



Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea

ISSN: 2316-4018

Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea;
Programa de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade de Brasília (UnB)

Soares, Luis Eustáquio

Literatura, imperialismo mundial integrado e biopolítica: *Parque Industrial*, *Marco Zero* e *PanAmérica*

Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea,
núm. 52, 2017, Setembro-Dezembro, pp. 122-147

Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea; Programa
de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB)

DOI: <https://doi.org/10.1590/2316-4018527>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323154211007>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

UNB  redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

Literatura, imperialismo mundial integrado e biopolítica: *Parque Industrial, Marco Zero e PanAmérica*

Luis Eustáquio Soares¹

Introdução: uma questão de método

Em conformidade com Jacques Rancière (2009), o que define o regime estético das artes é sua relação indiscernível com a democracia; relação experimentada no teatro e na escrita, quando “tais formas revelam-se de saída comprometidas com certo regime da política, um regime de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições de palavras, de desregulação das partilhas do espaço e do tempo” (Rancière, 2009, p. 18).

O trecho acima reproduzido de *A partilha do sensível* diz respeito ao regime estético da arte, compreendido como aquele que torna indiscerníveis *logos* e *pathos*, pensamento e matéria, inteligível e sensível, representação e apresentação, ao revogar o princípio mimético de Platão, baseado na separação entre ideia, cópia e simulacro, não sendo circunstancial que assim tenha se perguntado em seu livro mais conhecido, *A República*: “Pois achas que mesmo que se alguém fosse capaz de fazer as duas coisas: o objeto a imitar e o seu simulacro, aplicar-se-ia com afincio na confecção de simples imagens, vendo nisso o fim precípua de sua atividade e o que de mais elevado pode alcançar?” (Platão, 1976, p. 392).

Sob o ponto de vista do regime estético da arte, com Rancière, “fazer as duas coisas”, *logos* e *pathos*, não apenas é possível, mas, antes de tudo, tem relação com o que constitui o lado latente do advento da democracia, ainda que como promessa não cumprida, no interior da civilização burguesa, a saber: tornar visível o trabalho de *demos*, tal como é possível vislumbrar no seguinte fragmento de *A partilha do sensível*:

É preciso sair do esquema preguiçoso e absurdo que opõe o culto estético da arte pela arte à potência ascendente do trabalho operário. É como trabalho que a arte pode adquirir o caráter de atividade exclusiva. [...] Arte e produção poderão se identificar no tempo da Revolução Russa, porque dependem de um mesmo

¹ Doutor em literatura comparada, pesquisador do CNPq e professor da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), Vitória, ES, Brasil. E-mail: artevicio@hotmail.com

princípio de repartição do sensível, de uma mesma virtude do ato que inaugura uma visibilidade ao mesmo tempo em que fabrica objetos (Rancière, 2009, p. 68).

Tendo em vista o modelo mimético de Platão, que separa *logos* de *pathos*, existem duas maneiras de pensar a arte: i) pelo lado de *logos*, sempre a vigiar o sensível estético, policiando-o em nome de uma verdade exterior; e ii) por meio do ponto de vista do sensível, como defendia, por exemplo, o formalismo ou, antes, o romantismo, perspectivas estéticas que tendiam a considerar a materialidade do suporte estético um “absoluto” da e na linguagem, expressando em si mesma a verdade, nunca exterior.

A questão de método deste artigo recusa o modelo mimético, seja no que diz respeito a sua versão platônica, que submete a arte a uma verdade exterior; seja no que se refere a seu lado romântico-formalista, que tende a atribuir à autonomia da obra de arte a sua *raison d'être* ou verdade sensível em si mesma.

A consequência mais evidente dessa dupla recusa emerge da consciência (ou inconsciência) de que arte e política são dois atos suplementares de redistribuição do sensível, tendo como referência o desafio da igualdade. A política, em sua dimensão democrática, inscreve-se como “escrita” que torna visível o trabalho comum, no suporte sensível do *socius*; a arte, por sua vez, constitui-se como visibilidade que destitui as hierarquias do ser, do ver, do fazer e do dizer; do *logos* e do *pathos*.

Outra referência metodológica deste artigo tem relação com o seguinte trecho de *Los condenados de la tierra* (1963), ensaio que Frantz Fanon escreveu em 1961, do qual o seguinte trecho torna-se singular:

O colono e o colonizado se conhecem há muito tempo. E, em realidade, tem razão o colono quando diz conhecer o colonizado. É o colono que fez e continua fazendo o colonizado. O colono tira sua verdade, quer dizer, seus bens, do sistema colonial (Fanon, 1963, p. 19, tradução nossa).

Em certo sentido, é o sistema mimético platônico, sua evidência social e política, que Fanon registrou quando escreveu que a verdade do colono se expressa em seu sistema de bens “escrito no sensível” da ordem colonial, quando nela o próprio colonizado a si mesmo se “escreve” como imanência ou dramaturgia corporal da verdade exterior do colonizador.

Se o imperialismo pode ser analisado como uma força que impõe mundialmente o sistema colonial e se, como assinalou Edward Said, em *Cultura e imperialismo* (2009), inscreve a sua verdade exterior, o próprio sistema colonial, em muitas obras literárias da tradição ocidental, pensar a literatura como *logos* e *pathos* de uma partilha do sensível que se singulariza, como trabalho estético e político, na contramão da expansão imperialista ou interimperialista, não significa nem limitar a imanência da obra literária a verdades exteriores nem o inverso, enfeixá-la em si mesma.

Pelo contrário, significa colocar no mesmo plano de imanência, em contraponto, as duas “escritas” do e no sensível: a imperialista, que estria o *socius* ao impor o modelo “platônico” de seu sistema colonial; e a de algumas obras literárias da literatura brasileira, que destituem a partilha desigual imperialista, ao visibilizar o trabalho dos colonizados, no sensível estético da página, por sua emancipação política ao mesmo tempo inteligível e sensível, no mesmo ato que torna indiscernível a reconfiguração democrática da partilha do sensível na arte e na história.

Essas obras literárias são: *Marco zero I: A revolução melancólica* (1943) e *Marco zero II: Chão* (1945), de Oswald de Andrade; *Parque industrial* (1933), narrativa da escritora Patrícia Galvão, Pagu; e *PanAmérica* (1967), de José Agrippino de Paula.

Dois sistemas de rostos: dois sistemas coloniais, dois imperialismos

Para prosseguir, entretanto, é importante esclarecer e contextualizar o uso de algumas categorias, neste artigo, tais como: imperialismo mundial integrado, imperialismo europeu, imperialismo americano, biopolítica, sistemas de rostos.

A primeira categoria, imperialismo mundial integrado, relaciona-se ao que Samir Amin chamou de imperialismo coletivo (2005), formado pela tríade Estados Unidos, Europa e Japão. O termo cunhado por Amin não será, entretanto, adotado neste artigo. O argumento a ser defendido diz respeito à compreensão de que a disputa interimperialista do planeta, para usar uma expressão cara a Lênin (1979), é também ou até antes de tudo um campo de batalha pela produção do perfil subjetivo da humanidade, considerando a velha estratégia da antiga Roma de produção de um mundo à sua imagem e semelhança.

Nesse contexto, o termo imperialismo mundial integrado parece mais propício, tanto mais porque rompe com categorias dicotômicas como ativo e passivo, colonizador e colonizado, opressor e oprimido, colocando em destaque, biopoliticamente, a produção imanente, realizada pelos próprios povos – advém daí a aporia entre imperialismo e democracia –, de seus respectivos modos de ser e de estar no mundo.

As demais categorias, por outro lado, serão analisadas a partir da definição dos sistemas de rosto. No volume 2 de *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, Félix Guattari e Gilles Deleuze (2008a) descreveram e analisaram dois regimes de rosto: o regime significativo e o regime pós-significante. O primeiro foi concebido como rosto despótico significativo, podendo ser representado pela figura 1.



Figura 1 – Sistemas de rosto: representação do regime significativo
Fonte: Deleuze e Guattari (2008a, p. 47).

Como é possível observar, o rosto, no regime significativo, pressupõe uma figura, uma referência ao e do mundo. É, pois, um regime representativo e define perfis objetivos: homem branco, heterossexual e mulher negra homossexual, por exemplo. O regime significativo, como o próprio nome indica, ao esboçar a forma de um rosto, tende a produzir efeitos dicotômicos entre rostos considerados padrão em oposição aos de alteridade.

Para este artigo, o regime significativo será identificado com o modelo de realização do imperialismo europeu. Este, ao expandir-se a partir de seus países centrais, produziu dois tipos de alteridade tendo o sistema de rosto europeu reificado como referência opositiva: i) a alteridade operária, herdeira do camponês pré-moderno expulso do campo tendo em vista as ruínas da sociedade feudal; ii) a alteridade formada a partir da expansão colonial, dizendo respeito ao perfil humano distinto do europeu médio, sob o ponto de vista étnico,

linguístico, religioso e cultural. O sistema de aparência do imperialismo europeu será, pois, identificado com o seguinte rosto: o despótico significante terrestre, que tem na figura do colonizador a referência edípica a ser odiada, combatida; na maioria das vezes, ainda que inconsciente, amada, reverenciada.

Por outro lado, o imperialismo americano, diferentemente do europeu, possui uma fórmula de rosto mais complexa, pois destitui as antinomias do primeiro jogando com o suporte do rosto (que pode ser o próprio planeta) por meio da multiplicação de pontos de subjetividade, não sendo circunstancial, ainda de acordo com Deleuze e Guattari (sempre um *dialogismo*), que aqui será chamado de imperialismo relativo ao regime de signo pós-significante, entendendo por este o seguinte: “Gostaríamos de falar ainda mais particularmente de um quarto regime de signo, regime pós-significante, que se opõe à significância com novos caracteres, e que se define por um procedimento original, de subjetivação” (Deleuze e Guattari, 2008a, p. 59-60).

Considerando-se, por outro lado, que a definição de *biopoder*, nos termos de Michel Foucault (1999), está implicada com sua divisão em dois eixos: o *anátomo-político* e o da *biopolítica* da população mundial – de tal forma que o primeiro se constitui como o imediato corporal dos sujeitos isolados; e o segundo diz respeito ao perfil da espécie humana na dinâmica do imperialismo pós-significante americano –, essas duas dimensões tornaram-se aparentemente indiscerníveis; e de uma maneira curiosa: o imediato corporal tende a ocupar o lugar do perfil da espécie humana, constituindo-se como o paradigma do modelo de realização do imperialismo mundial integrado, tendo em vista as alteridades e as subjetividades *reificadas* em busca de representação positivada no interior da civilização burguesa contemporânea.

Oswald de Andrade e o regime estético da ficção do racismo de Estado Imperialista

O projeto literário *Marco Zero*, de Oswald de Andrade, constitui um caso singular por si mesmo. Planejado para ser publicado em três volumes, *Beco do esgarro* (industrialização), *Terra de alguns* (latifúndio) e *A presença do mar* (imperialismo), após uma mudança de foco, o autor transformou, ao menos como projeto, o que deveria ser uma trilogia romanesca em cinco obras: *A revolução melancólica* (1944), *Chão* (1945), *Beco do esgarro*, *Os caminhos de*

Hollywood e *A presença do mar*. Contudo, apenas *A revolução melancólica* e *Chão* foram efetivamente escritas e publicadas.

Um ano após sua publicação, Antonio Candido, em “Estouro e libertação” (1944) criticou incisivamente o romance *A revolução melancólica*, alegando ser uma narrativa de ficção marcadamente prejudicada por “Um conflito prático, não teórico, entre um modo de ver unitário e a descontinuidade técnica, por falta de perícia em harmonizá-los” (Candido, 2004, p. 55).

A crítica de Antonio Candido constitui em si mesma uma forma de compreender a arte a partir da ideia (platônica?) mimética que separa estética e política. Sob o ponto de vista do regime estético da arte, a harmonia, a coesão e a organicidade da obra literária só fazem sentido se *logos* e *pathos* forem duplamente separados: da obra e do *socius*.

Por outro lado, se a partilha do sensível na obra literária constitui um suplemento da partilha do sensível no *socius*, a crítica de Antonio Candido pode encontrar o seu revés no argumento de que o “conflito prático” não é defeito, assim como não é a suposta falta de unidade e a descontinuidade técnica, sobretudo se se considera que *A revolução melancólica* e *Chão*, de Oswald de Andrade, são romances cujo personagem central é a terra, sua posse coletiva no lugar da propriedade latifundiária; um problema estético e político que jamais poderá ser definido por termos como organicidade e continuidade técnica, na arte e na história.

Em *A revolução melancólica*, a crise do capitalismo mundial, via *crash* da bolsa de Nova Iorque, agitou a capital paulista, a cidade de Formosa, espaço dos latifundiários, como o da família Formoso, assim como a “cidadezinha qualquer”, Jurema. Não é circunstancial, sob esse ponto de vista, o nome do romance, *A revolução melancólica*, título que indicia a impotência suposta da periferia diante de forças imperialistas que disputam a propriedade do planeta.

Considerando esse argumento, a “Revolução” Constitucionalista paulista de 1932 não teria passado de uma farsa oligárquica, porque, muito mais que a crise da política do café com leite, com a emergência de um gaúcho como Getúlio Vargas na Presidência do país, o que a motivou e estava em jogo – em São Paulo, no Brasil, na América Latina, na periferia de modo geral, no mundo, enfim – era a intervenção soberana de forças imperialistas que disputavam o planeta como um todo.

O que *A revolução melancólica* narra, tendo em vista esse viés, é o “desamparo”, ainda que entre aspas (destaque-se), da oligarquia

latifundiária paulista diante de acontecimentos que ultrapassavam as fronteiras nacionais. “Desamparo” expresso por meio de mais mandonismo, de mais roubo de terras e, portanto, por meio da ampliação do latifúndio; e também pela fome e abandono dos *Condenados da terra* (Fanon, 1963), como ocorre com o personagem posseiro, Pedrão, cujo assassinato assim é apresentado logo no início da narrativa:

O homem magro, de botas, pichado na cara, na camisa desabotoada, nos braços nodosos, deixou o trabalho para fazer com a mão suja um cigarro de palha. Tinha um perfil de abutre.

– Garra a terra, Pedrão

– Não largo não!

– Tá arresorvido entrá pro nosso bando?

– Mecê é o Lampeão do Sur...

[...] O primeiro sol doirou os óculos dá velha esquelética, num pulôver marrom, justo sobre a cintura de vespa.

– Tô cheia de chumbo nas perna.

– Como vai lá na serra?

– Tô prantando. Âs veiz dô um tiro pra espantá argum ladron.

[...] – Bom. Té logo! Vô sabé do risurtado da vistoria. Vô do divogado.

A velha recomeçara a marcha. Gritou já de longe.

– Defende a terra, Pedrão!

O homem, que erguera da estrada uma estaca arrancada, por mãos inimigas, onde se via ainda o piche recente, murmurou:

– O capitar empregado aqui não *se* perde. Prefiro sai aos pedaço.

Um tiro, vindo da baixada, estalou na moita de bananeiras (Andrade, 1991, p. 3-4).

Como se vê, a revolução é melancólica, na periferia do sistema mundial, pois dela ninguém escapa. Nem os latifundiários, que respondem às pressões externas infernizando ainda mais a vida de personagens como o Pedrão, instigado a fixar-se na terra (“Garra a terra, Pedrão!”), pela personagem Miguelona Senofim, a meeira que agitava os posseiros, formando seus bandos para se defender dos grileiros, dos latifundiários, dos banqueiros.

Como um redemoinho, tudo se agita, e os rostos dos personagens do mundo rural-urbano de São Paulo, o cenário da narrativa, são confrontados uns contra os outros, em contextos diversos em que, a partir das crises, os latifundiários se tornam ainda mais poderosos,

como supostos legítimos “proprietários oligárquicos”, por títulos herdados ainda do Brasil Império, colonial.

Enfim, a revolução é melancólica, porque os acontecimentos que a agitam e a motivam são exteriores ao país e respondem a interesses da oligarquia do capital internacional, tendo em vista o terceiro dispositivo da arte de governar, proposto por Foucault (2008), o (anarco)liberalismo, o qual, de uma hora para outra, põe a pique a economia cafeeira brasileira e a economia, por extensão, primária, alimentada por *commodities*, que são, inclusive a terra, os primeiros insumos que perdem o valor em situações de crise sistêmica, assim como o posseiro Pedrão, o faminto Eduardo e o desvalido e adoentado Diadermino.

Se “o soberano é aquele que decide o estado de exceção”, como afirmou Schmitt (2009, p. 15, tradução nossa), e “se o soberano é, de fato, aquele que, proclamando o estado de exceção e suspendendo a validade da lei, assinala o ponto de indistinção entre violência e direito” (Agamben, 2015, p. 98), talvez fosse o caso de inferir que, diante de uma crise mundial, como a que diz respeito ao *crash* da bolsa de Nova Iorque de 1929, a relação entre violência e direito extravasa as fronteiras nacionais de tal modo que seria possível afirmar que, dialogando com Samir Amin (1997a), no movimento turbulento de expansão do capital, o imperialismo torna-se o verdadeiro soberano a decidir planetariamente o estado de exceção, embora este se expresse, aqui e ali, por meio da decisão arbitrária de um promotor, de um juiz de direito, de um grileiro, banqueiro, delegado, latifundiário – pelos intermediários diversos do capital.

É, pois, a partir da escala planetária, via imperialismo, que é possível retomar o conceito de racismo de Estado, de Michel Foucault (1999). Para Foucault (1999, p. 122), o *biopoder* modifica o estatuto do soberano, no interior dos centros do sistema, pois o que marcou e marca a *biopolítica* da população mundial, na civilização burguesa, diferentemente do mundo pré-moderno, tem relação com o fato de que o soberano, em vez de fazer valer seu direito de morte sobre as alteridades, passa a adotar tecnologias de poder a partir das quais o direito de vida precede ao de morte, compreendendo como o “direito de vida” a conformação convergente (via protocolos biomédicos, por exemplo), da dimensão *anátomo-política* das subjetividades humanas, à produtividade do capital, fazendo valer a “saúde” dos corpos como um poderoso mecanismo de produção de valor.

No entanto, se, por um lado, o *biopoder*, literalmente compreendido como poder da e na vida, de forma imanente, afirma a “saúde” dos

corpos dóceis, no centro do sistema, por outro, produz o racismo de Estado (1999, p. 112), definido como o retorno do reprimido soberano e seu direito de morte sobre os súditos: os condenados da terra.

A proposta de leitura dos romances escolhidos para este artigo assume o argumento de que se constituem como narrativas cujos enredos descrevem o racismo de Estado como consequência das dinâmicas da expansão imperialista, na periferia do sistema.

A revolução melancólica (1978) e *Chão* (1974) constituem, sob esse ponto de vista, dois romances comprometidos com uma abordagem crítica relativamente ao racismo de Estado, no Brasil (São Paulo, como epicentro), tendo como referência a crise do imperialismo europeu e a emergência do imperialismo americano, razão suficiente para problematizar uma perspectiva como a apresentada pelo poeta e crítico literário, Décio Pignatari, ainda hoje mais comum do que se imagina, que assim se expressou sobre o projeto *Marco Zero*, de Oswald de Andrade:

Uma corrente de incompreensões e equívocos terríveis, que acabou desaguando na moral “bom tom” do “homem cordial” e submergindo o projeto oswaldiano original, a ponto de ele próprio, Oswald de Andrade, acabar quase por imitar seus pseudo-imitadores, em *Marco Zero*; seu verdadeiro marco zero, ele o fizera vinte anos antes! De fato, na década de 30, quando desceram os “Búfalos do Nordeste trazendo os corpos a questão social”, abandona a “pesquisa alta”, esmagado por “uma espécie de sentimento de culpa” – conforme seu depoimento a Heráclito Salles, no ano de sua morte (Pignatari, 1964, p. 44).

Sem contar o preconceito expresso por Pignatari, relativamente ao romance social nordestino, no trecho supracitado, considerar a primeira fase da produção literária de Oswald de Andrade, como fez o autor de *Panteras* (1992), como o verdadeiro “marco zero” da potência experimental do autor de *O rei da vela* (1937/2004), a partir do argumento de que os romances como *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924/1971b), *Serafim Ponte Grande* (1933/2007), os manifestos da década de 1920, os livros de poema *Pau-Brasil* (1925/2005), *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade* (1927/2005) e a trilogia *Os condenados* (1922-1934/2003) seriam o exemplo acabado de um criador que já teria alcançado a potência expressiva de seu singular estilo, desprezando a efetiva produção de *Marco zero I* (1943/1991a) e *Marco zero II* (1945/1971a), na suposição de que Oswald de Andrade estaria se sentindo culpado pela sua liberdade criativa

anterior, é realmente ignorar que não existe contradição entre experimentação e compromisso social.

É, enfim, ignorar que a experimentação o é se efetivamente torna indiscerníveis *logos* e *pathos* ao embaralhar a partilha hierárquica do sensível, como propõe Jacques Rancière, no que diz respeito ao regime estético da arte. Por acaso não é a partilha do sensível, no que diz respeito à relação entre centro e periferia, que Oswald de Andrade problematizou, experimentalmente, quando narrou o inferno do racismo dos Estados centrais (ou racismo dos “Estados” imperialistas) nos romances *A revolução melancólica* e *Chão*, definindo a relação da metrópole com as periferias mundiais?

Como exemplo, o seguinte trecho de *Chão* parece singular:

Diante dele estava aquela mistura surrealista de álcool, de saudade, de barba malfeita e de cacos de dentes. Só a voz era a mesma, a voz de Brighton, a voz de Oxford. Só a voz não envelhecera no Major da Formosa. Aquele homem sim, era o epitáfio de um ciclo. Era a fragorosa da derrota do feudalismo cafeeiro. O Major suportava tudo, no entanto, com uma seriedade imperturbável, a mesma seriedade do colégio em Brighton, da Universidade em Oxford (Andrade, 1971a, p. 10-11).

Lendo o trecho acima, será que faz sentido a crítica de Candido, relativamente ao projeto *Marco Zero*, que Décio Pignatari ecoa (e aqui foi curiosamente consensual com Antonio Candido), de que o melhor Oswald de Andrade foi aquele que teria conseguido o “máximo de descontinuidade + máximo de sarcasmo-poesia + máximo de expressividade” (Candido, 2004, p. 60), como se, na chamada fase do romance social de Oswald de Andrade, a seriedade tivera abolido o sarcasmo?

Mas não é sarcasmo o que se observa no fragmento de *Chão* supracitado, se se considera que a descrição que Oswald de Andrade fez do envelhecido personagem Major da Formosa pode ser igualmente interpretada como uma caricatura ou até mesmo como uma paródia do não menos envelhecido, já para aquele período histórico, imperialismo inglês, cuja voz, como um ventríloquo, ricocheteia num personagem cuja decadência tem relação direta com a crise cafeeira em função também, ou antes de tudo, do *crash* da bolsa de Nova Iorque, esse novo centro imperial que emerge transformando em ventríloquo a humanidade inteira?

Talvez a melhor forma de se posicionar diante dessa suposta polêmica, no que diz respeito à qualidade estética de *Marco zero I* e *Marco zero II*, possa ser referendada por meio do diálogo com Oswald de Andrade mesmo, de *Ponta de lança* (1991b), especialmente tendo em vista o ensaio, “O caminho percorrido”, conferência pronunciada em Belo Horizonte, em 1944, para comemorar a viagem do grupo modernista paulista a Minas Gerais, em 1924, acompanhando Blaise Cendrars, conforme anuncia Silviano Santiago (1991, p. 9-10), no prefácio de *Ponta de lança*.

Para, enfim, tratar dessa relação entre qualidade estética, na primeira fase da produção literária de Oswald de Andrade e na dos romances sociais da década de 1940, destaca-se, a seguir, um trecho de “O caminho percorrido”:

No pórtico de nossa literatura, se agigantam os dois guias de nosso destino intelectual – Euclides da Cunha e Machado de Assis. São as coordenadas mestras de nossa existência literária. Fora de suas rotas, nada de legítimo sairá de nossa capacidade criadora. E que nos ensinam os mestres inegáveis? O pessimismo de Machado é um pessimismo de classe. Nele, já existe fixado o germe de toda uma sociedade. Em Euclides, surge a esperança do povo, a mística do povo, a enunciação do povo brasileiro (Andrade, 1991, p. 116-117).

O argumento defendido neste artigo sustenta a coerência da produção literária de Oswald de Andrade, independentemente da fase, se a primeira, a do “dente de leite”, do Modernismo da década de 1920, experimental, *iconoclasta*, paródica, ou aquela que parece ser diametralmente oposta à primeira, a dos romances sociais, especialmente *Marco zero I* e *Marco zero II*, da década de 1940, pois o que se evidencia no “caminho percorrido” pela produção literária de Oswald de Andrade é a relação com as “coordenadas mestras de nossa existência literária” (Andrade, 1991, p. 116), num contexto em que a criação da década 1920 seria de inspiração machadiana, sarcástica em relação às classes proprietárias, antecipando inclusive a crítica machadiana formulada por Roberto Schwarz, em *O mestre na periferia do capitalismo* (2000). Por outro lado, sua produção da década de 1940, nesse sentido, poderia ser concebida como marcada pela inspiração euclidiana de *Os Sertões* (1902/1939), razão suficiente para analisá-la dentro da ótica “da mística do povo” ou simplesmente dentro da

dinâmica de uma ficção em que as questões do povo – como a terra, ainda a mais atual delas – configuram-se como o tema de base.

É nesse sentido que seria possível dizer que a produção literária de Oswald de Andrade muda de tom, conforme o interlocutor ou a referência, tendendo a assumir ora uma enunciação sarcástica e caricatural, se o narrado representar as classes dominantes ou a classe média – paulista –, como é o caso, por exemplo, de *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), ora uma dicção afirmativa, marcada por um lirismo épico, quando os narrados são os personagens populares, razão pela qual o trecho de *Marco zero II*, citado e analisado acima, não se constituiria como exceção, mas como uma questão de estilo coerentemente engendrada na fabulação literária de Oswald de Andrade, independentemente da fase de sua produção.

Parque industrial, a cidade periférica e a biopolítica afirmativa

Publicado dez anos antes de *Marco zero I*, numa edição quase clandestina, conforme assinala o apresentador da obra, Flávio Loureiro Chaves, sob o pseudônimo de Maria Lobo, *Parque industrial* (1933/1994), de Patrícia Galvão, a Pagu, oferece a possibilidade de se constituir como um verdadeiro contraponto aos romances sociais de Oswald de Andrade da década posterior, entre outros motivos, porque sua criação veio à luz num período efetivamente mais próximo ao *crash* da bolsa de Nova Iorque de 1929, além de ser uma narrativa assumidamente urbano-industrial, motivos pelos quais o romance escolhido da autora, juntamente com Geraldo Ferraz, de *A famosa revista* (1945/1959) justifica-se após a análise dos romances sociais do autor de *Serafim Ponte Grande* (2007).

Essa justificativa acata a leitura que Nelson Ascher (1994) realizou de *Parque industrial*, de Patrícia Galvão, ao alegar que o primeiro romance de Pagu supera a média das obras produzidas sob o signo do realismo socialista. Contudo, não compartilha com o argumento do autor de *Parte alguma* (2005) no que se refere à suposta irrelevância da militância política de Pagu, em face de sua obra.

Ainda que o objeto de análise deste artigo seja o primeiro romance de Pagu e não sua militância marxista, esta, pelo bem ou pelo mal, está plenamente presente em *Parque industrial*, inclusive porque o verdadeiro tema da narrativa, mais que os personagens tipos nela apresentados, é a propriedade privada dos meios de produção, como imanente tecnologia de

poder definindo a *biopolítica* da população proletária de São Paulo, em detrimento do caso individual ou da dimensão *anátomo-política* do *biopoder*, razão pela qual a narrativa se concentre na pintura de quadros que fixam, como um mosaico fotográfico documental, a opressão de classe na periferia da civilização burguesa, não sendo circunstancial o seguinte *flash*:

Bruna está com sono. Estivera num baile até tarde. Pára e aperta com raiva os olhos ardentes. Abre a boca cariada, boceja. Os cabelos toscos estão polvilhados de seda.

– Puxa ! Que este domingo não durou... – Os ricos podem dormir à vontade.

– Bruna! Você se machuca. Olha as tranças!

É o seu companheiro de perto.

O chefe da oficina se aproxima, vagaroso, carrancudo.

– Eu já falei que não quero prosa aqui!

– Ela podia se machucar...

– Malandros! É por isso que o trabalho.

Sua vagabunda!

Bruna desperta. O moço abaixa a cabeça revoltado.

É preciso calar a boca!

Assim, em todos os setores, proletários, todos os dias, todas as semanas, todos os anos.

Nos salões dos ricos, os poetas lacaios declamam:

– Como é lindo o teu tear... (Galvão, 1994, p. 19).

Essa estrutura em *flash*, sob a forma suposta de narrativa panfletária, perpassa todo o romance, transformando o caso pessoal, como a da personagem Bruna, em experiências comuns vividas pelos operários industriais em todos os lugares do mundo, com o foco, é claro, no contexto paulista, especialmente do bairro operário Brás e, portanto, na periferia da periferia, considerando-se que São Paulo seja uma periferia no contexto do imperialismo mundial integrado e também que a narrativa se passa na periferia da cidade, o bairro de Brás.

Parque industrial, como um romance de tese, tem um objetivo claro: fotografar a relação capital *versus* trabalho, numa cidade industrial, como São Paulo. Tendo em vista esse enfoque, o texto em análise de Pagu poderia ser concebido como romance panfletário, simplista, como teria sido boa parte da produção romanesca do chamado romance socialista, embora, com Thelma Guedes (2003), este artigo defende o seguinte argumento, relativamente a *Parque industrial*:

Um texto de poucas páginas, de estrutura realista aparentemente pouco elaborada, explicitando uma linha de pensamento materialista e procurando revelar o cotidiano do proletariado no parque industrial da cidade de São Paulo dos anos 30: em princípio, essa é a matéria literária a se trabalhar criticamente. Ao nos aproximarmos do romance mais detidamente, porém, verificamos sob a sua forma só aparentemente simples – construída como parte de um projeto de simplificação – um trabalho literário complexo e uma voz narrativa que abriga uma consciência cheia de dor, perplexidade e grandes interrogações diante da realidade; o que logo impede que Parque Industrial seja tomado como experiência literária simplória ou simplista (Guedes, 2003, p. 25).

O que Thelma Guedes chama, com um olhar mais próximo da estrutura narrativa de *Parque industrial*, de “um trabalho literário complexo e uma voz narrativa que abriga uma consciência cheia de dor, perplexidade e grandes interrogações diante da realidade” (Guedes, 2003, p. 25), pode ser observado pela estrutura estilo mosaico, em *flashes* fotográficos metonímicos, que inclusive lembra a estrutura de *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, técnica que, em *Parque Industrial*, torna a cidade, nesse caso, a de São Paulo, como um todo, num parque industrial, independentemente do espaço em que se esteja, se na fábrica, trabalhando, se no interior da família, se nas ruas, se amando, se conversando.

O uso dos *flashes* metonímicos de *Parque industrial*, comum em algumas correntes de vanguarda daquele período histórico, produz um ritmo próprio na narração fazendo a cidade toda, como uma fábrica, ofegar sob a pressão dolorosa da opressão de classe, embora o foco narrativo esteja concentrado muito especialmente no operariado feminino, com sua vida múltipla (de esposa, amante, namorada, operária, filha, mãe), bastando considerar personagens como Otávia, a que detém consciência de classe, Eleonara, a que deseja ascender-se socialmente, Corina, a ingênua submetida ao patriarcado, Rosinha Lituana, a que admira a coragem militante de Otávia, sem assumi-la para si; Matilde, filha da “Girl”, essa figura de linguagem para a prostituição, que se deixa levar por Eleonara.

Enfim, é todo um mosaico feminino do mundo operário que é apresentado em *Parque industrial*, configurando uma narrativa, sob o ponto de vista dos oprimidos, multifacetária, não sendo circunstancial, a

propósito, que Antônio Risério assim tenha se posicionado sobre o mundo feminino da narrativa de Pagu:

Pagu nem sequer trata a vida proletária paulista em geral. Detém-se no comportamento do proletariado urbano feminino. Criticando a sociedade burguesa, de um ângulo socialista, é levada a ferroar a aristocracia paulista, ferindo velhos círculos sociais freqüentados por modernistas de 22. Concentrando-se nas mulheres operárias e lumpemproletárias, satiriza o feminismo burguês, acompanha moças pobres seduzidas, com promessas casamenteiras, por conquistadores ricos, segundo, particularmente, a trajetória de Corina rumo à prostituição (Risério, 2014, p. 39).

Considerando-se a tradição marxista dominante no século passado, com a sua versão mais caricatural vinculada à doutrina do socialismo realista, proposta por Andrei Jdanov, na década de 1940, na ex-União Soviética, sob o domínio de Stalin, a fabulação *lumpemproletária* de Pagu, em *Parque industrial*, antecipa e traz à tona a relevância de uma militância que não separe o lado *anátomo-político* do *biopoder*, relativamente ao eixo inscrito na esfera da *biopolítica* da população.

Em *Parque industrial*, pulsa o desejo de produção de uma *biopolítica* afirmativa, fora do eixo imperialista, sobretudo o do regime *pós-significante*, porque este trapaceia a indiscernibilidade entre os dois lados do *biopoder*, individual e coletivo, produzindo o que filósofo italiano Esposito (2013, p. 301) chamou de desequilíbrio entre a *communitas* e *immunitas* – o que pode ocorrer de pior no que diz respeito à *biopolítica*, na modernidade.

Se, por um lado, a *communitas* corresponde ao horizonte da comunidade, conforme Esposito (2013, p. 301) e, portanto, tendo em vista Foucault (1999), tem relação com a *biopolítica* da população, por se constituir como o lado coletivo da sociedade; e, por outro lado, a *immunitas* (Esposito, 2013, p. 301) diz respeito aos processos de imunidade do *biopoder*, aos quais, agora novamente com Foucault (2009), seria possível associar ao traço *anátomo-político* do *biopoder*, então a *biopolítica* afirmativa seria precisamente aquela em que os dois lados do *biopoder* interagem positivamente, sem que um deprima o outro.

No entanto, se o marxismo europeu, antes de tudo, durante o século XX, foi fundamentalmente teleológico, obras literárias como as de Pagu e de Oswald de Andrade, aqui enfocadas, mostram que a afirmação da contingência da histórica é indispensável para uma *biopolítica* afirmativa

não imperialista. Isso ocorre seja porque o imperialismo dominante, na atualidade, o pós-significante, tenda a tornar tudo contingencial, seja porque o dogma marxista que parta do princípio de que seja indispensável alcançar a etapa metropolitana da sociedade industrial, como premissa para a produção de uma sociedade pós-capitalista, condena sem piedade a *communitas* rural apresentada em *Marco zero I* e *Marco zero II*, de Oswald de Andrade, e também a *communitas lumpemproletária* do “parque industrial” da periferia do sistema – ou mesmo da periferia também dos centros imperialistas contemporâneos, pois, sob a ótica do progresso, esses “sem lugares” serão sempre o lugar do anacrônico, do atraso, da improdutividade, da barbárie, nunca da *immunitas*.

PanAmérica e a gorda contingência dos rostos do imperialismo americano

E por falar em contingência, é dela que trata o romance publicado em 1967, *PanAmérica* (1988), de José Agrippino de Paula, a gorda contingência dos rostos num mundo definitivamente transformado em cenário cultural da dimensão *anátomo-político* do *biopoder*, configurando-se como uma espécie de pornografia geral, no sentido dado por Baudrillard em *Senhas* (2001, p. 30), ao argumentar, por exemplo, que, sendo o obsceno aquilo que obstaculiza a cena, no contemporâneo, a pornografia se constitui como uma verdadeira “*suruba* dos corpos”, num mundo repleto de imagens em que tudo se resvala em tudo, impedindo a cena, a saber: a cena de um necessário distanciamento minimamente desejável para que seja possível enxergar o modo de vida atual; e, a partir daí, ter condições, ainda que mínimas, para acatar esse modo de viver pós-significante, ou superá-lo.

O romance-epopeia *PanAmérica* pode ser analisado como uma paródia do sistema de rosto pós-significante do imperialismo americano, principalmente de seu efeito niilista, via indústria cultural, no imperialismo mundial integrado, nos termos propostos neste artigo.

No contexto planetário da “era do espetáculo ou o Estado do niilismo consumado” (Agamben, 2015, p. 80-81), *PanAmérica* se inscreve como uma singular narrativa que parodia em tom marcial essa gorda civilização pornográfica de rostos colados uns nos outros.

Toma-se como exemplo o adido militar gordo, especializado em golpes de Estado na América Latina e a quem o protagonista mata,

como uma espécie de contragolpe (1988, p. 119); ou a atriz comunista gorda, igualmente assassinada – embora sob a forma teatral de um curso de formação de soldados – pelos *mariners* americanos (1988, p. 15); ou a senhora gorda que pediu aos guerrilheiros que carregassem a sua gorda mala de viagem (1988, p. 142); ou o tanque de guerra bojudo, o qual os guerrilheiros enfrentaram (1988, p. 147), e assim por diante.

Esse mundo muito gordo da cultura do espetáculo tem provavelmente relação com o que Santiago (1998) chamou de declínio da arte e ascensão da cultura, no contexto da literatura brasileira, durante e principalmente após a década de 1970. Esse argumento tornou-se uma verdadeira *doxa* da crítica literária/cultural contemporânea, e representa o que é conhecido como virada cultural, em face do declínio das Belas Letras – como também se observa em Heloísa Buarque de Holanda e Marcos Augusto (1989), já no contexto da década de 1960, em *Cultura e participação nos anos 60*.

Neste artigo, não há propriamente uma discordância em relação a esse momento antropológico-cultural no campo da criação, que foi e é brasileiro e mundial. No entanto, concebe esse momento antropológico-cultural da atualidade como uma virada epistêmica motivada pela transformação da *biopolítica* de base significativa em *biopolítica* pós-significante, não sendo circunstancial a onipresença das corporeidades isoladas, *anátomo-políticas*, nas narrativas contemporâneas, tendo em vista o dispositivo da sexualidade, em conformidade com Foucault (1999).

E aqui entra a seguinte questão: por que essa virada cultural da literatura brasileira ocorreu no período da ditadura militar brasileira?

Em vez de responder a essa questão, talvez o melhor a ser feito seja problematizá-la por meio das seguintes perguntas: a ditadura militar brasileira estava comprometida apenas com a repressão da política (de esquerda)? Não poderia estar envolvida, ao mesmo tempo, consciente ou não, com a produção de uma *biopolítica* “afirmativa” da e para população brasileira, nos moldes do imperialismo mundial integrado, como efeito do imperialismo americano pós-significante?

De qualquer forma, independentemente da ditadura militar brasileira, a expansão da cultura pós-significante – este é um argumento importante – provavelmente teria relação com o domínio, sobretudo nessas paragens do mundo, expansionista do imperialismo americano, a partir do momento em que se consumou o rosto de seu efeito: o dispositivo da sexualidade produzindo a confissão de si e ao mesmo tempo pondo entre parênteses as

questões coletivas, inclusive a violência inominável acionada pelos militares durante todo o período do regime.

PanAmérica pode ser concebido como o romance que parodia a “epopeia lírica” da confissão de si, não sendo circunstancial que torna onipresente o personagem “eu narrador” a partir de uma dicção marcial: eu isso, eu aquilo, eu, eu. Basta ler o texto em voz alta para perceber esse traço marcial figurado na repetição incessante de “eu”.

Mas não é isso que ocorre no sistema de rosto do regime pós-significante – uma profusão de eu, narcisicamente tomando o mundo, marcialmente?

Geralmente, quando se fala de *PanAmérica*, um comentário comum advém da circunstância de que seja uma obra fora do âmbito das Belas Letras e que provavelmente por isso seria pouco estudado – e lido.

A propósito, o seguinte trecho de *Supercaos*: os estilhaços da cultura em *PanAmérica*, de Hevelina Hoisel, é bastante sugestivo:

PanAmérica não desnorreava apenas o leitor daquela época. Seu texto é algo que incomoda ainda na contemporaneidade, como constata Joca Terron em comentário sobre o livro de Agrippino de Paula, publicado recentemente no blog da Companhia das Letras, em 15 de maio de 2012, intitulado “A irrelevância da literatura brasileira”. Talvez o alvo das considerações de Terron não seja efetivamente o texto de José Agrippino de Paula, mas a crítica brasileira atual. O seu comentário pode ser visto sob diversos ângulos, todavia, não se pode deixar de observar que é uma espécie de lamento ressentido em relação à postura da crítica brasileira atual, tendo como pretexto indagar sobre o lugar da obra de “Zé Agrippino”, principalmente *PanAmérica* (1967) na literatura brasileira (Hoisel, 2014, p. 245, 246).

Embora em *PanAmérica* o termo imperialista não seja usado como o é em *Parque industrial* e *Marco zero I e II*,² na narrativa de José Agrippino de Paula aparece, por sua vez, um sem número de expressões típicas do campo semântico do imperialismo americano, como: “embaixada americana”, “embaixador americano”, “marines americanos”, “porta-aviões Lyndon Johnson”, “Kennedy”, “ianques, com seus tanques, mísseis”, absolutamente fálicos.

² Em *A revolução melancólica*, a palavra é usada pelo menos oito vezes (imperialismo inglês, japonês, americano, financeiro, estrangeiro); em *Chão*, muitas outras vezes, pelo menos 20, com adjetivações diversas; e em *Parque industrial*, por sua vez, três vezes.

Essa onipresença cultural e bélica do modelo de realização do imperialismo americano, em *PanAmérica*, transforma o romance de José Agrippino de Paula numa obra ao mesmo tempo experimental e política, seja no que diz respeito a seu enredo, motivado pelo projeto ambicioso do narrador de realizar um filme épico sobre a Bíblia (a bíblia do imperialismo mundial integrado); seja no que se refere ao lado *tanatopolítico* disso tudo, a saber: golpes de Estado, intervenções militares, mortes, violência.

Uma passagem da narrativa que é exemplar, sob esse ponto de vista, é a relativa à Grande Feira de Nova Iorque, que assim é apresentada, pelo narrador “todo eu”:

A nuvem negra de espermatozóides zuniu no espaço destruindo todos os pavilhões da Grande Feira de Nova Iorque e a multidão em pânico corria pelas ruas na direção da ONU. Os bilhões de espermatozóides formavam um redemoinho negro sobre o lado artificial da feira, e giravam zumbindo a uma velocidade supersônica. O redemoinho foi-se introduzindo lentamente no lago artificial até desaparecer. Instantes depois os escombros da Grande Feira de Nova Iorque jaziam em silêncio (Paula, 1988, p. 185-186).

A “Grande Feira de Nova Iorque”, de alguma forma, é possível interpretar, teria relação com o argumento de Roberto Schwarz, de que o conjunto da América Latina seria tropicalista (Schwarz, 1975, p. 77), embora de uma forma ampliada, posto que o que está em jogo na narrativa talvez advenha da circunstância de que *PanAmérica*, incluindo os Estados Unidos, seja igualmente tropicalista.

Se não o for tropicalista, o trecho supracitado de a “Grande Feira de Nova Iorque” pode ser analisado como uma forma de *tropicalização*, em *PanAmérica*, dos Estados Unidos, a partir de um processo de carnavalização que puxa os fios da antropofagia de Oswald de Andrade, com a sua vinculação indiscernível entre o arcaico e o moderno, para enfim alcançar o estatuto irreverente, no jogo entre opostos, do tropicalismo pós-64, argumento que condiz com o seguinte trecho de “Cultura e política: de 1964-1969”, de Schwarz:

Qual o lugar social do tropicalismo? Para apreciá-lo é necessária familiaridade – mais rara para algumas formas de arte, menos para outras – com a moda internacional. [...] Como já vimos o tropicalismo submete um sistema de noções reservadas e prestigiosas a uma

linguagem de outro circuito, e outra data, operação de que deriva o seu alento desmistificador e esquerdista (Schwarz, 1975, p. 75).

Essa linguagem de outro circuito, de que fala Schwarz no trecho acima, estilo *ready-made*, de Duchamp, abre uma brecha para puxar outro fio, a saber: o da relação entre o imperialismo americano, de base pós-significante, com o tropicalismo e mesmo com a antropofagia.

O que define o imperialismo americano não deixa de ser uma maneira de *tropicalização* geral da vida dos povos do mundo, argumento que aqui recebeu o nome de imperialismo mundial integrado, como forma de *biopolítica* “afirmativa” da população planetária, associando, tal como o tropicalismo brasileiro, o arcaico e o moderno.

O tropicalismo brasileiro, portanto, poderia ser lido como uma maneira de atualizar, a partir do Brasil e suas encruzilhadas históricas, o regime pós-significante do imperialismo americano, esboçando, nos seus melhores momentos (desmistificador e esquerdista, tal como sugere Schwarz, no trecho supracitado), uma *biopolítica* afirmativa que tenderia a tornar contemporâneo, como sujeito histórico do presente, o que é considerado atrasado: os pobres, a periferia, a selva, o interior, o camponês, o *lumpemproletariado*,

PanAmérica se inscreveria, sob esse ponto de vista, nessa dinâmica desmistificadora do tropicalismo, fazendo valer o melhor da herança antropofágica a partir da *anacronização* da cultura cinematográfica hollywoodiana e mesma da cultura pós-significante do imperialismo americano.

Se, no que diz respeito ao contexto brasileiro, em sua versão desmistificadora, a tropicália tendia a transformar o atrasado e periférico, o perfil humano e cultural do Brasil recusado pela teleologia da linha do progresso (perfil semelhante aos personagens narrados em *Marco zero I e II*, de Oswald de Andrade, e *Parque industrial*, de Pagu), em *PanAmérica*, pelo contrário, o que ocorre é uma *anacronização* e *periferização* carnavalizada do modelo de realização, via indústria cultural, do imperialismo americano, transformando o que é considerado atual, *up to date*, desejável, em tão anacrônico como o *Antigo Testamento*, objetivo alegórico de sua narratividade.

É assim que a “Grande Feira de Nova Iorque”, no trecho supracitado, pode ser interpretada como um exemplo desmistificador de um estupro (pelo falo/míssil da periferia?) ficcionalmente efetivado contra o centro financeiro do imperialismo americano, como é possível

evidenciar no seguinte trecho: “A nuvem negra de espermatozóides zuniu no espaço destruindo todos os pavilhões da Grande Feira de Nova Iorque” (Paula, 1988, p. 85).

Essa “nuvem negra de espermatozóides”, mísseis espermáticos destruindo os pavilhões da “Grande Feira de Nova Iorque”, como hipótese, pode ser analisada como uma carnavalização dos rostos do regime *pós-significante*, se se considera que estes, os rostos (os pavilhões, as fachadas da cidade), apresentados ao mundo como aquilo que há de mais atual e desejável, uma vez destruídos, revelam-se como antigos, como figuras anacrônicas do *Velho Testamento*.

Num certo sentido, em diálogo com Foucault (2008) e com Agamben (2015), “as fachadas” que escondem o *Velho Testamento* de uma *tanatopolítica* imperialista mundial estão igualmente presentes nas diferentes artes de governo da civilização burguesa e atualmente assumem a configuração de uma *biopolítica* niilista do espetáculo protagonizada pelo imperialismo americano, razão pela qual, de acordo com Agamben (2015, p. 76), seria preciso compreender “a natureza real da situação apenas se a colocamos historicamente no lugar que lhe compete, ou seja, depois do fim e da autodestruição da arte e depois do trânsito da vida através da prova do niilismo” (Agamben, 2015, p. 76); trânsito a partir do qual, sem soberanos e sem vida nua, “todos os povos são bandos e *coquilles*, e todas as línguas são gírias e *argot*” (Agamben, 2015, p. 66).

São esses povos em bandos e essas linguagens em gírias, fora da tradição do oprimido, para lembrar Walter Benjamin (1994), que este artigo procurou pensar, com o desafio de atravessar o niilismo rumo a uma *biopolítica* pós-imperialista, tendo em vista o enredo e a estrutura narrativa de *A revolução melancólica* e *Chão*, de Oswald de Andrade; *Parque industrial*, de Pagu; e *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula – essas obras inclassificáveis, como tudo afinal que se afirma fora da doxa.

Referências

- ADORNO, Theodor (1973). Engagement. In: ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Tradução de Celeste Galeão e Idalina de Azevedo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro (Coleção Tempo Universitário, n. 36).
- AGAMBEN, Giorgio (2002). *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG.

AGAMBEN, Giorgio (2015). *Meios sem fim: notas sobre a política*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica.

AMIN, Samir (Org.) (1997a). *A crise do imperialismo*. Tradução de Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Graal.

AMIN, Samir (1997b). *Capitalism in the Age of Globalization*. Londres: Zed Books.

AMIN, Samir (2007). *Imperialism & unequal development*. New York: Monthly Review Press.

ANDRADE, Oswald de (1945/1971a). *Marco zero II*. Chão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

ANDRADE, Oswald de (1924/1971b). *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

ANDRADE, Oswald de (1943/1991a). *Marco zero I*. A revolução melancólica. São Paulo: Globo.

ANDRADE, Oswald de (1991b). O caminho percorrido. In: ANDRADE, Oswald de. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo. p. 109-118.

ANDRADE, Oswald de (1995). Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo. p. 41-45.

ANDRADE, Oswald de (1925/2000). *Pau-Brasil*. 5. ed. São Paulo: Globo.

ANDRADE, Oswald de (1922-1934/2003). *Os condenados: a trilogia do exílio*. 4. ed. São Paulo: Globo.

ANDRADE, Oswald de (2004). *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo.

ANDRADE, Oswald de (1927/2005). *Primeiro caderno do aluno de poesia*. São Paulo: Globo.

ANDRADE, Oswald de (1933/2007). *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo.

ASCHER, Nelson (1994). Originalidade de Pagu supera a sua militância: *Parque Industrial* é superior à média do realismo socialista. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, ano 74, n. 23.748, Caderno Mais, p. 13, 10 de abr.

ASCHER, Nelson (2005). *Parte alguma*. São Paulo: Companhia das Letras.

BAUDRILLARD, Jean (2001). *Senhas*. Tradução de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Difel.

BENJAMIN, Walter (1994). *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense.

CAMPOS, Augusto de (Org.) (2014). *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Companhia das Letras.

CANDIDO, Antonio (2004). Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Duas cidades. p. 33-62.

CANDIDO, Antonio (1992). Estouro e libertação. In: CANDIDO, Antonio. *Brigadas ligeiras e outros escritos*. São Paulo: Editora da Unesp.

CHAVES, Flávio Loureiro (1994). Pagu e a experiência da linguagem. In: GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. São Paulo: Edufscar. p. 7-11.

CUNHA, Euclides da (1939). *Canudos: diário de uma expedição*. Rio de Janeiro: José Olympio.

DEBORD, Guy (1997). *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2008a). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34. v. 2

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2008b). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34. v. 3.

ESPOSITO, Roberto (2002). *Immunitas: protezione e negazione della vita*. Torino: Einaudi.

ESPOSITO, Roberto (2013). *Pensamento vivo: origem e atualidade da filosofia italiana*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

FANON, Frantz (1963). *Los condenados de la tierra*. Traducción de Julieta Campos. México: FCE.

FOUCAULT, Michel (1999). *História da sexualidade I: vontade de saber*. Tradução de Maria Theresa da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal.

FOUCAULT, Michel (2008). *O nascimento da biopolítica*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes.

GALVÃO, Patrícia (1994). *Parque industrial*. São Paulo: Edufscar.

GALVÃO, Patrícia; FERRAZ, Geraldo (1959). A famosa revista. In: GALVÃO, Patrícia; FERRAZ, Geraldo. *Dois romances*. Rio de Janeiro: José Olímpio.

GIDE, André (1950). *Littérature engagée: textes reunis et présentés par Yvonne Davet*. Paris: Gallimard.

- GUEDES, Thelma (2003). *Pagu: literatura e revolução*. São Paulo: Ateliê.
- HARVEY, David (2008). *O neoliberalismo: história e implicações*. 2. ed. São Paulo: Loyola.
- HOISEL, Evelina (2014). *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmerica e Nações Unidas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto (1989). *Cultura e participação nos anos 60*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense.
- IANNI, Octavio (1975). *Imperialismo y cultura de la violencia en América Latina*. Traducción de Claudio Colombani y José Thiago Cintra. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- IANNI, Octavio (1976). *Imperialismo e cultura*. Petrópolis: Vozes.
- JAMESON, Fredric (1985). *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. Tradução de Iumna Simon Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec.
- JAMESON, Fredric (2006). *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- LENIN, Vladimir Ilytch (1979). *Imperialismo: etapa superior do capitalismo*. São Paulo: Global.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich (2010). *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular.
- MICHAEL, Löwy (2002). *Estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- PAULA, José Agrippino de (1988). *PanAmérica: epopéia*. 2. ed. São Paulo: Max Limonad.
- PIGNATARI, Décio (1964). Marco Zero de Andrade. *Alfa*, São José do Rio Preto, v. 5/6, p. 41-55.
- PIGNATARI, Décio (1992). *Panteros*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- PLATÃO. *República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Edufpa, 1976.
- RANCIÈRE, Jacques (1995). *A política da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete. São Paulo: Editora 34.
- RANCIÈRE, Jacques (2009). *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34.

RISÉRIO, Antônio (2014). *Pagu: vida-obra, abreviada, vida*. In: CAMPOS, Augusto de (Org.). *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Companhia das Letras. p. 32-55.

SAID, Edward (1990). *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras.

SAID, Edward (2009). *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottmann. Companhia das Letras.

SANTIAGO, Silviano (1991). Sobre plataformas e testamentos. In: ANDRADE, Oswald de. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo. p. 7-21.

SANTIAGO, Silviano (1998b). Democratização no Brasil - 1979-1981 (Cultura *versus* arte). In: ANTELO, Raul et al. (Org.). *Declínio da arte/Ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.

SCHMITT, Carl (2009). *Teología política*. Tradução de Francisco Javier Conde e Jorge Navarro Pérez. Madrid: Editorial Trotta, 2009.

SCHWARZ, Roberto (1975). Cultura e política: 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

SCHWARZ, Roberto (2000). *Um mestre na periferia do capitalismo*. Rio de Janeiro: Duas Cidades.

SOARES, Luis Eustáquio (2014). *A sociedade do controle integrado: Franz Kafka e Guimarães Rosa*. Vitória: Edufes.

TROTSKY, Leon (1969). *Literatura e revolução*. Tradução de Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Zahar.

Recebido em 30 de novembro de 2016.

Aprovado em 11 de maio de 2017.

resumo/abstract/resumen

Literatura, imperialismo mundial integrado e biopolítica: *Parque Industrial, Marco Zero e PanAmérica*

Luis Eustáquio Soares

Em diálogo polifônico com Jacques Rancière (2009), Michel Foucault (1999), Gilles Deleuze e Félix Guattari (2008), Samir Amin (2005), Agamben, (2008), entre outros, este artigo põe em destaque a indiscernibilidade atual entre biopolítica, espetáculo e imperialismo mundial integrado, ao mesmo tempo que

procura analisar processos de resistência e alternativa a essas interfaces imperialistas a partir de uma biopolítica afirmativa presente, como hipótese, nos romances *A revolução melancólica* (1943) e *Chão* (1945), ambos de Oswald de Andrade; *Parque Industrial* (1933), de Patrícia Galvão, Pagu; e *PanAmérica* (1967), de José Agrippino de Paula.

Palavras-chave: narrativa brasileira, biopolítica, espetáculo, imperialismo mundial integrado.

Literature, integrated world imperialism and biopolitics: *Parque Industrial*, *Marco Zero* and *PanAmérica*

Luis Eustáquio Soares

In a polyphonic dialogue with Jacques Rancière (2009), Michel Foucault (1999), Gilles Deleuze and Félix Guattari (2008), Samir Amin (2005), Giorgio Agamben (2008), among others, this paper highlights the indiscernibility among biopolitics, spectacle and global imperialism. It also seeks to analyze processes of resistance and alternatives to these imperialist interfaces, departing from a present affirmative biopolitics in the novels *A revolução melancólica* (1943), *Chão* (1945), both by Oswald de Andrade; *Parque Industrial* (1933), by Patrícia Galvão, Pagu, as well as *PanAmerica* (1967), by José Agrippino de Paula.

Keywords: Brazilian narrative, biopolitics, world integrated imperialism.

Literatura, imperialismo mundial integrado y biopolítica: *Parque Industrial*, *Marco Zero* y *PanAmérica*

Luis Eustáquio Soares

En diálogo polifónico con Jacques Rancière (2009), Michel Foucault (1999), Gilles Deleuze y Félix Guattari (2008), Samir Amin (2005) Agamben (2008), entre otros, este artículo pone de relieve la relación actual entre biopolítica, espectáculo e imperialismo mundial integrado, al mismo tiempo que busca analizar procesos de resistencia y alternativa a estas interfaces imperialistas a partir de una biopolítica afirmativa presente, como hipótesis, en las novelas *A revolução melancólica* (1943) y *Chão* (1945), del escritor brasileño Oswald de Andrade; *Parque industrial* (1933), de Patrícia Galvão, Pagu; y *PanAmerica* (1967), de José Agrippino Paula.

Palabras clave: narrativa, biopolítica, espectáculo, imperialismo mundial integrado.