômicas. Contudo, outros não pensam longe e acabam por negar qualquer tipo de mudança: “Queria ser uma pessoa normal... trabalhar na fábrica como todo mundo...” (RUFFATO, 2005, p. 121). E os poucos que migram, logo voltam:

Após três anos de São Paulo, resolveu voltar. Falou no emprego que não aguentava mais, que toda a noite sonhava com Cataguases, que nunca mais tivera notícia da família, que se sentia um mequetrefe naquela cidade tão enorme. Um baiano, que trabalhava com ele, falou, Mineiro, eu estava bem aqui, me deu um troço, comprei passagem pra Serrinha, larguei tudo. Dei com os burros n'água. Tive que voltar com o rabo entre as pernas. O Brasil tem jeito não. Só aqui a gente véve decente, sabendo que pode contar com ordenado certo no fim do mês. É, mas lá na minha cidade tem muita indústria, se o sujeito tiver cabeça dá para viver no de-acordo. (RUFFATO, 2005, p. 140)

“O Brasil tem jeito não”. Embora a sensação que marca os últimos contos deste volume seja a incerteza que ecoa diante das escolhas, a sobrevivência não pode esperar: “O ronco rouco dos teares redemunhava em seus ouvidos” (RUFFATO, 2005, p. 63). Necessidades de todos os tipos continuam à espreita, e a reflexão sobre a própria condição pode ser deixada para depois. “Lavava roupa pra-fora, dinheiro curto, um aperto criar os dois filhos sozinha” (RUFFATO, 2005, p. 77). O dia do pagamento chega para aliviar as tensões que, temporariamente dissipadas, voltam a se materializar com mais intensidade. Não há tempo para planejamento ou equações precipitadas: muito sensível às pequenas flutuações do capital, a classe, mesmo atingida pela menor desestabilização, não tem como se preparar. Mesmo assim, bens valiosos continuam a atravessar a cidade, extraídos da permanente subordinação: “Da janela do quarto via a estação ferroviária desativada,

carroças de aluguel cheiro de mijo de cavalo o trem cortando a cidade como uma cobra minério-de-ferro escapando dos vagões Lá vai a riqueza do Brasil pro estrangeiro uma vergonh (...)” (RUFFATO, 2005, p. 190).

O “apito da Industrial anunciara as seis horas”. (...) “Cataguases recolhe-se para as luzes de quarenta velas das casas operárias”. (RUFFATO, 2006, p. 139). Se a tônica do volume anterior depositava-se na temática da migração, em *Vista parcial da cidade* (2006) é a memória que assume o fio condutor da narrativa. O lembrete é claro: “Ponha isso na cachola: quer subir na vida ou chafurdar na miséria?, heim?” (RUFFATO, 2006, p. 131), o que indica, além da exacerbação das contradições capitalistas, pouca alteração da ordem social e a reprodução, em larga escala, de distinções que classificam aquele que deve “mandar” e quem deve “servir”. As referências ao longo deste terceiro volume nos permitem dizer que os contos ocorrem ao longo da década de 1970, em que o autoritarismo desencadeado pela Ditadura Militar é identificado por diálogos ou mesmo gestos aparentemente triviais. No contexto micro, Cataguases aparece à beira da falência com seu projeto de modernização fadado a uma deterioração profunda das relações econômicas, sociais e, conseqüentemente, familiares. É neste volume, talvez, que o intercâmbio entre a infraestrutura e o interior do indivíduo se torna mais palpável, pelo menos do ponto de vista das percepções sentimentais que beiram, quase sempre, para um remorso penetrante, manifesto em momentos de agudo questionamento acerca das próprias decisões. Junto a isso, o cotidiano industrial permanece regulando os dias e as horas: “Sobressaltou-o o apito da fábrica, dez para as dez, zumbem pelas ruas enxames de bicicletas” (RUFFATO, 2006, p. 48) e a ascensão social persiste sendo o desejo de muitos:

A Mirtes completara dezesseis anos e caçava um rapaz que pudesse soerguê-la da condição de operária para a de grã-fina. Na sala-de-pano da Industrial, longe do barulho, do calor, do abafamento, do ar viciado da fiação e da tecelagem, todas as recentes conquistas da família contavam pouco. Queria conhecer logo um que morasse no centro, proprietário de uma ótica ou uma loja de eletrodomésticos. Pois, namorar povo da fábrica?, que nem ela mesma?, de jeito maneira! E nada também de dono de botequim, coisa de português, dá camisa a ninguém. Enquanto isso, ajeitava-se no sofá-cama da sala e namorava escondido um zé-mané qualquer nos escuros da Praça Santa Rita... (RUFFATO, 2006, p. 57)

O interesse nada ingênuo de Mirtes revela a consciência sobre sua miserável condição. Ela sabe que não conseguiria galgar uma mudança de vida por meios justos, utilizando-se do próprio esforço; por isso, sem alternativas visíveis, vê em sua capacidade crítica de identificação das possibilidades de enriquecimento o vislumbre de uma vida

menos ordinária, similar àquele cotidiano operário. Não podemos culpá-la, uma vez que, como ela, outras personagens buscam depositar em outros indivíduos a solução para a pobreza que as assola, justamente pela aniquilação de qualquer rumo que se apresente e destoe daquele que o destino lhes quer impor. A única escapatória é a interiorização das angústias, quando os pensamentos fluem indefinidamente, em que fatos voltam à tona pois encontram-se ainda latentes. Sem dúvida, o que temos é uma literatura dos escombros, daquilo que apodrece contínua e perpetuamente: sentimentos, perdas, tudo se isola e acaba vítima de um aviltamento atroz. Mesmo assim, sonhos e ilusões, por menor que sejam, permanecem aflorando: “Finalmente, nossa casinha quatro-cômodos, no Paraíso, ficara pronta” (RUFFATO, 2006, p. 55). Mas é preciso lembrar que a força da autoridade ainda rege a maioria dos comportamentos: “O mal do mundo, explanava, didático, é que as pessoas não sabem seu lugar: pra subir na vida você tem de lidar com o dono dos porcos, “mostrar serviço” (RUFFATO, 2006, p. 133). Essas tensões entre os indivíduos e seus superiores configuram outro traço característico deste volume três, com um de seus pontos altos, para recuperar a militância comunista de Patrícia Galvão, envolvendo o “terror comunista” oriundo da Guerra Fria. Tal atmosfera já é sentida desde as primeiras páginas: “A guerra! Nísia, a guerra começou! Começou? É, está todo mundo comentando lá na praça... O quê que o pai falou, mãe? É... é a guerra... Guerra? É, mas é lááá longe... na Europa... preocupa não, meu filho, preocupa não... A guerra!” (RUFFATO, 2006, p. 16). O delegado Aníbal Resende, ao interrogar “seu” Sebastião, que passava por um surto ao dizer que Cataguases seria invadida pelos alemães, o ameaça sobre a disseminação de “ideias proibidas”. Na realidade, o receio da guerra que assombrava o pai de Reginaldo revelava uma espécie de conspiração disseminada pelas rádios locais. Através do diálogo, é possível entender o que significava o “comunismo” à época:

Agora, o senhor já ouviu falar dos comunistas? (didático) Existe em nosso país gente que quer implantar o terror, irmão matando irmão, (a voz amplifica-se, o suor escorre da testa) (As mãos gesticulam, teatrais) quer ver o Brasil nas mãos dos comunistas, da Rússia!, onde os valores cristãos de nada valem, onde os homens dividem as mulheres com os amigos, as filhas dormem com os pais, os padres são enforcados por pura diversão, onde não há lei, onde reinam a anarquia, a bagunça, a perdição... (gritando) São esses comunistas, seu Sebastião, que divulgam notícias como a que o senhor anda espalhando, com o objetivo de provocar o pânico, a desordem, a desconfiança... (esmurra a mesa)

(...) Seu Sebastião, o senhor conhece algum comunista? Já viu um? Não? O senhor sabe quem é comunista? Não? (Senta-se, limpa o rosto com um lenço, enfia-o de novo no bolso de trás da calça) (sarcástico) Nem nós, seu Sebastião... Nem nós, da polícia... Sabe por quê? Porque comunista não traz

isso escrito na testa... Como posso ter certeza de que o senhor, seu Sebastião, não é comunista, se o senhor está agindo como um? Bom, então vamos dar um voto de confiança pro senhor, seu Sebastião. (autoritário) Agora, a partir de hoje o senhor está proibido, proibido, entendeu?, de abrir a boca pra falar sobre isso. Proibido! Outra coisa: vamos confiscar, temporariamente apenas, todos os aparelhos de rádio e televisão que o senhor possua em casa... (gritando) Eu não tenho nada com isso! Se o senhor ainda está pagando a televisão, problema seu! Estou sendo seu amigo, seu Sebastião, não sei se o senhor percebeu? (RUFFATO, 2006, p. 66-67)

A permanência do passado ressignifica a ideia de decadência. O remorso, ao se deparar com um presente vazio, se apegando às promessas anteriores como parâmetros de estímulo. A recusa destemida do próprio destino, às vezes, pode desencadear consequências terríveis. Num último acesso de resistência selvagem (pois o cansaço já os amorteceu), pessoas e instituições são deliberadamente descartadas em favor de uma “liberdade” provisória. Saber-se independente do sistema, mesmo transgredindo-o da forma mais inconsequente, parece a última saída. É o que ocorre, por exemplo, com o bruto Baiano que, desconhecendo o “regime que não fosse manda-quem-pode-obedece-quem-tem-juízo” (RUFFATO, 2006, p. 82), acaba por assassinar seu único filho, se suicidando logo em seguida. Trágicos acontecimentos sugerindo que a morte talvez seja mais aceitável do que esse “inferno” que sempre persiste. Nestes termos, o futuro “à Deus pertence”, mas também pode ser modificado, com o imperativo de personalidade, caso o indivíduo transponha a rede de elementos que o vitimam em possibilidades de ascensão: “Desfilaria para baixo e para cima entregando compras, ordenado certo fim do mês, logo logo trocaria a Monark por uma vespa ou quem sabe até mesmo por um Fusquinha, por que não?” (RUFFATO, 2006, p. 95) ou “Mãe, quando eu crescer quero ser bancário... Bancário? É, que nem o marido da dona Cristi” (RUFFATO, 2006, p. 100). Todavia, lá no fundo, alguns ainda almejam o retorno ao passado, pois este ainda permanece pulsando, vivo: “O que precisa é voltar tudo como antigamente, isso que importa” (RUFFATO, 2006, p. 104).

Deste amálgama entre presente e passado, *O livro das impossibilidades* (2008) apresenta uma vinculação flagrante com a metrópole, a qual, em dicotomia direta com a Cataguases industrial, não se apresenta mais como vagamente distante, mera ilusão inalcançável que apenas se fazia concreta em sonhos e divagações. “São Paulo, láááá Perde ele de vista não, heim!, esbarram pisam abraçam escarram gritam cumprimentam bisbilhotam (...)” (RUFFATO, 2008, p. 20). A partir deste quarto volume, o olhar do narrador se desloca para o que acontece naquele “lá”, de modo a construir filiações e pontes que se intercomunicam com o interior mineiro. Neste sentido, a ilusão da

emigração se transfigura em deslocamentos reais, seja a locomoção compulsória significando livramento provisório, seja o martírio da permanência, para quem fica, o que em certo sentido “prende” as personagens que se aventuram. No fundo, o que se apresenta é a fuga permanente do marasmo atrasado já verificada nos livros anteriores, mas agora explorada em sua complexidade integral.

Não sei... mas eu sinto que nunca mais vou voltar em Cataguases... (...) E a Nelly já avisou que vamos ser soterrados aqui mesmo em São Paulo... (...) Ela não quer mais saber de Cataguases... Da última vez, chegou danada falando que não põe mais os pés lá... Está certa, o lugar dela é aqui... foi aqui que as coisas aprumaram... (...) elas sempre implicaram com Cataguases... Fazer o que lá, mãe?, elas ficam bravas quando eu toco no assunto... (...) Mas eu, meu filho, eu queria... queria muito rever os meus... sinto muita saudade... (RUFFATO, 2008, p. 60)

– A Silvinha é que está bem, lá no Rio de Janeiro... Todo fim-de-ano visita a gente, um mimozinho de mulher, um balangandã pra menina, uns trens quaisquer pros meninos... até pra mim ela faz um agradozinho... Quem diria... A Silvinha... Engraçado é que ela não quis mesmo casar, ter filho... nunca entendi o porquê... (RUFFATO, 2008, p. 23)

(...) Bom pra ele conhecer São Paulo... importante... Vai que um dia precisa... nunca se sabe... E de qualquer modo o que não pode é encafuar em Cataguases... Tem que andar, correr mundo... Ah!, tivesse uma oportunidade dessas! (RUFFATO, 2008, p. 26)

– Ele é do interior, explicou o Nílson.
– Da roça?, cutucou o Jimmy.
– Não... Cataguases, murmurou o Guto.
– Cata o quê?, insistiu o Jimmy, debochado.
– Cataguases. É Minas Gerais.
– Então é roça, arrematou o Jimmy. (RUFFATO, 2008, p. 41)

– Uai, Laura, mais dia menos dia a gente tem que tomar rumo... Não dá pra ficar aqui a vida inteira... No Rio pelo menos a gente tem mais... possibilidade... assim... de crescer... (RUFFATO, 2008, p. 71)

Ir e ficar com saudade do que ficou. Enviar “mimosinhos” para os de longe, como se os objetos compensassem a ausência e revelassem a vida “do lado de cá”. Acreditar que “correr o mundo” é o antídoto àquela vida pouco atrativa, mesmo sabendo que as raízes continuam fincadas onde sempre estiveram: na “roça”, no atraso permanente do relógio parado há muito tempo. “Sabe por quê eu saí de lá? Pra fugir daquele povo... daquela mesquinharia... Cataguases não oferece horizonte não...” (RUFFATO, 2008, p. 36). A noção de “tomar rumo” evoca múltiplas matizes, embora apareça frequentemente atrelada a uma possibilidade de crescimento não apenas aquisitivo, mas integral, que leve o trabalhador a experimentar situações que nas vilas industriais pouco teriam chance. Se, nas obras anteriores, a migração se assemelhava a uma imposição inescapável, neste volume quatro observamos que o fato de se exilar não faz mais diferença ou não nutre nos habitantes a mesma sedução, porque todos os lugares, por serem regidos pelo mesmo

sistema modernizante, sediam, em diferentes graus, formas similares de exploração²⁶: “(...) a decepção de Nelly ao desvelar no marido um pobre-coitado habitante de um pardieiro na Saúde, três cômodos sem acabamento, desmobiados, plantados num lotezinho com prestações atrasadas” (RUFFATO, 2008, p. 18).

Nos anos finais de 1970, as “(...) nuvens de bicicletas catraqueiam sobre os paralelepípedos, moças palram, rapazes palestram, o apito da fábrica afugenta a quinta-feira (...)” (RUFFATO, 2008, p. 117). O Brasil já se encontra no interior de um processo de mundialização que o coloca completamente integrado ao capitalismo global, ainda que suas particularidades internas não correspondam a essa inserção. Luiz Ruffato, deste viés, trabalha com uma contradição: consciente de que a modernidade não é um caminho ainda a ser percorrido, pois o país encontra-se incluído em tais contornos, por mais sinuosos que eles possam parecer, o autor interioriza a natureza de degradação que tais avanços perpetuam. Por este motivo, Cataguases aniquila qualquer desejo que fuja da ordem perpetuada, trucidando as expectativas de inovação. Depois de todos esses anos, poderíamos pensar que aqueles antigos mandos e desmandos se desagregaram, entretanto, eles, ao reinventarem-se, mantiveram sua hegemonia: antigas ordens familiares (“os Prata”) continuam atuando como verdadeiros coroneis, mesmo que a configuração econômica tenha se transformado:

GUTO: Eu... eu... vou ser contador...
 EDU: Contador?!
 JIMMY: Que merda é essa, meu?!
 GUTO: O pai... ele não quer que a gente trabalhe pros Prata não...
 JIMMY: Quê?!
 NÍLSON: Os Prata... os caras que mandam na cidade dele...
 EDU: Contador?! (RUFFATO, 2008, p. 47)

“– Eu já sei o quê que eu vou fazer com a minha: vou cair na vida por esse mundão de deus. O Brasil é grande, cara, gigante. Vou me enfiar num buraco desses aí, Goiás, Mato Grosso, Rondônia... Começar tudo de novo. Casar, ter filhos... um canto só pra mim...” (RUFFATO, 2008, p. 153). A vastidão do mundo é vista como alternativa ao desmoronamento da existência que representaria a simples permanência naquela vizinhança atrasada. Esse ingresso na concretude da modernidade pode ser facilmente

²⁶ Lembremos da afirmação, em *Parque Industrial*, de que em todos os países existia um “Brás”. Ao longo da pentalogia, ocorre similar “descoberta”: a existência da exploração e da desigualdade é inerente ao capitalismo, não existindo, dessa forma, “lugares menos horríveis”. Embora a metrópole ofereça maiores possibilidades de existência, abrindo outras maneiras de encarar a vida, ela não se apresenta mais tão atrativa assim, pois as mesmas contradições capitalistas lá também se perpetuam (até em maior intensidade).

identificado no conto de abertura, em que Luís Augusto, que viaja do interior para São Paulo em visita aos primos paulistas, consegue, com os próprios olhos, compreender que a metrópole não oferece todas as facilidades que sempre havia escutado desde criança. Por lá, “a vida não anda fácil não”, há “muita despesa” e o dinheiro é curto. Ao final, quando sua mãe questiona, ansiosa “E então, meu filho, o quê que você achou de São Paulo?” (RUFFATO, 2008, p. 65), o narrador não nos dá a conhecer a resposta de Guto, pois ela, subentendida, dá margem para que o ambiente lá fora possa se impor: “Lá fora, na suja rua, escassamente iluminada, um homem, vestes esfarrapadas abandonando ao relento, expõe a perna, pútrida chaga, escoltado por três melancólicos vira-latas” (RUFFATO, 2008, p. 65). A infâmia das redondezas que cercam a rodoviária indica o tom de sua fala e sugere, em tom de retrospecto, o descobrimento do que é ser “alguém”, questão sempre perseguida pelos parentes da cidade grande. O que sobra, sem surpresa, é a constatação de que esse “tornar-se” pode significar ser um mero desempregado que costura suas frustrações com um passado que prometia tudo, inclusive a constituição de um “si mesmo” diferente do presente.

Por nos ser mais próximo temporalmente, o último volume, *Domingos sem Deus* (2011), composto apenas de histórias inéditas, merece cuidadosa atenção. O livro encerra a epopeia proletária e abre um caminho produtivo para reflexão, personificado por um ponto de interrogação que nos questiona sobre a configuração da classe trabalhadora, hoje, época de trocas globalizadas, diálogos mundializados e economias interdependentes. Sua ação se concentra entre o fim da década de 1990 e início do século XXI. Há, assim, uma nova ordem global, lá fora, embora o país permaneça, ainda, alicerçado em modelos de crescimento alheios, impostos por esta mesma geopolítica. A primeira história narra a vida do operário Valdomiro que, hoje, já aposentado e morando em Diadema na Grande São Paulo, lembra dos tempos de infância e juventude em Rodeiro. Ele chega a visitar a cidade, já idoso, para matar a saudade dos velhos tempos, mas percebe que tudo ali mudara de maneira cruel: o espaço se modernizou, colocando em cheque os velhos resquícios de uma ordem passada, da qual sente falta. O segundo fragmento coloca a dona de casa Ana Elisa de frente com suas próprias escolhas. Ela também veio de Minas Gerais e atualmente mora em Osasco, na grande São Paulo. Certo dia, na rua, ela passa mal, desmaia, e é levada para o hospital. Em uma série de relembrações abruptas, tomamos conhecimento de como sua própria existência fracassou: vivendo de tranquilizantes, lembra de sua difícil trajetória, cheia de percalços

relacionados ao casamento e à criação dos filhos. Similar à Ana Elisa é Dona Nica que, ao sair de uma loja de materiais para costura, percebe que a cidade havia mudado. O centro, lugar que lhe era tão familiar, agora era um espaço desconhecido, repleto de elementos novos. Pega um ônibus para voltar para casa e ao olhar para a paisagem que margeava as avenidas, sente saudade de outros tempos.

Suspensa, a cidade dividida em duas, vigiava impaciente a passagem do interminável carregamento. (...) Findo o comboio, caminhões, carros, motos e bicicletas avançaram atabalhoados e só então a vaga atravessou às pressas, esbarrando-se, em direção ao passeio contrário. (...) Outros tempos, talvez avivasse uma conversação com algum conhecido, mas, antiga, já a ninguém distingue. Raras as vezes que emite algum juízo. Muda e surda, assim a exigem – e esquiva faz-se invisível.

(...)

Os olhos da mulher esquadriavam a monótona sucessão de casas operárias e comércio suburbano, botequins, açougues, padarias, mercadinhos. Quantas histórias por detrás de cada uma daquelas paredes! A Pracinha, o Centro Espírita Bezerra de Menezes, o Beco do Zé Pinto, a Merceria Brasil, a entrada da Ilha, que nem existe mais, o Paredão, e indomável sua imaginação desprende-se, galgando paragens outras, distantes, remotas, logínquas...

(...)

Veloz, o trem perseguia a tarde de dezembro, entre montanhas, antecipando a alegria do reencontro com a parentalha. Às vezes coriscava se havia sido mesmo apropriada a mudança para Cataguases, roía-lhe tanto a saudade da barroca onde se criara, ganhara corpo e feição... o melancólico mugido dos bois, o cheio de bosta do curral, os domingos de missa em Rodeiro... Mas apartava rapidamente essas dúvidas (...)" (RUFFATO, 2011, p. 40-41)

A memória se firma como pulção catalisadora das frustrações presentes, pois resgata, na profundidade subjetiva de cada indivíduo, um último sonho ainda vivo, aquele desejo recôndito que as intempéries vividas o impediram de realizar. Nesta busca por reconhecimento social, Sandra, a protagonista da quarta história, também moradora de Cataguases, nunca aceitara sua condição de pobreza e jurava para todos que seria bem sucedida bem longe de todo aquele atraso que a atormentava. Ela, então, aceita a proposta de Dona Diana, uma senhora rica da cidade, para trabalhar em sua casa, no Rio de Janeiro. Aquela velha história do favor classista: lá, Sandra teria seu próprio “cantinho”, o puxadinho-quarto de empregada escondido aos fundos da casa. Deslumbrada com a cidade grande, acaba engravidando, e se vê forçada a voltar para Cataguases. Depois que Kauê cresce, volta ao Rio de Janeiro, deixando-o aos cuidados da irmã. Acaba se envolvendo com mais um homem, engravida novamente e volta, mais uma vez, para sua cidade natal. Termina com Aids e aposentada pela previdência. A quinta e penúltima história é uma viagem de Nilo pelo interior de Minas. Ele, representante comercial, viaja de férias com a família até que o pneu fura e eles param num posto na beira da estrada. O borracheiro, Cabeludo, conta-lhe sua história: nasceu e cresceu em Rodeiro e que deixou

a cidade às pressas depois de supostamente ter engravidado uma mulher. No Rio de Janeiro, passa todos os tipos de dificuldades e parte para uma vida nômade, vagando pelo estado, até fincar raízes naquele lugar. Cabeludo confessa que ainda pensava em voltar para Rodeiro, mas, por covardia, foi adiando seu retorno, até que conseguiu emprego ali no posto. Como Nico também é de Rodeiro, Cabeludo pede que se ele encontre alguém dos Finetto, a família de Cabeludo, e diga que ele está bem. Mas o borracheiro logo se arrepende e pede que Nilo não diga nada, com medo de remexer no passado e abrir feridas adormecidas. A última história se concentra no jornalista Guto, morador de São Paulo. Divorciado de sua primeira relação, fazia cerca de 30 anos que havia chego de Cataguases para tentar a vida em São Paulo. Lá, no interior de Minas, vendia salgadinhos com a mãe para ajudar com as contas da casa. Quando chega na grande cidade, se vê assustado com a velocidade do modo de vida, se instala numa pensão e sente receio de desapontar seus familiares, que despositaram nele tantas expectativas de sucesso por ter sido o único com coragem de desafiar a metrópole. Até que conhece Milene, sua atual namorada, com quem vive uma relação morna.

Perguntassem – e perguntavam – ao seu Valdomiro, o momento mais arco-de-triunfo da sua vida, ele, a mão paralisada momentaneamente dentro do saquinho de pedras da víspera, mirando as paredes amarelas do Centro de Recreação do Idoso, responderia, despachado, o dia que tirei retrato para a formatura da quarta série, amplo sorriso rejuvenescendo a carapinha grisalha, única garantia de que existira um dia. (RUFFATO, 2011, p. 20)

Vorazes, os anos devoravam seu corpo, e as pequenas alegrias que um dia sustentaram suas ilusões sucumbiam à rotina do dinheiro contado, da dificuldade de diálogo com os filhos, da ausência de companheirismo do marido. E aquelas bobagens dos primeiros tempos, cinema, restaurante, motel, passeios, presentes, surpresas, encontravam-se agora encarceradas num tempo tão remoto que duvidavam ambos de suas lembranças. (RUFFATO, 2011, p. 56)

Podemos identificar um sentimento comum em todas essas histórias: são vidas em trânsito, que ansiam por sua própria salvação. Já longe da vivência estagnada que representava permanecer em Rodeiro ou Cataguases, homens e mulheres lutam pela dignidade nas duas metrópoles brasileiras: São Paulo e Rio. Antevemos, por isso, através das memórias que irrompem indefinidamente, certo saudosimo do passado rural, da escassez que se traduzia em felicidade ou mesmo do arrependimento que a dúvida impunha diante de escolhas já fadadas ao insucesso. A modernização transformara o espaço e levava consigo os últimos resquícios sentimentais de uma ordem antiga que, apesar de passada, permanece, se repetindo, se não no ambiente, no interior dos habitantes. Valdomiro, Ana Elisa, Dona Nica, Sandra, Nilo e Guto e a grande maioria

nômade dos livros anteriores são os órfãos da cidade, eles não tem lugar. Ou, se tem, a cidade não oferece condições suficientes de bem estar e dignidade. Que tipo de realidade urbana renderia melhores frutos? A interiorana ou a metrópole? A volta ao passado rural, com sua síndrome pacata, ou as ilusões persistentes dos arranhas céus? Se eles são órfãos da cidade, para onde vão? A quais orfanatos cabe este tipo de gente? Se compararmos tais personagens com as dos volumes anteriores, logo perceberemos que não se trata mais da ralé insuportável que contaminava barracos periféricos e que se via exposta às mais cruéis opressões e que, quase sempre, preferiam a morte do que suportar o sistema. Agora, as vidas já encontram certas saídas de ascensão, mas isto não configura inserção social: o fragmento que encerra a pentalogia mostra um jornalista com curso superior, mas desempregado, vivendo de bicos. Bem diferente da família Micheletto do primeiro livro que, guiada pelos instintos mais animais, cavoca uma terra inóspita, desabitada, constroi a própria casa e vive a espera de uma dignidade quase inexistente.

Luiz Ruffato, assim, conclui sua epopeia proletária num mundo de ruínas, frágil e desordenado (lembremos dos “restos da história” de Walter Benjamin), em que as soluções de teor modernizantes não conseguiram se sobrepor à conjuntura de desigualdade, tão caracteristicamente brasileira. Ainda que tenham acesso a um círculo de consumo e serviço considerável, o lugar que ainda lhes cabe historicamente é o da marginalização. O que nos leva à constatação de que este último romance pode ser encarado como resultado das políticas neoliberais da década de 1990 e, em certa medida, das anteriores também, já que o período histórico presente carrega, em si mesmo, a maturação do passado. A escrita ruffatiana subverte a noção de tempo linear tão caracteristicamente cristã. Com a inexistência de um projeto de país definido, que não conhece seu verdadeiro passado, a classe operária fica à mercê de políticas econômicas, protecionistas, de crescimento e progresso desajustadas ou anacronicamente insuficientes, que não correspondem às realidades efetivas das pessoas do chão da fábrica. Daí também decorrerem diferentes materializações do moderno, temporalidades opostas, seja nas praças, nas ruas, na própria expressão do nacional, uma das maneiras de dizer que no Brasil o moderno se manifestaria tardiamente.

É importante ressaltar que nossa própria ideia de “moderno” está atrelada numa espécie de melhoria permanente, progresso definitivo, algo que não precisa mais de manutenção ou ajuste. Aquilo que corresponde ao tempo atual, sem anacronismo, onde o passado encontra sua emergência e o presente guarda seu esplendor. Ao ter em vista essa

concepção, o processo de modernização brasileiro nega a herança histórica voluntária, não se configura como uma marcha etapista, mas aos solavancos. A medida que diferentes projetos sócio-partidários alcançam o poder, a determinação ideológica, que serve de construto governamental, se sobrepõe aos interesses do povo-nação. Luiz Ruffato critica exatamente esta organização de país: ao colocar diante de nossos olhos existências tão frágeis procurando pelo mínimo de dignidade, o autor encena o destino que cabe à população gestada por um Estado que a renega à própria sorte. Sem estrutura mínima, aquele respaldo básico que coloca a massa em condições de se auto-regular, o país se reduz à desconformidade de uma construção rachada, em que os alicerces, ocultos desde a sua fundação, não mais o sustentam, pois sua qualidade demonstra-se ultrapassada ou mesmo inapta para o equilíbrio mínimo.

5. Literatura e vontade

A arte não goza de imunidades especiais contra as taras da sociedade, nem no seu pórtico param, sem transpô-lo, os prejuízos e as contingências mesquinhas ou trágicas do egoísmo de classe. Como outra qualquer manifestação social, é ela corrida interiormente pelo determinismo histórico da luta entre os diversos grupos sociais.

(Mário Pedrosa, *Política das artes*)

Em vez de estarmos aí a cantar cavalheiros de fidalguia suspeita e damas de uma aristocracia de armazém por atacado, porque moram em Botafogo ou Laranjeiras, devemos mostrar nas nossas obras que um negro, um índio, um português ou um italiano se podem entender e se podem amar, no interesse comum de todos nós.

(Lima Barreto, *Impressões de leitura*)

5.1. Aporias da forma

Um elemento determinante na produção literária de qualquer artista é o horizonte histórico que este possui quando da elaboração da obra. Isto é, como o escritor, em certa medida, consegue historicizar a cultura, de modo a introjetar, não explicitamente, certo conteúdo histórico no interior da narração, seja na ambientação, na caracterização das personagens ou mesmo no desenrolar das ações. Para conseguir dimensionar o que ali se impôs, é preciso considerar os eventos sócio-históricos com os quais o artista conviveu e que, de algum modo, moldaram sua visão e concepção de mundo e que, assim, decantam a partir dos seus escritos. Nos capítulos anteriores, meu intento foi mostrar como *Parque Industrial* e *Inferno Provisório* respondem a estímulos ideológicos oriundos do processo de modernização brasileiro. Longe de qualquer preocupação com o método histórico²⁷,

²⁷ Aristóteles, em sua *Poética*, estabelece uma ligeira, mas significativa diferença entre o historiador e o poeta, explicando os meios figurativos por meio do qual cada um interpreta, assimila e depura a realidade: o historiador se referiria aos eventos como de fato ocorreram enquanto o poeta se interessaria pelo “que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança ou a necessidade” (2017, p. 95). E continua: “Eis por que a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular.” (2017, p. 97). Delinca-se, assim, que a tarefa do ficcionista/do literato se caracterizaria pela mimetização de uma intenção específica, seja ela qual for, sem que ela esteja

Patrícia Galvão e Luiz Ruffato, cada um a seu modo, interiorizam nuances próprias da instalação e amadurecimento do capitalismo em terras brasileiras, classificando, dentro de seus sistemas de crença, aspectos que julgam pertinentes ou preponderantes para a criação estética. Para a escritora paulista, a exploração proletária feminina no ambiente fabril assume importância principal enquanto a prioridade do autor mineiro é mimetizar a transformação da classe média baixa urbana em meio à crescente transformação econômica. Por vias de representação distintas, já parcialmente analisadas, essas duas classes – as operárias tecelãs e os trabalhadores urbanos – se interpenetram, pois são vítimas de “um mesmo tipo de manifestação do moderno”, fato que aproxima as duas obras em algumas perspectivas. Contudo, em termos de forma, de disposição da estrutura narrativa, conforme também mencionei anteriormente, *Parque Industrial* e *Inferno Provisório* se distanciam, uma vez que indicam posturas diferentes de encarar o mesmo processo histórico, já que ele, naturalmente, se transformou.

Nesta consonância entre história e arte, o historiador norte-americano Hayden White estabelece uma aproximação entre o historiador e o artista, privilegiando o primeiro numa espécie de constituição do ofício na contemporaneidade, no sentido de defender que aquele, caso queira se “livrar” do fardo histórico, deve, por intermédio de outras vias de análise e compreensão propiciadas pela ciência e arte modernas, empreender novos meios de operar a consciência dos processos sociais. Houve, até certa época, o que White entende como uma “ojeriza” à atitude histórica, pois ela obliterava a verdadeira consciência criativa de se manifestar, problema que, pelos idos do século XX, foi reconfigurado com as experiências traumáticas que deslocaram o entendimento acerca dos conceitos de histórica, ciência e arte: “(...) o que o historiador pode reivindicar é ser uma voz no diálogo cultural contemporâneo na medida em que considera seriamente o tipo de pergunta que a arte e a ciência *da sua própria época* o obrigam a fazer quanto à matéria que ele decidiu estudar” (WHITE, 2001, p. 54). A meu ver, em sinais trocados, concebendo o artista como historiador, o escritor moderno deve perguntar à História o que ela tem a oferecer em matéria de percepção da realidade. E nem pode ser de outra maneira: todo artista possui, mesmo sem se dar conta, uma certa concepção estética da história, algo que sua obra carrega de herança ou legado do que já foi, mas continua

necessariamente ancorada nos preceitos rigorosos da materialidade do real. Patrícia Galvão e Luiz Ruffato operam este componente próprio da arte: constroem suas “verdades” a partir dos fatos, sem deles contaminarem-se, exceto pela inspiração proveniente da consciência sócio-histórica contida nos mesmos. É como se existissem dois mundos: o da História e o da Literatura, com o segundo valendo-se de certos aspectos do primeiro para existir. No fundo, no interior do projeto engajado dos autores, ambos coexistem.

reverberando. São estímulos, contingências e variações nem sempre verificáveis, que a própria matéria histórica exige enquanto forma narratológica, ou seja, o que se consegue, por meio de uma decantação, extrair do fato verídico, ao utilizá-lo como substância ficcional. Ainda nas palavras de White:

(...) o estilo escolhido pelo artista para representar uma experiência interior ou uma exterior traz consigo, de um lado, critérios específicos para determinar quando uma dada representação é internamente consistente e, de outro, fornece um sistema de tradução que permite ao observador ligar a imagem à coisa representada em níveis específicos de objetivação. Dessa maneira, o estilo funciona como um protocolo provisório ou uma etiqueta. Quando observamos a obra de um artista - ou, no caso, de um cientista - não indagamos se ele vê o que veríamos no mesmo campo de fenômenos gerais, mas se introduziu ou não em sua representação alguma coisa que poderia ser considerada como informação falsa *por alguém que é capaz de entender o sistema de notação utilizado* [grifos dele]. (WHITE, 2001, p. 59)

A “informação falsa” introjetada por Patrícia Galvão e Luiz Ruffato em suas respectivas obras é exatamente a narração construída *a partir* do processo de modernização brasileiro, colocando a História numa posição servil frente a criação estética. Deste viés, considerando-se a possibilidade de conscientização, toda literatura é, em certa medida, um ato des-reificador e esse ato, sempre se deu, por meio da forma. Este debate acalorado, em torno do qual se discute a função prática da literatura, mostra-se mais produtivo se considerarmos a maneira como o sonho de uma sociedade mais igualitária fracassou à medida que a supremacia burguesa tem triunfado, dia após dia. Jogar contra a utopia nunca foi uma escolha. Seja quem for, ao nutrir qualquer sentimento otimista, em relação a algum anseio meramente trivial, passa a ser vista como uma criatura altamente iludida. Embora pareça, não quero parecer prolixo ao ressaltar essa querela que, a meu ver, se tornou ultrapassada, porque, mesmo com análises profundas, que ressaltavam os perigos da administração das massas por parte da indústria cultural, do autoritarismo e pelo capitalismo de forma geral, essa dominação nunca cessou ou apresentou qualquer tipo de regressão. Neste sentido, como fica a literatura nesta esquina de degeneração do gosto e de desfalecimento da narrativa?

Theodor Adorno proporcionou insights revigorantes a respeito do lugar da obra de arte dentro de uma sociedade cuja experiência unidimensional é a exploração capitalista, período que corresponde à *Parque Industrial* e *Inferno Provisório*. Começando pela música, ao abordar como ela exercia uma função alusiva em produções audiovisuais, sua crítica dialética se debruçou em observar como o ser humano poderia progredir em meio às catástrofes que aniquilavam o espírito da espécie. E, aqui, surge

uma primeira antítese fundamental, também matéria reflexiva de Walter Benjamin: como, depois de queimarem-se milhares de judeus, a humanidade poderia compartilhar experiências vitais? Como, depois de tantas atrocidades, o ato criador poderia manter-se são, sem desrespeitar a memória das vítimas? Porque, como era esperado, mesmo desrespeitando, a arte não as vingou.

Outro tópico explorado pela crítica adorniana, além da educação, foi o conceito de progresso, já recuperado no capítulo dois. A ideia de que a melhora vem com o tempo nos é vendida como mercadoria. Se o “bom” realmente se concretiza, nos forçam a crer que houve “progresso”, no sentido mais lato do termo. No fundo, a história da literatura pode ser expressa pela história do progresso. Aqui, não a reduzo, mas a historizo. Autores, ao longo da sobrevida que perfaz a humanidade, procuraram incorporar às linhas tênues dos livros as nuances do que aconteciam fora deles. A história está ali (fora) para ser apreendida, recuperada, lembrada e, portanto, “literalizada”. Por que, afinal, o que seria da matéria literária sem a história? Lukács, ao se apropriar das análises anteriormente já elucidadas por *O Capital*, afirmou de forma categórica que o social se mostra pela forma e que a experiência estética se modifica porque o exterior muda. Em suas palavras:

A forma é a juíza suprema da vida. O poder de configuração é uma força julgadora, uma forma ética, e toda obra artisticamente configurada contém um juízo de valor. Todo tipo de configuração artística, toda forma literária, é um degrau na hierarquia das possibilidades da vida: eleger a forma adequada para as manifestações de vida de um homem e decidir qual forma corresponde ao seu momento mais intenso é pronunciar uma sentença sobre seu caráter e seu destino. (LUKÁCS, 2017, p. 242)

Acredito que o conceito de experiência estética mereça uma atenção mais pormenorizada. A vida, nossa vida, é experiência. Assimilamos o que vivenciamos. Vivemos aquilo que conseguimos apreender. Quando crianças, a única experiência plausível é a dependência dos pais. Ao crescer, adultos, nos vemos também dependentes, agora de um ente maior, o sistema, abstrato e agigantado. A nossa experiência é a experiência capitalista e, por isso, a arte não nos pode oferecer algo que a confronte com uma força similar, dada sua impotência. A práxis sobre a qual a existência se sustenta não é mais dada, mas construída dentro e em nome da mais-valia. Gregor Samsa não sobreviveu para nos contar. Como consequência, a experiência se estilhaça, mas, ao mesmo tempo, ainda que repartida, ela se autoadministra, daí a segunda contradição que, ao menos ver, é determinante para pensar o papel que a literatura exerce nessa (possível) (re)construção. Esse revestimento do indivíduo enquanto resultado de forças mais potentes do que ele é imperceptível, pois a realidade é opaca.

O embate entre arte e realidade tem orientado esse tipo de discussão sobre o qual se assenta outro dilema: se a arte tem a capacidade de nos salvar, seja por quaisquer meios, ela o faz apropriadamente? Ou, senão, se somos predispostos a sermos salvos, somente a literatura, enquanto arte totalizante, seria o bastante? Na montanha para tuberculosos de Thomas Mann encontramos a síntese do que seria um espírito de época pré-guerra encarnado por cada uma das almas que ali esperam pela morte; no tempo perdido de Proust, a própria organização da narrativa, lenta à exaustão, se torna um elemento contestador da reificação, expresso pela rapidez da técnica: em ambos, insere-se um elemento novo até aqui: a política. Ela serve de estofa ao que é contado e as escolhas formais das quais partem os autores demonstram tal feito.

A estetização da política se tornou peça importante para pensar os efeitos inerentes do capitalismo na arte. Se, como ressaltai anteriormente, o indivíduo se constitui no capitalismo, a literatura, enquanto ato criador do espírito humano, também se encontra reconfigurado pela cosmogonia da exploração e, a partir dele, reelabora a própria forma. Destarte, reelaborar a forma para quê? Para, sobretudo, reelaborar a maneira como se percebe. A percepção do mundo sempre foi uma busca incessante, no mínimo. Entendê-lo, decodificá-lo e apreendê-lo de forma verdadeira ou, pelo menos, sem falseá-la, foi a tarefa do cânone literário. Grandes escritores procuraram explicar o mundo, falseando-o. A noção de que o falso reverbera dentro da forma veio à tona depois do Renascimento, quando o ser humano se deu conta de que estava sozinho terrenamente e que o universo podia engoli-lo, caso ele não se munisse. O que restava era se debater contra à própria ordem social, e a estética realista é a extensão deste movimento de despertar revolucionário. Balzac, em *As Ilusões Perdidas*, já antecipa, desde logo, o caráter de significação psicanalítica que o Modernismo iria confirmar: que a palavra, indefesa, não se mostrava mais suficiente para internalizar “o fora” na obra de arte.

O desafio do homem moderno seria conviver com um “estar em casa longe de casa”, porque o lar do refúgio não existe mais. E para que ele aprendesse a lidar com esse mal-estar, parafraseando Freud, a cultura deveria refletir tal empreitada. Mas como? Por meio da sensibilidade, essencialmente. Afirmar no parágrafo anterior que a percepção do ser se potencializou com o advento das grandes revoluções, já que o homem se viu como agente de transformação simbolizado pela ideia de igualdade pregada na e pela Revolução Francesa (1789). Se a luta aparentou dar resultado, a vida só pode se converter em batalha constante e plena. Entretanto, a burguesia, embora ali provisoriamente derrotada, também

saiu consciente disto. A dominação do homem comum e de sua liberdade de pensamento, não poderia mais se dar de forma aberta e explícita, mas através de regimes de sensibilidade que o acorrentassem à exploração. Daí a crítica de Adorno à racionalidade ocidental e à habilidade engenhosa do grande sistema de enganá-la.

O fato é que a sensibilidade é moldada pela época e Adorno debateu em torno disto com Brecht, Beckett e Sartre, os expoentes do que eu chamo de uma “literatura em crise”. Para ele, Beckett era o que melhor exemplificava o fim daquilo que poderíamos chamar de “sonho contemplativo”: “Beckett e Adorno têm um pacto com o fracasso, que é tanto para um quanto para o outro, o ponto em que se inicia toda a autenticidade” (EAGLETON, 1993, p. 253). Com a ameaça de um apocalipse iminente, a sensibilidade deveria reverberar a perda do horizonte organizacional. O que resta agora é uma atmosfera única e simplesmente absurda, pois não está mais ao alcance o pacto de compreensão entre vida e meio. O silêncio ruidoso que ronda Hamm e Clov²⁸ captado pelo escritor irlandês, e o desconforto a eles inerente, é a mutilação da própria existência enquanto fio tênue de simples sobrevivência. É este sofrimento que a forma incorpora. Depois de duas guerras mundiais e da ascensão de regimes totalitários, somente uma teoria da experiência poderia fornecer uma ideia, ainda nebulosa, do caminho à frente. Para configurar a experiência, Adorno recorre à metáforas significativas, como aquela que aproxima a burrice ao caracol e, a partir disto, o filósofo não acredita numa análise social minimamente satisfatória que não seja pensada a partir da experiência.

Na recusa de que a pesquisa social não deve se valer dos mesmos mecanismos ou ferramentas utilizadas pelas ditas ciências naturais e/ou matemáticas, Adorno desloca a análise da arte e a apoia na e pela crítica sociocultural. Depois que o mercado venceu, a arte passou a consistir em maneiras de se olhar para o capitalismo, mas ao encará-lo, a própria obra se cinde. Com a sobrevivência da arte em meio ao declínio da razão, que se instrumentalizou, houve um alargamento entre conceito e coisa. Não há mais como explicar um dado sem recorrer ou simplesmente sem se reconciliar com o todo, daí a dialética entre universal e particular que aparece em muitos textos do crítico e que assume, para ele, a ferramenta capaz de contornar os efeitos desta totalidade opressiva:

Não devemos filosofar sobre coisas concretas; devemos pensar, ao contrário, como sair dessas coisas... Não há progressão passo a passo dos conceitos a um conceito mais geral e compreensivo. Ao invés disso, os conceitos entram numa constelação... Juntando-se em torno do objeto de cognição, os conceitos

²⁸ Protagonistas de *Fim de Partida* (1957), romance de Samuel Beckett.

determinam potencialmente o interior do objeto. Atingem, pensando, o que foi necessariamente excisado pelo pensamento. (ADORNO, 1973, p. 33)

De maneira contraditória, a apreensão do todo só é possível por conta deste “todo”. E o campo em que essa apreensão poder ser mais satisfatória é no da arte. “O espaço em que o particular e o universal convivem com mais harmonia é tradicionalmente o da arte” (EAGLETON, 1993, p. 251). Neste sentido, a literatura, lugar em que o significado se expande e se rearticula, seria o espaço em que a opacidade do sistema é (re)descoberta ou, pelo menos, decomposta gradualmente. Um dos maiores embates entre Adorno e Lukács se desenvolve justamente neste aspecto de dissonância marxista, no qual Lukács olha para a estética e problematiza a totalidade capitalista, defendendo a reconstituição do todo, que é desintegrado, cabendo então à arte, reconstruí-lo. Na outra ponta da lança, Adorno já pré-define o todo como produzido pelo movimento do capital, conforme já apontavam Marx e Hegel, tutelando a noção de decomposição, acima referida, como principal arma de desnudamento²⁹.

Para isto, torna-se relevante, para o objetivo aqui determinado, pensar a tomada de posição adorniana – ou seja, a da decomposição da realidade – a partir da noção de engajamento de Sartre, discutido por ele no célebre ensaio de 1947 *Qu'est ce que la littérature?*. Nele, publicada dois anos após o término da Segunda Guerra Mundial, o filósofo demonstra um anseio elementar de pensar a função da literatura num mundo em que os bombardeios desfiguraram a experiência. A reiterada noção de experiência explica a impossibilidade de se pensar dialeticamente separando instâncias que, do ponto de vista da práxis, são inseparáveis: literatura e experiência, por exemplo. Sartre, ao uni-las, numa espécie de filosofia da arte, conclui, para além de outras formulações, que o papel social desempenhado pelo escritor-criador é o desnudamento. Assim, o escritor cria um objeto que só pode executar sua plena fruição pela interferência ativa do leitor. Esta combinação só pode ser concluída se duas frentes de engajamento, complementares, estiverem dialogando entre si: uma, o escritor, para quem escrever já é engajar-se, que internaliza o universo na obra e propõe sua leitura como tarefa de desnudamento à generosidade do

²⁹ Ainda sobre este aspecto, Eagleton acrescenta: “É como se Adorno, que nunca foi muito encantado com a vanguarda e mal consegue dizer algo de gentil sobre Bertold Brecht, pegasse o dilema da cultura no capitalismo tardio e o pressionasse a um extremo calculado, de modo que, por uma reversão provocadora, é a própria impotência da arte autônoma que será considerada seu melhor aspecto: a vitória é arrancada das garras da derrota à medida que o privilégio vergonhoso e a futilidade da arte, levada a um limite beckettiano, vira-se em seu eixo tornando-se crítica (negativa).” (p. 253)

leitor; outra com o leitor, que se valendo da liberdade concedida a ele pelo escritor, pode atuar de forma efetiva na obra, se realizando nela e por ela. Há, portanto, um sentimento de liberdade intrínseco à prática literária, pois Sartre afirma, por exemplo, que um livro sobre autoritarismo não teria valor estético ou utilidade libertária, já que a prática fascista não pressupõe escolha, mas submissão.

Como agora se vive num mundo de ação que se procura mudar, lembrar-se de que Sartre escreve no pós-guerra demonstra a tarefa incumbida à literatura, que é a de libertar os homens e prepará-los para o enfrentamento. Deste modo, ainda segundo ele, não é mais possível pensar em isenção do escritor, pois ele assume um compromisso e um lado: ser cúmplice das injustiças ou ser inimigo delas, combatendo-as. A escrita literária torna-se então revelador do ser, cumprindo uma práxis combativa na qual a arte é ferramenta de mudança. “(...) toda obra literária é um apelo. Escrever é apelar ao leitor para que este faça passar à existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem” (SARTRE, 1989, p. 39). Assim, num mundo dominado pela administração imposta pelo capital, cabe à arte restringir ou mesmo mitigar os efeitos da exploração, “acordando” os leitores-cidadãos. Portanto, poderíamos concluir que uma literatura que não fosse engajada contribuiria sobremaneira para o fortalecimento burguês. Para preencher esse espaço com novos valores de esperança e de articulação da práxis, Sartre concebe o trabalhador como parcela importante deste processo de desnudamento da classe:

O operário de 1947 tem uma cultura social e profissional, lê publicações técnicas, sindicais e políticas, tomou consciência de si mesmo, de sua posição no mundo e tem muito a nos ensinar, viveu todas as aventuras de nosso tempo na resistência clandestina; no momento em que descobrimos na arte de escrever, a liberdade com seus dois aspectos, a negatividade e a superação criadora, o operário procura libertar-se e ao mesmo tempo libertar todos os homens, para sempre, da opressão. Produtor e revolucionário, ele é o tema por excelência de uma literatura de práxis. Temos em comum com ele o dever de contestar e de construir; ele reivindica o direito de fazer a história, no momento em que descobrimos nossa própria historicidade. Não se deve hesitar em dizer que a sorte da literatura está ligada à da classe operária. (SARTRE, 1989, p. 185)

Adorno problematiza os limites do engajamento conforme estabelecidos por Sartre, de modo a questionar se a arte, para além de sua função “militante” externa, também resolveria seus impasses internos, cumprindo seu propósito, digamos, histórico. “Se a literatura critica a sociedade simplesmente ao existir, é graças à forma particular dessa existência” (NATALI, 2020, p. 167). Para ele, o engajar-se excluiria a arte de sua promessa de autopreservação diante da devassidão do mundo, pois ela é autônoma em

relação à existência dos homens e, dirigindo sua atuação, o risco de deformá-la se torna quase iminente. Segundo Adorno,

No momento em que, na literatura engajada, o assassinio generalizado (do povo) torna-se bem cultural, fica mais fácil colaborar-se com a cultura que fez nascer o assassinio. Quase infalível é uma característica dessa literatura: que ela, propositalmente ou não, deixa perceber-se que mesmo nas chamadas situações extremas, e justamente nelas, floresce o humano; às vezes surge de uma metafísica baça que reafirma ser possível o horror levado à situação-limite, a ponto de nele deixar revelar-se a peculiaridade do HOMEM. (ADORNO, 1991, p. 65)

Embora Adorno não resolva o debate em torno do problema, ele acredita que sua frase dita cerca de dez anos antes – a de que seria impossível escrever lírica depois de Auschwitz – tenha de algum modo alimentado “o impulso que anima a poesia engajada”, já que a única arma que a arte disporia a partir de então seria combater conjunturas sobre as quais novas atrocidades fossem possíveis. E isto seria reduzi-la, aparentemente. A partir disto, seria produtivo pensar como essas duas posições, a da arte engajada e da arte autônoma nos instrumentalizam para pensar formações literárias em curso num país periférico, como é o caso brasileiro.

5.2. Classe e estética

Consciente de que as proposições de Adorno foram resultado de seu contato com o Norte-Global, proponho olhá-las sob um enfoque artístico mais próximo, problematizando, de forma mais aguda e espacial, a forma cultural que uma economia (subalterna) engendra para si. Ao se pensar a forma que a arte assume e internaliza em países economicamente dependentes, seja na literatura, no cinema, na pintura, nos muros ou na TV, provocamos diversos pontos insurgentes com outros campos de disputa epistemológica que, no Brasil, dadas suas conjunturas sociais e acadêmicas, se tornam potencialmente problemáticos. Neste contexto periférico, de fusão permanente entre o passado e o presente, o modernismo deve ser encarado “não como um momento conjuntural da história do capitalismo, mas como uma forma de produção artística gerada pelo triunfo do capitalismo como sistema socioeconômico globalmente dominante” (DAVIDSON, 2020, p. 275). Não é mais possível, como anteriormente indicados, dissociar as produções artísticas e literárias dessa dominação, uma vez que ela reflete, em alguma medida, a desigualdade social de forças. É uma espécie de tensão que paira sobre o discurso, sem dele contaminar-se, mas que em termos de conteúdo, preenche quase que a totalidade da narração.

Nesta perspectiva, consideraremos o sentimento de “libertar a todos da opressão” como o mote do engajamento estético que anima *Parque Industrial*. No que tange a esse esforço de aproximar experimentação artística e reflexão política, Patrícia Galvão se aproxima de Brecht, principalmente se considerarmos a maneira como o dramaturgo incorpora o debate político em torno de uma estética que denunciasses os problemas de classe. Para Schwarz (1987), a obra de Brecht uniu o caráter revolucionário da arte engajada e o caráter experimental da arte de vanguarda. Como ele, a intelectual pareceu enveredar pelo mesmo caminho, mas como o Brasil é seu foco de ação, há a implementação de soluções diferentes para o problema sobre o qual Brecht, tão longe, se debruçava. Sendo o resultado formal de sua militância no Partido Comunista, o objetivo da novela, como já explorado de outros ângulos, é duplo: tornar pública as condições miseráveis impostas aos trabalhadores e, assim, denunciar o projeto de modernização imposto ao Brasil. Desde a primeira página, Patrícia procura situar o Brasil num contexto de subordinação econômica:

São Paulo é o maior parque industrial da América do Sul: o pessoal da tecelagem soletra no cocoruto imperialista do “camarão” que passa. A italianinha matinal dá uma banana pro bonde. Defende a pátria.

- Mais custa! O maior é o Brás!

Pelas 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 de tudo na vida. A burguesia tem sempre filhos legítimos. Mesmo que as pessoas virtuosas sejam adúlteras comuns.

A rua Sampson se move inteira na direção das fábricas. Parece que vão se deslocar os paralelepípedos gastos.

Os chinelos de cor se arrastam sonolentos ainda sem pressa na segunda-feira. Com vontade de ficar para trás. Aproveitando o último restinho de liberdade. As meninas contam os romances da véspera, espremendo os lanches embrulhados em papel pardo e verde.

- Eu só me caso com um trabalhador.

- Sai azar! Pra pobre basta eu. Passar a vida inteira nesta merda!

- Vocês pensam que os ricos namoram a gente a sério? Só pra debochar.

(...)

O grito possante da chaminé envolve o bairro. Os retardatários voam, beirando a parede da fábrica, granulando, 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 em desespero. A rua está triste e deserta. Cascas de bananas. O resto de fumaça fugindo. Sangue misturado com leite. (GALVÃO, 2022, p. 15-16)

Torna-se possível perceber como a autora procura historicizar sua ficção ao situar a narrativa no “maior parque industrial” do continente, operando uma certa contradição a nível da leitura: se a atividade industrial é satisfatória, significa que a riqueza gerada também o é. Nas linhas seguintes, Patrícia Galvão desfaz qualquer pré-pensamento de

que esses recursos são distribuídos de forma minimamente digna, ao abordar a desigualdade ancestral que envolve a ascendência dos filhos conforme a classe, a “sonolência” cansativa exalada pela multidão ao caminhar até a fábrica, o cerceamento da liberdade, ceifada pelo tempo desperdiçado pelas trabalhadoras no trabalho, ocupação esta que não proporciona o mínimo para sobreviver “nesta merda”. Há uma atmosfera de inconformidade que paira sobre o discurso, mas junto a ele, também paira uma dependência: “se está ruim neste emprego, imagina sem ele”. A literatura de Patrícia não existe sem as forças sociais que culminaram na São Paulo que começa a se industrializar à custa do sangue dos operários, ou, como ela mesma se refere a eles, do suor dos “cães cansados”. Ela imprime este sentimento no tecido literário de *Parque Industrial* incorporando os processos sociais do interior da fábrica e outros, que mesmo sendo externos a ela, também são determinados e fortemente geridos pelo espaço industrial. Conforme aponta Lukács,

A essência objetiva de um ser ou de um devenir social e histórico não lhe impõe somente ser, de maneira geral, social e histórico: implica que ele se apresente, a cada instante, como o momento concreto de uma evolução histórica concreta, como um presente social e histórico, que liga um passado a um futuro, eles próprios concretamente históricos e, por isso mesmo, concretamente sociais. (LUKÁCS, 1969, p. 88-89)

A partir disto, cabe refletir: “Quais são, pois, os fatores que condicionam verdadeiramente o estilo duma obra e o sentido do seu objetivo?” (LUKÁCS, 1969, p. 36). A atitude de situar os objetos historicamente é o que instrumentaliza Patrícia Galvão a “educar”/engajar seus possíveis leitores, o que acaba por colocar num segundo plano a autonomia da arte, conforme defendida por Adorno. A arte vai salvar se souber engajar de forma adequada. Além da obra ter sido concebida numa época de efervescência político-pessoal da autora, tornando relevantes os caracteres de sua personalidade que vieram a ser internalizados no artefato literário, vale também ressaltar que o livro se insere naquele anseio revolucionário de luta armada das massas, com os sinais propagandísticos da Revolução Russa expandindo-se mundo à fora. Neste sentido, a narrativa possui uma mensagem muito explícita de responder perguntas bem centrais sobre a classe operária, beirando, em certa medida, o panfleto: “o trabalhador é assim”, “a fábrica é desse jeito”, “a exploração que sofremos é tal qual vocês estão lendo”. Esse espelhamento dá significado à forma, sobretudo quando a pensamos como resultado das experimentações estéticas modernistas, como a própria liberdade de criação pressupunha certo engajamento dos autores na busca da identidade nacional. Não está em jogo, aqui, discutir se realmente este ímpeto de denúncia realmente surtiu efeito, se os trabalhadores

entenderam o objetivo do livro naquele momento ou mesmo se os escritos chegaram até a mão deles. De outro ângulo, circunscreve-se um sentimento pessimista que ronda o engajamento de Patrícia Galvão, este inundado pela premissa de que “as coisas podem melhorar e mudar”, caso a classe trabalhadora nutra consciência da exploração imposta a ela. Sobre isto, Guedes (2003) aponta considerações relevantes, que não apenas consideram *Parque Industrial* do ponto de vista do gênero, subvertendo-o, como também coaduna vanguardismo e experimentação:

O engajamento de Pagu e o foco narrativo de Parque Industrial não deram conta das complexidades sociológicas da vida brasileira. O romance dá relevo ao caráter universal das condições dos proletários no mundo capitalista, mas colocando em segundo plano as especificidades locais.

Mas, ao tratar a classe operária da maneira como tratou, trouxe ao espaço do romance, tão caro à cultura burguesa, uma mudança de sinais, uma inversão, que transgrediu e embaralhou os códigos estético e cultural vigentes. A transgressão do texto foi colocar como protagonista, como dono da cena, num “romance” brasileiro, o homem que trabalhava, que construía o cenário do progresso e da modernidade daquela época, no Brasil ou em qualquer parte do mundo industrializado. E nessa obra, as noções de nação e pátria tornam-se quase concretas, já que não pressupõem uma unidade completamente idealizada e abstrata. A “identidade nacional”, no texto de Patrícia, procura unir e expor literariamente as vozes daqueles que vivem sob a mesma condição de exploração e miséria. E isso, apesar do que se possa afirmar em relação ao caráter político-partidário da autoria, não parece ser simples.

Além disso, se a obra de Pagu assume uma forma inorgânica como romance, frente à tradição realista de gênero, isso parece sinalizar que o inacabado na forma artística quer trazer à tona a essência do que de fato é precário e não está resolvido na reflexão sobre sua matéria de representação. E Parque Industrial não abandona o gênero que quer recusar, porque anseia por sua transformação. Não quer se distanciar dele porque não quer deixá-lo intacto. Essa recusa, dialeticamente, deve ter o mesmo sentido de preservação e superação. (GUEDES, 2003, p. 65)

Em Luiz Ruffato, como resultado das condições históricas, o otimismo de Patrícia Galvão se deteriora em robusto conformismo. Em sua saga proletária *Inferno Provisório*, pressente-se que as conquistas obtidas pela luta organizada pelos movimentos sociais e sindicais não tiraram a classe trabalhadora de sua condição de submissão diante do capital, pois o sistema capitalista, esse sim, não foi destruído ou, pelo menos, reavaliado. Convivendo com o chão da fábrica, o exploração se converteu em concessões provisórias que só serviram para amenizar tal subalternidade. Deste modo, a literatura de Luiz Ruffato mostra que o sonho da militante comunista se confirmou utópico. Quando o autor fala de sua vida pessoal, cujos traços podem ser identificados em praticamente todos os seus livros, fica explícita sua crítica aos descaminhos de modernização brasileiros:

[Cresci] num lugar de forte tradição industrial – onde os interesses de classe são bem demarcados, conformando-os uma visão de mundo menos ingênua, mais pragmática. Num país onde até hoje as relações ocorrem no plano do

clientelismo, fruto do nosso atavismo rural, creio que desde cedo percebi o que havia para além das diferenças semânticas entre uma mansão e uma mansarda. (RUFFATO, 2018)

Tendo presenciado a exclusão social como características definidora do país, o projeto artístico ruffatiano teria como ser puramente autônomo? De algum modo, a arte, em sentido geral, por ele produzida, poderia excluir suas experiências enquanto indivíduo? A defesa de Adorno me parece, aqui, anacrônica. Mencionamos anteriormente que o que move o protesto social de *Parque Industrial* é situar a arte como resultado das forças sociais que agem historicamente, como Lukács ressaltou, e que, como consequência disto, a forma engaja-se na denúncia da desigualdade. Em *Inferno Provisório*, a forma subsume-se à utopia não alcançada. Sua “forma” descontínua é um indicativo da combinação de temporalidades que configurou a modernidade brasileira, por isso a postura diante da desilusão é expressa por meio das ferramentas pós-modernas de fabulação, como a fragmentação (SCHOLLHAMMER, 2007) e a acumulação (HOSSNE, 2007), saídas estilísticas e técnicas narrativas de uma conjuntura:

Marcada por uma desdiferenciação dos campos, de modo que a economia acabou por coincidir com a cultura, fazendo com que tudo, inclusive a produção de mercadorias e a alta especulação financeira, se tornasse cultural, enquanto que a cultura tornou-se profundamente econômica, igualmente orientada para a produção de mercadorias. (JAMESON, 2001, p. 73)

Sob a égide da conjuntura material descrita por Jameson, Luiz Ruffato procura adentrar o universo da classe incorporando seus aspectos mais torpes, como a descrição hiper realista dos becos sujos e barracos empoeirados, conjuntos familiares problemáticos e relações interpessoais geridas e organizadas por interesses monetários, como se descreditasse que a luta revolucionária possuísse algum aspecto revigorante. Ele claramente se distancia da escritora paulista, do ponto de vista dos objetivos literários, o que soa como uma exigência da própria época. Walter Benjamin afirmou que “a tendência de uma poética só poder ser correta politicamente se também for correta literariamente” (BENJAMIN, 2017, p. 86), daí não ser mais possível construir uma literatura sobre e para a classe que não considere que o sonho utópico fracassou. A tensão que constitui a narrativa está consciência deste impasse, mas em vez de fazer a assertiva categórica, ela confronta a história, perguntando: “o que nos resta fazer?”, “o sonho acabou?”, “se acabou, só nos sobra o conformismo mais recalcitrante e paralisador?”. Deste modo, a literatura ruffatiana não é um chamado para a ação, como tanto gostaria Sartre, mas nem por isso o engajamento fica em segundo plano: engajar-se a nível reflexivo também é engajar-se, para o agrado de Adorno.

O Alfredo orgulhava-se da esposa, tão despachada. As intrigas que chegavam à soleira de sua porta, creditava-as à inveja, porque todas as colegas da Norma envelheciam debruçadas nos teares das fábricas, ou mofavam entediadas no fundo melancólico de um armarinho, ou definhavam esperando o marido com a janta na mesa. (RUFFATO, 2005, p. 67).

Que perguntasse para o seu Zé Pinto se ela não pagava o aluguel e a pena d'água direitinho, todo fim do mês, nota sobre nota; e se não pagava o Homero para rachar lenha para ela, de quinze em quinze dias; que especulasse de todo mundo se devia para alguém, se tinha alguma queixa dela, uma mulher direita, sim senhor. (RUFFATO, 2005, p. 77)

As meninas detestavam o bairro, tudo tão longe, para trabalhar saíam cedinho, a pé, pegavam o primeiro ônibus, às cinco e dez da manhã, no Beira-Rio, a Verônica na Industrial, a Cassiana na Irmãos Prata, e toda manhã o fregue, xingavam, brigavam, recusando o mingau-de-fubá-com-ovo, o pão-dormido, o café aguado, e a escuridão tragava-as sonolenta, empurrando-as para o inferno da tecelagem, emburradas pensando no fim-de-semana que tardava, rodar a Praça Rui Barbosa, cheiro de pipoca e Sândalus, imaginando namorados ricos, gentes-de-fora, que as libertassem dos teares barulhentos, da lida insossa, imperspectiva. Tanto queixume!, tanta soberbia!, tanto orgulho!... (RUFFATO, 2006, p. 147)

Ô, Milene, você sabe... a pensão... metade do que eu ganho escorre pra Livia, pras crianças... Assumir assim... mais um compromisso... Ê!, Eu trabalho!, não dependo de você não! Na verdade, ia é diminuir as despesas... A gente podia mear as contas, gás, telefone, luz, condomínio, o pagamento da diarista. (RUFFATO, 2011, p. 72)

Os excertos recuperados sugerem fortes contornos de classe. Alfredo se sente aliviado pelo destino da esposa, que não terá que desperdiçar a própria vida numa fábrica, o que se assemelha ao cotidiano das jovens tecelãs que, desde bem “cedinho”, são tragadas pelo “inferno da tecelagem”. Nessa ordem social dirigida pela desigualdade, arcar com os custos da sobrevivência e conseguir pagá-los sem nada dever é uma grande investida na própria reputação. Por isso, despesas devem ser meticulosamente organizadas para que a vida não fique comprometida pelo dinheiro. Fica visível, então, assim como Patrícia Galvão, que Luiz Ruffato internaliza tais questões na narrativa, mas não de maneira explícita como fez a autora. Nele, a literatura precisa lidar com a perda da ilusão, com a sensação de derrota e, sobretudo, com a impotência causada pela reinvenção, cada vez mais inovadora, das contradições capitalistas. Sendo assim, é natural que pensemos se é possível, em nosso tempo, escrever literatura livre de forças sociais conflitantes. Lênin, antes da revolução soviética, profere:

A literatura deve tornar-se literatura do partido. Abaixo os literatos não-partidários! Abaixo os super-homens da literatura! A literatura deve tornar-se parte da causa geral do proletariado, “uma pequena roda e pequeno parafuso” no mecanismo social-democrático pos em movimento por toda a vanguarda consciente de toda a classe operária.³⁰

³⁰ O artigo é publicado no *Novaia Jizn*, em novembro de 1905, e está reproduzido no livro de George Steiner, *Linguagem e Silêncio*, p. 268.

É nesta atmosfera que o debate em torno do lugar da literatura no contexto revolucionário começa a se avolumar, do qual as posições de Adorno e Sartre já foram anteriormente exploradas. Mas agora, já quando me encaminho para a conclusão, gostaria de provocar os leitores e perguntar se uma arte de classe e, por extensão, uma literatura de classe, é efetivamente útil. Leon Trotsky chama a atenção para a tomada de posição imediata frente à existência de uma cultura proletária, embora tenha consciência de que o regime proletário russo seja temporário: “a significação histórica e a grandeza moral da revolução proletária residem no fato de que esta planta os alicerces de uma cultura que não será de classe, mas pela primeira vez verdadeiramente humana” (TROTSKI, 2007, p. 25). Será que a literatura como a produzida por Patrícia Galvão e Luiz Ruffato estariam “no meio do caminho” para uma arte “mais” humana? O que configuraria uma arte nestes moldes? Aquela que salvasse sem distinção de classe? Recupero a aura pessimista que abri este ensaio para também fechá-lo: por não apostar minhas fichas numa arte autônoma que exclua as forças sociais que a pré-determinam, afirmaria que literatura engajada é aquela que nos tira da inércia, que não glamorize a resignação, postura que Adorno também considerou produtiva, por mobilizar a reflexão. Mas até que ponto os pensamentos concretizam o real? A arte tem o poder de fortalecer a vontade em direção à transformação revolucionária? Perguntas...

Considerações finais: Subdesenvolvimento e escrita

Foi assim que se criou para a Sociedade Proletária o embaraçoso impasse. Se reagisse, pela força, contra os que se submetessem, teria o revide violento da polícia; se afrouxasse, diante da atitude assumida pelas fábricas, estaria desmoralizada para sempre.

(Amando Fontes, *Os Corumbas*)

As grandes transformações não começam acima nem como fatos monumentais e épicos, e sim com movimentos pequenos em sua forma e que aparecem como irrelevantes para o político e analista de cima. A história não se transforma a partir de praças cheias ou multidões indignadas, e sim, a partir da consciência organizada de grupos e coletivos que se conhecem e se reconhecem mutuamente, abaixo e à esquerda, e constituem outra política.

(Subcomandante Insurgente Marcos, *Nem o centro e nem a periferia: sobre cores, calendários e geografias*)

Afinal, qual a relevância, hoje, sublinha-se, dos estudos de Patrícia Galvão e Luiz Ruffato? Sem dúvida, muita coisa já foi dita, sob diferentes ângulos e, diante de tudo, creio que pelo menos possamos dizer que uma das tendências da arte moderna, senão a mais flagrante, é a impossibilidade de seu descolamento da denúncia social.

Nada mais sou que um canal
Seria verde se fosse o caso
Mas estão mortas todas as esperanças
Sou um canal
Sabem vocês o que é ser um canal?
Apenas um canal? (SOHL, Solange³¹)

Em 1964, o diretor Eduardo Coutinho, na tentativa de dar a conhecer as Ligas Camponesas nordestinas, iniciou as filmagens do documentário *Cabra marcado para*

³¹ Pseudônimo utilizado por Patrícia Galvão. Poema publicado em 1960 n' *A Tribuna*, de Santos.

morrer, mas as gravações tiveram que ser interrompidas pelo golpe militar daquele ano. Um esforço daquele teor seria uma afronta ao autoritarismo recém inaugurado. O projeto, então, só foi retomado, finalizado e lançado vinte anos depois, em 1984, como um dos prenúncios da abertura “democrática”. Na verdade, uma caravana de jovens militantes da União Nacional dos Estudantes (UNE), numa clara tentativa de levar uma presumível “cultura popular” à região, tinha se dirigido ao Nordeste para registrar a situação de esquecimento, miséria e abandono dos povos interioranos, mas quando tomaram conhecimento do assassinato do líder camponês, João Pedro Teixeira, morto a tiros por latifundiários das redondezas, Coutinho decidiu, pois, incluir o fato ao trabalho, investigando e documentando o ocorrido. Essa informações foram colhidas por meio do depoimento da viúva do líder local, Elizabeth Teixeira que, depois do golpe, teve que se reduzir à clandestinidade, tendo fugido para o interior do Rio Grande do Norte e também assumido uma falsa identidade, tudo para se manter a salvo da violência institucional.

De fato, apenas pelo título – “marcado para morrer” –, já se antevê um fatalismo escancarado, como se o que está dado, um destino difícil, no qual a pobreza assume matizes quase fantasmagóricas, é tido como resposta inexorável, característica que dialoga muito com *Parque Industrial* e *Inferno Provisório*. Como elo que une as três produções, merece nossa atenção a canção tocada logo no início do documentário, chamada “Canção do Subdesenvolvido”, na qual o refrão insiste numa afirmação repetida à exaustão: “Era um país subdesenvolvido, subdesenvolvido, subdesenvolvido” (LYRA, 2000). Composta por Carlos Lyra, a música, em tom bastante crítico, mas também irreverente, como se a melodia tirasse sarro de nós mesmos, aponta e ressalta nossos problemas nacionais crônicos, como qualificar o país de “gigante” (ironicamente, claro, de modo a parafrasear o termo utilizado pelo hino nacional, em ode outrora enaltecendor), caracteriza-o como deitado (“gigante deitado”, a inércia de que somos acusados tão insistentemente), rememora o fatídico passado colonial (e os espólios daqueles séculos que persistem até hoje como marcas indeléveis) e do lugar dependente ocupado/relegado, ainda, pelo Brasil no cenário internacional, expresso pela postura servil diante do domínio das nações ricas. É esse mesmo capitalismo dependente, agroexportador, que se curva aos interesses externos, e a hegemonia de uma autocracia burguesa, de base ilusório-patriótica, que nos serve de diretriz para pensarmos as políticas econômicas e a produção cultural derivada desta, comum aos referidos livros. Segundo Darcy Ribeiro, escrevendo no início da década de 1990:

Não nos esqueçamos de que o Brasil foi formado e feito para produzir pau-de-tinta para o luxo europeu. Depois, açúcar para adoçar as bocas dos brancos e ouro para enriquecê-los. Após a independência, nos estruturamos para produzir algodão e café. Hoje, produzimos soja e minério de exportação. Para isso é que existimos como nação e como governo, sempre infieis ao povo engajado no trabalho, sofrendo fome crônica, sempre servis às exigências do mercado internacional. (RIBEIRO, 2015, p. 47)

Mas, posto isto, o que mais chama a atenção na canção é a persistência do adjetivo “subdesenvolvido”. O Brasil é um país subdesenvolvido? Se é, o que define ser um país subdesenvolvido? Se não, por que não? O que caracteriza essa palavra? Significa “não-desenvolvimento”? Ou, quem sabe, um suposto desenvolvimento “distorcido”, “anacrônico”? Seja qual for o acepção da palavra, é fato que um certo sentido e concepção de desenvolvimento foi e continua pautado por aquilo que se deu histórico-economicamente nas nações ricas, nas quais, em alguma medida, o capitalismo se desenvolveu de modo gradual, respeitando o alargamento das exigências de mercado, sem um modelo pré-definido, que obrigasse tais regiões a se adequar perante os interesses geopolíticos alheios. A Inglaterra e o continente europeu, simultaneamente, e os Estados Unidos, logo depois, são tidos como os espaços geográficos em que as benesses do capitalismo tiveram maior êxito, embora tal ideia reflita, muitas vezes, uma visão equivocada, pois desconsidera nuances próprias da luta e de conflitos de classe que coexistem com tais benefícios (que foram conseguidos, vale lembrar, por meio de sangue e suor da classe trabalhadora, em qualquer parte do mundo). Por conseguinte, as demais nações, “atrasadas”, deveriam “correr” para corrigir o prejuízo e atingir, quem sabe algum dia, esse idílio desenvolvimentista, adequando, dentro de seus territórios, modelos de crescimento variados, distantes das reais necessidades desses povos. O que favorece, portanto, a supressão da identidade nacional em nome de interesses capitalistas inalcançáveis.

Embora o estudo pretendesse furtar-se de noções binárias, que apenas reproduzem analogias desiguais, admito que certos conceitos e equações são inescapáveis, quando o assunto é a constituição econômica do Brasil. No nosso caso de sociedade de matriz agrária que foi rapidamente forçada à industrializar-se, a combinação do senso desenvolvimentista com forte sentimento de nacionalismo motivou nossos anseios de modernização, sobretudo com a crise institucional desencadeada pelo golpe à Dilma Rousseff em 2016 e a vitória, dois anos depois, de Jair Bolsonaro, quando 57 milhões de pessoas acreditaram que uma guinada à direita, com suas proposições inacreditáveis de retirada de direitos, ódio e desmonte sócio-cultural, representaria o fim dos problemas

crônicos e a chegada do país, enfim, a um seleto grupo de países em que este mesmo capitalismo, neoliberal, renderia frutos. Ilusão regada à fake news, à rasura da herança histórica e ao esquecimento de nosso patrimônio de lutas por direitos. Antonio Candido tão bem caracterizou o fato de maturação de nossas elites no interior da inspiração europeia:

As elites imitavam, por um lado, o bom e mau das sugestões europeias; mas, por outro, às vezes simultaneamente, afirmavam a mais intransigente independência espiritual, num movimento pendular entre a realidade e a utopia de cunho ideológico. E assim vemos que analfabetismo e requinte, cosmopolitismo e regionalismo, podem ter raízes misturadas no solo da incultura e do esforço para superá-la. (CANDIDO, 1989, p. 149)

Haveria, então, um “corte” bastante visível entre os que “coroados” gestores do país e aqueles que apenas se submeteriam às revezes deste domínio, não importasse como ele se caracterizasse. Poderia, ao longo do tempo, acontecer certo tipo de movimentação entre as duas instâncias, com os primeiros cedendo, em certos sentidos e circunstâncias, algum poder decisório às camadas inferiores, mas as elites continuariam mantendo sua histórica hegemonia. Haveriam, claro, insurgências, mas deveriam ser rapidamente sufocadas. Acreditamos que este descompasso se deveu, como procuramos discutir particularmente no capítulo dois, ao formato de colonização econômica imposto ao Brasil desde a colonização e que se perpetuou mesmo depois do país se tornar independente e inserir-se, à duras penas, no capitalismo globalizado. Na literatura, houve tentativas de mimetizar os ciclos econômicos responsáveis por essa desigualdade de forças e que, por isso, respondiam ao nosso impasse de sempre dependência, como o do cacau, por Jorge Amado, o da borracha, por Dalcídio Jurandir e o da cana-de-açúcar, por José Lins do Rego. Neles, havia uma intenção, nem sempre explícita, de retratar os impactos que tais projetos de teor modernizantes tiveram sobre as camadas “de baixo”, geralmente uma mão-de-obra pouco valorizada e de fácil disponibilidade.

A modernidade foi, neste contexto, sendo imposta, e não construída gradualmente, com a participação mais ampla de setores populares. Acredito que as ideias de Patrícia Galvão e Luiz Ruffato nos auxiliam a pensar como se deu e ainda se dá esse processo sistemático de exclusão. Nossa condição de subdesenvolvimento, intensificada pelo persistente passado escravocrata, de base latifundiária, e pela marginalização ultrajante do trabalhador, são refratadas por ambos os autores, favorecendo um olhar de país que se encontra consigo mesmo. Em frente ao espelho, ao confrontar uma imagem que ainda busca seus contornos finais, o sentimento de “atraso” que constitui a nacionalidade vai se

reinterpretando segundo evidências nem sempre acabadas. Não estamos mais diante daquele realismo ácido machadiano ou do naturalismo determinista de Aluísio Azevedo que tão bem, à época, gravitavam em busca de teorizações já marcadas pelo signo da aclimação da modernidade no Brasil. Para Antonio Candido, inclusive, a literatura teria iniciado sua preocupação com a deterioração dos modos de vida já no Romantismo:

Veamos o caso do romance humanitário e social do começo do século XIX, por vários aspectos uma resposta da literatura ao impacto da industrialização que, como se sabe, promoveu a concentração urbana em escala nunca vista, criando novas e mais terríveis formas de miséria, inclusive a da miséria posta diretamente ao lado do bem-estar, com o pobre vendo a cada instante os produtos que não poderia obter. Pela primeira vez a miséria se tornou um espetáculo inevitável e todos tiveram de presenciar a sua terrível realidade nas imensas concentrações urbanas, para onde eram conduzidas ou enxotadas as massas de camponeses destinados ao trabalho industrial, inclusive como exército faminto de reserva. Saindo das regiões afastadas e dos interstícios da sociedade, a miséria se instalou nos palcos da civilização e foi se tornando cada vez mais odiosa, à medida que se percebia que ela era o quinhão injustamente imposto aos verdadeiros produtores da riqueza, os operários, aos quais foi preciso um século de lutas para verem reconhecidos os direitos mais elementares. Não é preciso recapitular o que todos sabem, mas apenas lembrar que naquele tempo a condição de vida sofreu uma deterioração terrível, que logo alarmou as consciências mais sensíveis e os observadores lúcidos, gerando não apenas livros como o de Engels sobre a condição da classe trabalhadora na Inglaterra, mas uma série de romances que descrevem a nova situação do pobre. (CANDIDO, 2017, p. 184-185)

O “romance social de 30”³² e a ficção proletária dele derivada, da qual Patrícia Galvão é uma de suas principais representantes, foram outras tentativas que buscaram, outra vez, compreender os desajustes sócioeconômicos que caracterizariam, mais tarde, a percepção de ruína ruffatiana. O escritor mineiro, como vimos no capítulo quatro, esforçou-se para apreender os “restos” de um país que tenta encontrar, mesmo em meio ao desarranjo, o futuro que lhe é constantemente negado. Apenas uma materialidade gráfica descontínua, fragmentada e, por vezes, hermética, é que daria conta realidade dissonante imposta pela modernização. Decantam, daí, fortes sentimentos de culpa, remorso e fracasso, em que as personagens, em sua maioria operários das fábricas da região, em condição de errância, se debatem em meio à dualidade de escolhas: ir ou ficar, lembrar ou esquecer, dizer ou calar... Nesse emaranhado de trajetórias, um luto fúnebre permanente contamina o fio da narrativa, como se o promissor “por vir”

³² Para Candido (1995), a literatura do período se responsabilizava pelo desmascaramento de nossa condição de dependência, com os romances “denunciando” nossa realidade de exclusão: “Quanto mais o homem livre que pensa se imbuí da realidade trágica do subdesenvolvimento, mais ele se imbuí da aspiração revolucionária – isto é, do desejo de rejeitar o jugo econômico e político do imperialismo e de promover em cada país a modificação das estruturas internas, que alimentam a situação de subdesenvolvimento” (CANDIDO, 2011, p. 186).

desenvolvimentista, antes mesmo de se formar, já nascesse fadado à constantes instabilidades. Este é o capitalismo.

Luiz Ruffato sempre se negou a filiar sua pentalogia a uma veia “militante” ou de um suposto “engajamento”, na esteira da concepção adorniana. O autor parece crer mais enfaticamente num poder de leitura, em termos gerais, e não no hipotético potencial de representação de uma classe específica. Para ele, ainda, a representação da classe média urbana não configura justificativa para tal enquadramento, embora, como acredito, ela dê margem, juntamente com as situações e ações narradas, à possibilidades de análise que pelo menos resvalam em questões sociais pertinentes, como o valor e significado da classe operária, hoje, em termos artísticos. Dito isto, poderíamos questionar se o projeto é bem sucedido nos termos que o autor propõe: ficcionalizar a história da nação a partir da ótica proletária. Esta é uma solução que atinge os objetivos? Acredito que sim, pois, mais do que retratar a classe operária, interesse fundamental de Patrícia Galvão, o autor abarca uma porção maior da população – a classe média baixa urbana – que, querendo ou não, vive sob similares possibilidades materiais que o proletariado, ainda que esta tenha suas especificações, conforme mimetizadas em *Parque Industrial*. No fundo, tendo em vista a ideia falaciosa de “democracia brasileira”, o autor busca recuperar, juntando os cacos da História, a participação esquecida de uma classe que, contraditoriamente, edificou o país tal como ele é.

No interior desta interpretação, o pano de fundo de *Inferno Provisório* é o contexto econômico do Brasil e seria leviano não considerar isto como um parâmetro de análise que também é determinante em produções eminentemente proletárias. Bem antes disso, como reflexo das ideias comunistas que aqui aportavam da recente Revolução Russa, evento cuja carga histórica ainda precisava se afirmar, Patrícia Galvão, conforme observamos no capítulo três, tenta dar tons mais políticos à questão, engajando-se ferozmente num projeto de conscientização do trabalhador fabril. Entre altos e baixos, sua militância no Partido Comunista é afetada pela intransigência do partido, que a relega, ainda que se esforce, ao trabalho que lhe deixa aquém de suas capacidades. Até a iminente desilusão, a autora continua produzindo, “intelectualmente”, como ela mesma classificava, sendo sua novela de 1933 o resultado formal do panfletarismo arraigado. Nela, já é possível observar a crítica à modernidade – personalizada pelas jovens tecelãs custando a sobreviver no hostil ambiente industrial – paisagem esta que serviria de estofo ao projeto literário de Luiz Ruffato. Sendo o ponto final do livro “a percepção da

precariedade da situação do proletariado no Brasil e de sua crescente marginalização”, para Guedes (2003),

A importância e a atualidade do romance complicado de Pagu parece relacionar-se sobretudo às questões que ele deixou no ar e que não foram respondidas, ou, melhor, àquele que ele continua a reclamar até hoje da literatura... (GUEDES, 2003, p. 140)

O sentido histórico de *Parque Industrial* e *Inferno Provisório* repousa, portanto, nesta continuidade temática que, tratada por saídas estilísticas diferentes, subjaz as ambivalências, sempre crescentes, entre o “país que é” e o “país que ainda pode ser” ou, dito de outra forma, entre as ruínas do próprio movimento paradoxal que caracteriza o “moderno”. No meio do caminho, recheado de percalços de todos os tipos, a síntese própria de nosso “subdesenvolvimento” pode ser verificada em ambos, mas de modo também diverso, o que se confirma, depois, como resultado: enquanto em Patrícia Galvão a condição de atraso é abordada sob o viés da exploração industrial de operárias, numa espécie de antevisão do que constituiria o futuro de nosso projeto modernizante, em Luiz Ruffato, tal projeto, já constituído e acabado, apenas enaltece, implicitamente, a necessidade de organização proletária tão defendida por Patrícia, pois, como parecia evidente, a nacionalidade se construía aquém do interesse popular. Assim, ao sobrevoar os dois livros, incluindo-os nas concepções mais amplas de cada autor, estaríamos diante de percepções que se complementam, no que tange aos destinos hauntológicos da modernização nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros:

- ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003.
- ANTUNES, Ricardo. **O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviços na era digital**. São Paulo: Boitempo, 2020.
- ALLENDE, Salvador. **A revolução desarmada: discursos de Salvador Allende**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARRETO, Lima. **Impressões de leitura e outros textos críticos**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.
- BARROS, Antonieta de. **Farrapos de ideias**. Palhoça: Ed. Unisul, 2016.
- BATALHA, Claudio H. M.; SILVA, Fernando T. da & FORTES, Alexandre (Orgs.). **Culturas de classe: identidade e diversidade na formação do operariado**. Campinas: Editora Unicamp, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. **Modernismo: guia geral (1890-1930)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BRETON, André; TROTSKI, Leon. **Por uma arte revolucionária independente**. São Paulo: Paz e Terra; CEMAP, 1985.
- BUENO, Luís. **Uma História do Romance de 30**. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- CAMPOS, Augusto de. **Pagu: Vida e obra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2009.
- CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.
- CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**. – 12 ed. – Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Edusp, 2017.
- CANDIDO, Antonio; CASTELO, José. **Presença da literatura brasileira III: Modernismo**. São Paulo: Difel, 1977.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DAVIDSON, Neil. **Desenvolvimento desigual e combinado: modernidade, modernismo e revolução permanente**. São Paulo: Editora Unifesp, 2020.

DECCA, Maria Auxiliadora Guzzo de. **Indústria, trabalho e cotidiano: Brasil, 1889 a 1930**. São Paulo: Atual, 1991.

EAGLETON, Terry. **A Ideologia da Estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

FAUSTO, Boris. **Trabalho urbano e conflito social: 1890-1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FELÍCIO, Erahsto; HILSENBECK, Alex (Orgs). **Nem o centro e nem a periferia: sobre cores, calendários e geografias**. Porto Alegre: Deriva, 2008.

FONTES, Amando. **Os Corumbas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. (Org.) **Croquis de Pagu – E outros momentos felizes que foram devorados reunidos**. Santos (SP): UNISANTA; São Paulo: Cortez, 2004.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GALVÃO, Patrícia. **Parque Industrial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

GALVÃO, Patrícia; FERRAZ, Geraldo. **A Famosa Revista**. São Paulo, Editora Cintra, 2019.

GALVÃO, Patrícia. **Autobiografia precoce**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

GUEDES, Thelma. **Pagu: literatura e revolução**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

GÓGOL, Nikolai. **Almas mortas**. São Paulo: Editora 34, 2019.

HARDMAN, Francisco Foot. **A vingança da Hileia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HARDMAN, Francisco Foot (Org.). **Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros**. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

HARDMAN, Francisco Foot. **Nem pátria nem patrão: memória operária, cultura e literatura no Brasil**. – 3ª ed. – São Paulo: Editora UNESP, 2002.

HARDMAN, Francisco Foot; LEONARDI, Victor. **História da indústria e do trabalho no Brasil**. São Paulo: Ática, 1991.

HOBBSBAWM, Eric (Org.). **História do Marxismo: o marxismo na época da terceira internacional: problemas de cultura e ideologia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

JAMESON, F. **Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LEFEBVRE, Henri. **Introdução à modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1969.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

LUKÁCS, Georg. **Realismo Crítico Hoje**. Brasília: Coordenada-Editora Brasília Ltda, 1969.

LUKÁCS, Georg. **A alma e as formas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

MANFRINI, Bianca Ribeiro. **A mulher e a cidade: imagens da modernidade brasileira em quatro escritoras paulistas**. São Paulo: Fapesp/Edusp, 2011.

MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Lisboa: Edições 70, 2016.

MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). **Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

MARX, Karl. **A Sagrada Família**. São Paulo: Boitempo, 2003.

MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MAYER, Arno Joseph. **A força da tradição: a persistência do Antigo Regime, 1848-1914**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MOORE, Thomas. **Utopia**. São Paulo: Penguin Classics, 2018.

NATALI, Marcos. **A literatura em questão: sobre a responsabilidade da instituição literária**. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.

OEHLER, Dolf. **Quadros parisienses: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OEHLER, Dolf. **O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OSTROVSKI, Nikolai. **Assim foi temperado o aço**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2003.

PAIM, Alina. **A hora próxima**. Rio de Janeiro: Editorial Vitória Ltda, 1955.

PALHANO, Lauro. **O Gororoba: cenas da vida proletária do Brasil**. Rio de Janeiro: Edição de Terra de Sol, 1931.

PEDROSA, Mário. **Política das artes: organização e apresentação de Otilia Beatriz Fiori Arantes**. São Paulo: Edusp, 1995.

PEDROSA, Mário. **Sobre o PT**. São Paulo: CHED, 1980.

PEREIRA, Astrojildo. **Formação do PCB**. São Paulo: Boitempo; Brasília: Fundação Astrojildo Pereira, 2022.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. **Estratégias da ilusão: a Revolução Mundial e o Brasil, 1922-1935**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RIBEIRO, Darcy. **O Brasil como problema**. São Paulo: Global, 2015.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROUMAIN, Jacques. **Senhores do orvalho**. São Paulo: Carambaia, 2020.

RUFFATO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

RUFFATO, Luiz. **Mamma, son tanto felice**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

RUFFATO, Luiz. **O mundo inimigo**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

RUFFATO, Luiz. **Vista parcial da noite**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

RUFFATO, Luiz. **O livro das impossibilidades**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RUFFATO, Luiz. **Domingos sem Deus**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é literatura?**. São Paulo: Vozes, 1989.

SCHØLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SUBCOMANDANTE MARCOS. **Nem o Centro e Nem a Periferia: sobre cores, calendários e geografias**. Porto Alegre: Deriva, 2008.

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TROTSKI, Leon. **Literatura e revolução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.

WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso: Ensaios sobre a Crítica da Cultura**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Artigos ou capítulos de livros:

CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635992>. Acesso em 13 de janeiro de 2022.

CANDIDO, Antonio. **A revolução de 30 e a cultura**. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4332357/mod_resource/content/1/ANTONIO_CANDIDO_Revolucao30eCultura.pdf. Acesso em 16 de novembro de 2022.

JACKSON, Kenneth David (2019). **Translating Pagu's 'Industrial Park': São Paulo in 1933: Internationalizing the Modernist**. *Gragoatá*, 24(49), 672-677. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v24i49.34133>. Acesso em 24 de outubro de 2022.

JACKSON, Kenneth David (2011). **Uma evolução subterrânea: o jornalismo de Patrícia Galvão**. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, (53), 31-52. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i53p31-52>. Acesso em 13 de outubro de 2022.

PELLEGRINI, Tania. **A refração do realismo em Luiz Ruffato: um inferno permanente**. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/29336>. Acesso em 3 de julho de 2022.

ROCHA, Glauber. **Eztetyka da fome**. Disponível em: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf>. Acesso em 30 de outubro de 2022.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política, 1964-1969**. Disponível em: <https://nelic.ufsc.br/files/2019/04/Roberto-Schwarz-Cultura-e-pol%C3%ADtica-1964-1969.pdf>. Acesso em 13 de outubro de 2022.

WALTY, Ivete Lara Camargos; GUIMARÃES, Raquel Beatriz Junqueira. **Ruffato: um escritor e um projeto de nação**. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/7HSW7sW8kLTk3GgnDYvwssJ/abstract/?lang=pt>. Acesso em 18 de setembro de 2022.

XING, Fan. **Literatura brasileira oculta: tradução e recepção de Jorge Amado na China**. In.: _____. BIRMAN, Daniela e HARDMAN, Francisco Foot. *Exodus: deslocamentos na literatura, no cinema e em outras artes*. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2020.

Teses e dissertações:

ABREU E LIMA, Fellipe de Andrade. **A ideia de cidade no Renascimento**. 2012. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAUUSP, 2012.

CARVALHO, Alyson Gonçalves. **Do silêncio à emancipação: literatura e desigualdade social em “Eles eram muitos cavalos” e nas crônicas jornalísticas de Luiz Ruffato**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos – DL/UFSCar, 2019.

HIGA, Larissa Satiko Ribeiro. **Estética e política: leituras de “Parque Industrial” e “A Famosa Revista”**. 2011. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas – PPGTHL/IEL/UNICAMP, 2011.

OLIVEIRA, Marcos Vinicius Ferreira de. **A ruína e a máscara: as contradições de uma modernização conservadora em Inferno Provisório, de Luiz Ruffato**. 2011. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2011.

SANDRINI, Paulo Henrique da Cruz. **Que romance é este?: Uma análise estético-sociológica de Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato**. 2007. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, 2007.

Sites em geral:

RUFFATO, Luíz. **Até aqui, tudo bem!**. Blog Olhodevidro, 2018. Disponível em: <http://edicoesolhodevidro.com.br/ate-aqui-tudo-bem/>. Acesso em 13 de março de 2022.

RUFFATO, Luíz. **Discurso em Frankfurt**. Jornal Rascunho, 2021. Disponível em: <https://rascunho.com.br/liberado/discurso-em-frankfurt/>. Acesso em 28 de fevereiro de 2022.

RUFFATO, Luiz. **Abre Alas: o passado do jornalismo impresso de Juiz de Fora**. Disponível em: <https://memoriasdaimprensaif.wordpress.com/impessos-de-juiz-de-fora-9/impessos-de-juiz-de-fora/boletins-e-folhetos/abre-alas/>. Acesso em 3 de novembro de 2022.

Vídeos YouTube:

RUFFATO, Luiz. Companhia das Letras. **Bate-papo sobre o livro “Eles eram muitos cavalos”, de Luiz Ruffato**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IytabPAQXkg>. Acesso em 4 de outubro de 2022.

XING, Fan. Pós-Crítica UNEB. **Tradução como construção de identidade cultural: Jorge Amado na China de 1950**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sq8-QHqL0eg>. Acesso em 21 de novembro de 2022.

Obras audiovisuais:

SCIENCE, Chico & Nação Zumbi. **A cidade**. In: Da Lama ao Caos. Rio de Janeiro: Estúdio nas Nuvens/Chaos, 1994. Faixa 4.

LYRA, Carlos. **Canção do subdesenvolvido**. In.: LYRA, Carlos. A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes. São Paulo: Selo SESC SP, 2000. Faixa 14.

METEORANGO Kig, Heroi Intergalático. (85 min) Direção: André Luiz Oliveira. Produção: A.L.O. Produções cinematográficas. Brasil, 1969.

O Homem Que Virou Suco. (90 min) Direção: João Batista de Andrade. Produção: Raíz Produções Cinematográficas; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.; Governo do Estado de São Paulo - Secretaria de Cultura. Brasil, 1981.

O Som Ao Redor. (131 min) Direção: Kléber Mendonça Filho. Produção: Vitrine Filmes; CinemaScópio. Brasil, 2013.

ELES Não Usam Black-Tie. (120 min) Direção: Leon Hirszman. Produção: Leon Hirszman Produções; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Brasil, 1981.

REDEMOINHO. (100 min) Direção: José Luiz Villamarim. Produzido por: Bananeira Filmes; Globo Filmes. Brasil: Vitrine Filmes, 2017.

ETERNAMENTE Pagu. (110 min) Direção: Norma Bengell. Produzido por: Flai Cinematográfica Ltda.; Sky Light Cinema; Maksoud Plaza; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Brasil, 1988.

CABRA marcado para morrer. (120 min) Direção: Eduardo Coutinho. Produzido por: Mapa Filmes do Brasil. Rio de Janeiro, 1984.