

POESIA, TRABALHO FABRIL E SEXUALIDADE FEMININA NA ARGENTINA PERONISTA

DANIEL JAMES

Tradução: Cristina Meneguello

Em uma noite de inverno em 1946, na comunidade frigorífica de Beriso, Dona Maria Roldan estava sentada em sua casa e chorava por Clarita, sua amiga e "*compañera de trabajo*" do frigorífico Swift. Clarita havia morrido na manhã daquele dia, de tuberculose, no hospital municipal em La Plata. Incapaz de dormir, atormentada pela raiva e frustração, Dona Maria sentou-se e escreveu um poema para celebrar sua amiga e trazer alívio a si mesma. Não era algo que Dona Maria estivesse acostumada a fazer. De fato, esta foi a primeira vez que ela escreveu um poema. Muitos anos depois, no verão de 1987, ela rememorou para mim as circunstâncias que deram origem a esta extraordinária ação e recitou o poema de memória, tendo há muitos anos perdido a versão escrita.

"...un día, pobrecita falleció, entonces la trajimos a Beriso pero no teníamos para sepultarla, y el intendente de Beriso que todavía acá no era intendencia, era delegación, era un señor que ha fallecido, Evaristo Anselmino, nos dió el cajón, y nos prestó la cucuracha, que era como un carromoto con cuatro ruedas medio chato que llevaba el cajón así a la vista hasta el cementerio con motor,... y la velamos en la casa de un señor que nos prestó la casa en la calle Nueva York, sin avisar a la mamá ni nada, porque la señora era viejita y se podía morir... Bueno entonces yo me sentí muy mal y creo que todos nos sentimos mal, pero yo me sentí tan mal que me tuve que levantar de la cama, y claro mi esposo vío que yo no me volvía al dormitorio y vino a la cocina y me dice 'Que estás haciendo?' y yo estaba con un papel y un lápiz escribiéndole el verso a Clarita, porque me sentía cansada

de llorar sin remediar nada y me parecía que si le dedicaba ese verso y yo escribía eso me iba a liberar y la iba a liberar a ella, que estaba ya liberada por Jesús, pero que, bah, me sentía mejor, me parecía que cumplía con ella, y lo hice al verso, que dice así:

*'Ay, pálida obrerita que marchas apenada
al establecimiento antro de explotación
a ganarte la vida y enriquecer a viles
con caras de verdugos y frentes de reptiles
que llevan una lira de oro por corazón.*

*El ruido de las máquinas hace crispas tus nervios
histérica te vuelves y pierdes hasta el yo
ese yo de ironía que te hace alzar la frente
y aunque muerta caminas te agotas tristemente
dejando hasta el carácter en manos del patrón.*

*Las niñas burguesitas te observan con un dejo
de burla indiferente, con burlona intención
ignorando las pobres muñequitas burguesas
que cobre sobre cobre labraste la riqueza
del ladrón patentado que nada te dejó.*

*Y a esas artificiales y enfermas mujercitas
que viven cansadas de placer
diles que te hagan frente
ataviados andrajos
que tu pecho valiente presentas al pingajo
sangrada hija del pueblo, carnaza del taller*

*Diles que ayer ha muerto una compañerita
una pobre explotada vencida por el mal
diles que a poco hermosa a la fábrica entraba
y que tuberculosa ayer agonizaba
en el último lecho de un mísero hospital*

*que tus labios marchitos tal vez de tanto encierro
se han deplorado en gritos y no besando perros
como los besan ellas en voluptuosa unión.*

*Clarita, amiga y compañera
te fuistes de este mundo sin decirnos adiós
y en un vuelo divino llegaste a Jesús
Y en un rincón del Chaco una viejita buena
masticando su pena esperándote está'*

*Eso le dedique a mi amiga Clarita, mi querida amiga
Clarita... me sentí mejor, me siento mejor cuando lo digo porque
la quise mucho".*

A emoção da memória, a dor evocada pelo tributo, quarenta anos após a morte, eram palpáveis e permaneceram fortemente presentes na gravação de sua respiração e no tom de sua voz.

A questão que desejo levantar com este artigo diz respeito aos usos que o historiador do trabalho pode fazer de tal texto. As respostas não são, pelo menos em meu caso, evidentes. Por muitos anos o poema permaneceu num estado de limbo interpretativo, como uma espécie de jóia pitoresca a ser exibida, como um gesto culminante de minha parte quando eu buscava exemplificar a criatividade e subjetividade de uma mulher da classe trabalhadora, na minha análise de seu testemunho oral. O próprio sentimentalismo de sua *performance* e o poder imediato de muitas das suas imagens retóricas pareciam tornar desnecessárias outras análises. A composição do poema pela própria Dona Maria parecia tornar redundante uma interpretação mais formal: ele era auto-evidente, uma expressão de sua angústia pessoal dentro de uma narrativa mais ampla do rancor de classe.

Contudo, a reflexão me persuadiu a ir além do impacto imediato da *performance* do poema e a submetê-lo a uma espécie de "leitura" sistemática enquanto texto literário/histórico. Isso é, evidentemente, um sinal dos tempos, um reflexo do impacto da "tendência lingüística" sobre os historiadores sociais. Em outro lugar, sugeri que o testemunho oral de

Dona Maria deveria ser encarado como uma narrativa, um modo de narração que organiza eventos e confere significado a experiências pessoais no contexto de narrativas mais amplas e poderosas¹. As estratégias de leitura aplicadas ao texto maior de uma história de vida podem ser aplicadas à narrativa corporificada em um texto em particular - um poema. Isso implicaria uma atenção para com aspectos retóricos do texto, com suas exclusões e oposições, inconsistências e silêncios, e para com o uso de dispositivos lingüísticos tais como a metáfora. Isso também implicaria uma atenção maior à forma e ao gênero como componentes cruciais da controversa construção do conteúdo e do significado.

Enquanto, atualmente, há uma concordância geral quanto à importância da leitura textual de documentos literários/históricos, há também uma série de problemas do ponto de vista da história social e do trabalho. Talvez o mais predominante seja que a análise de significados dentro de um texto tende a ficar dentro do universo da lógica textual, a permanecer dentro das estruturas auto-referentes do sistema discursivo. Atualmente, a maioria dos historiadores sociais e do trabalho deseja interrogar seus textos com o intuito de que isto os ajude a desenterrar traços escondidos de subjetividade, ação e consciência. Todavia, uma implicação forte da "tendência lingüística" é negar que isso possa ser feito. Fora do discurso, além da linguagem e de sua corporificação textual, não há nada cognoscível: a experiência individual é construída pelo e através do discurso. Isso transforma todo o projeto de uma história social de gênero das mulheres da classe trabalhadora em uma quimera, com as trabalhadoras condenadas ao silêncio na história.

Grande parte da história das mulheres realizada sob este impulso envolveu a reconstrução de categorias discursivas criadas para designar as mulheres e o seu trabalho. As trabalhadoras estão presentes nesta análise como objetos interpelados/produzidos pelos discursos dos poderosos, cuja lógica textual foi decodificada por uma leitura desconstrutiva. Dentro deste tipo de análise, deu-se pouca atenção à resposta das mulheres

¹ Ver JAMES, Daniel. "Histórias contadas en los margenes. La vida de Dona Maria: historia oral y problemática de generos", *Entrepasados*, n. 3. Buenos Aires, 1992.

trabalhadoras a estes discursos e às suas lutas para construir significado e identidade dentro destes termos lingüísticos.

Um poema como o de Dona Maria nos possibilita tratar de questões da subjetividade das mulheres da classe trabalhadora no contexto histórico concreto da Argentina peronista da década de 40. Ao submeter uma relativa raridade histórica - um exemplo direto de um texto cultural de uma mulher da classe trabalhadora - a uma leitura "a contrapelo", podemos estar aptos a ir do individual para o social e para o ideológico, seguindo a noção de Frederic Jameson de que as convenções narrativas fornecem pistas "que nos levam de volta para a situação histórica concreta do texto individual em si, e nos permite ler sua estrutura enquanto ideologia, enquanto ato socialmente simbólico, enquanto uma resposta prototípica a um dilema histórico"².

Em seu nível de significado mais acessível, o poema de Dona Maria pode ser lido como uma história de ofensa de classe moldada por uma linguagem de exploração de classe. De fato, foi precisamente este nível de significado que teve ressonância tão forte e imediata entre seus vizinhos e companheiros peronistas para os quais ela recitou o poema. Em Beriso, os males associados ao trabalho nos frigoríficos eram parte de uma memória coletiva ou de uma experiência pessoal direta de seus ouvintes. É este recurso a uma fonte comum de experiência de classe que faz o significado do poema tão aparentemente auto-evidente. Todavia é ainda válido enfatizar a presença de uma linguagem que fala diretamente da exploração, e que personifica esta exploração em "verdugos" e "viles" com "frentes de reptiles". O poema também localiza a exploração no roubo associado ao trabalho assalariado: "*labraste la riqueza del ladrón patentado que nada te dejo*". Esta é também a linguagem que se refere explicitamente à alienação associada ao impacto do trabalho fabril sobre os trabalhadores individuais:

² JAMESON, Frederic. *The political unconscious. Narrative as a socially symbolic act*. Ithaca, Cornell University Press, 1981, p. 84.

*"El ruido de las máquinas hace crisper tus nervios
histórica te vuelves y pierdes hasta el yo
ese yo de ironía que te hace alzar la frente
y aunque muerta caminas te agotas tristemente
dejando hasta el carácter en manos del patrón."*

Esta história de exploração de classe é também expressa através de imagens que falam de uma mulher da classe operária como a "*sangrada hija del pueblo, carnaza del taller*".

Para além das referências de classe mais acessíveis, há também o que poderíamos chamar de uma sensibilidade subjacente de repulsa moral e ultraje em relação à burguesia. Em parte, ela se expressa pelas imagens nada lisonjeiras utilizadas para descrever o patrão. Talvez de maneira mais surpreendente, ela também se dirige às "*niñas burguesitas*" construídas em imagens que enfatizam suas naturezas perversas e patológicas. Elas são "*artificiales y enfermas mujercitas que viven cansadas de placer*".

Se contextualizarmos as condições de produção deste poema, a presença desta sensibilidade de classe se torna mais clara. É evidente que Dona Maria está em parte recorrendo a uma linguagem e a uma iconografia de classe disponíveis dentro do discurso popular e da classe trabalhadora na Argentina dos anos 40. Alguns dos ícones e imagens cruciais do poema derivam do léxico socialista, comunista e anarquista presentes na Argentina desde o final do século XIX e que, por sua vez, recorreu à tradição cultural do radicalismo e do republicanismo europeu. A "*sangrada hija del pueblo, carnaza del taller*" é uma imagem tirada diretamente desta tradição, assim como a encontrada na linha precedente que fala da "filha do povo" oferecendo seu "peito valoroso" a seus exploradores.

Parece provável que Dona Maria tenha tido alguma exposição a este repertório de imagens e figuras. Sabemos que seu pai foi um homem de simpatias anarquistas; também sabemos que como garota e jovem mulher ela foi irrequieta e buscou conhecer várias filosofias políticas. Também não é improvável que, tendo vivido em Beriso desde 1930, ela tenha entrado em contato com alguma propaganda de esquerda. Os

comunistas e anarquistas haviam estabelecido uma presença notável, embora limitada, nos anos 30 e início dos 40.

Finalmente, devemos também relacionar a presença deste discurso de classe à natureza e à intensidade da própria experiência de Dona Maria nos anos imediatamente precedentes à escrita do poema. No espaço de um pouco mais de dois anos ela entrou no frigorífico, tornou-se uma delegada sindical de base e participou de duas grandes greves, ajudou a organizar a greve e a marcha de 17 de outubro de 1945, e naquele dia falou na Plaza de Mayo, foi membro-fundador do Partido Laborista e viajou pelo país, falando de seu palanque, durante as eleições de fevereiro de 1946 que levaram Peron à presidência.

Entretanto, enquanto está claro que o poema expressa uma experiência enraizada no conflito de classe e utiliza um repertório de imagens e símbolos retirados de um discurso de classe, estes não estavam disponíveis de forma transparente e direta para Dona Maria os utilizar. Eles estavam enquadrados dentro de, e mediados por, um gênero específico - o melodrama. Este constituía uma forma e um conjunto de convenções imediatamente disponíveis em uma variedade de expressões da cultura popular, que iam da ficção barata, das novelas domésticas, passando pelo tango, até as produções teatrais populares. Grande parte da ficção produzida dentro da tradição anarquista e socialista era também melodramática em sua forma. As convenções do melodrama estabelecem uma divisão maniqueísta do mundo, retratada entre bem e mal, um conflito que usualmente, mas nem sempre, é resolvido em termos éticos em favor do bem. A estética do melodrama expressa este conflito em conjuntos de figuras estereotipadas geralmente descritas em termos inflexíveis e hiperbólicos, e encarnada em tramas estruturadas em conjuntos de valores opostos. O apelo do melodrama é complexo. Estudos recentes de seu papel na cultura inglesa do século XIX sugeriram que ele atuou como um imaginário cultural popular compreensivo que subjazia a vários projetos culturais/literários mais específicos. Particularmente, deu-se atenção especial a seu apelo às mulheres enquanto veículo narrativo que pôs em primeiro plano o gênero e o poder e forneceu um espaço textual para expressar questões de sexualidade.

É visível que o poema de Dona Maria possui uma estrutura binária fundamentalmente melodramática refletida numa série de contrastes cruciais: Clarita, a garota da fábrica/*niñas burguesitas*; Clarita/a fábrica; Clarita/o patrão; bem/mal, com Clarita como a personificação definitiva do bem. Ela era, Dona Maria nos assegura, "um ser sobrenatural". Laura Mulvey notou como a "contradição ideológica é o incentivo patente e o conteúdo específico do melodrama". De fato, sua representação direta de tal contradição era parte de sua atração para os escritores da classe trabalhadora. De todos os termos opostos presentes no poema, talvez o mais importante seja o que contrasta a "*sangrada hija del pueblo*" com as "*niñas burguesitas*", a autêntica "filha do povo" com as "*artificiales y enfermas mujercitas que viven cansadas de placer*". Em última análise, isto representa um contraste entre as mulheres saudáveis e naturais da classe operária, deformadas pela exploração e seu contraponto oligárquico, não autêntico e não natural: "*que tus labios marchitos tal vez de tanto encierro se han deplorado en gritos y no besando perros como los besan ellas en voluptuosa unión*".

É possível agora relacionar a estrutura melodramática do poema de forma mais geral com a retórica peronista. O discurso peronista estabeleceu uma série de oposições por meio das quais o inimigo, o outro, foi construído e distinguido em termos de critérios morais. Susana Bianchi e Norma Sanchis em seu livro sobre o Partido Peronista Feminino mostram que Evita Peron e o peronismo oficial construíram um discurso em torno exatamente do mesmo tipo de oposições: autêntico *versus* inautêntico; sacrifício *versus* egotismo; austeridade *versus* frivolidade; perverso *versus* saudável; o nacional verdadeiro *versus* o anti-nacional³. De fato, é provável que para entender as fontes do poder e da ressonância do discurso peronista devêssemos prestar mais atenção à sua utilização da forma melodramática, que recorreu à estrutura imaginativa popular impregnada de tais convenções e figuras.

³ BIANCHI, Susana e SANCHIS, Norma. *El Partido Peronista Femenino*, 2 volumes. Buenos Aires, Centro Editor de America Latina, 1986.

Houve um grande número de variações na trama melodramática disponíveis na cultura popular argentina. Uma das mais comuns - na verdade talvez a história melodramática arquetípica - envolvia uma mulher da classe operária que era vítima de um homem rico e sexualmente voraz que a seduzia retirando-a de sua família/marido/namorado. Esta história e suas muitas variações envolvia, assim, uma vítima feminina, um pai ou namorado ultrajado e um vilão rico. Era usualmente uma história de perda, desespero, abandono da mulher e finalmente de redenção. Esta redenção da mulher caída poderia vir em termos espirituais, freqüentemente marcados pela morte por doença ou suicídio, com uma reconciliação no leito de morte. Este era o preço moral a ser pago pela transgressão implícita de uma mulher seguindo sua natureza sensual, indo para fora dos limites naturais da feminilidade e decaindo. O símbolo perfeito desta queda era a figura da prostituta. Por outro lado, a luta entre o bem e o mal era resolvida através de uma volta ao estado de felicidade doméstica, com o lar retratado como o lugar da felicidade no qual o lugar natural das mulheres poderia ser restaurado e a honra sexual dos homens da classe operária reafirmada. Freqüentemente esta resolução implicava a presença da nostalgia, tão essencial a este gênero, o olhar para trás para uma época dourada de harmonia doméstica e equilíbrio moral.

Há ecos evidentes desta narrativa melodramática tradicional no poema de Dona Maria. A morte por tuberculose da heroína/vítima é, talvez, o mais óbvio. Existem, entretanto, algumas reconfigurações cruciais que aparecem no poema e que falam de uma sensibilidade diferente daquela que habita as formas culturais populares mais tradicionais na Argentina. Beatriz Sarlo comentou sobre o papel simbólico da cidade nos romances semanais dos anos 20 e 30, como localização definitiva e emblema da modernidade, como uma fonte de tentação e de corrupção moral dentro destas narrativas⁴. No poema de Dona Maria, a cidade foi substituída pela fábrica como o significante e a localização do mal, e este

⁴ SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires, Catálogos, 1985.

mal é definido numa imagética fortemente sexualizada. De fato, o poema pode ser lido como uma metáfora ampliada que iguala a fábrica e o trabalho fabril à prostituição. Dentro dos termos imaginativos do poema, a mulher trabalhadora é a prostituta, a fábrica é o bordel e o patrão é o cafetão ou o cliente.

A nivelção do trabalho fabril com a prostituição é estabelecida na primeira estrofe, quando Clarita entra no "*establecimiento antro de explotación*". Enquanto antro pode significar uma caverna e pode servir como marca da escuridão e da qualidade inumana da fábrica enquanto espaço de trabalho; ele também tem o significado na fala popular, de um bar no qual as prostitutas vão exercer seu comércio. Isso é imediatamente seguido pela frase "*ganarte la vida*" que, além de seu significado literal de "ganhar a vida" é também freqüentemente um eufemismo para o trabalho nas ruas. Há também uma implicação clara da troca envolvida entre dinheiro e sexo; "*ganando la vida*" ela irá "*enriquecer a viles*" e aqueles aos quais ela enriquecerá terão uma "*lira de oro*" em lugar de coração - novamente, penso eu, uma referência à troca monetária, em vez de algum sentimento, como base da relação. Finalmente, o "*ladrón patentado que nada te dejó*" pode ser entendido como referência não apenas ao roubo do trabalho assalariado mas também para invocar a imagem freqüentemente encontrada na cultura popular da prostituta abandonada pelo cafetão depois que se torna doente ou velha demais.

Gostaria de sugerir que, num determinado nível, a estrutura imaginativa melodramática do poema de Dona Maria refletiu um discurso formal sobre o trabalho feminino e a divisão sexual do trabalho, que era predominante na cultura da classe operária de comunidades como Berisso. A ligação metafórica da prostituição com o trabalho na fábrica, no qual a trabalhadora é metonimicamente transformada em "puta", era muito difundida nos anos 40. Sua manifestação neste texto poderia estar relacionada a várias fontes. Novamente eu sugeriria que a cultura militante associada ao marxismo e ao anarquismo é uma destas fontes. Igualar prostituição e trabalho assalariado tem uma longa história dentro desta tradição. Marx, nos seus Manuscritos de 1844, afirmou que "a prostituição é somente uma forma específica da prostituição geral do

trabalhador"⁵. De maneira geral, encontramos escritos tanto marxistas como anarquistas na Argentina profundamente críticos à posição das mulheres na indústria. Enquanto isto era com frequência expresso em termos de seus efeitos ruins sobre o emprego e os salários dos trabalhadores homens, expressava-se também em termos da ilegitimidade do trabalho fabril que deformava o papel natural das mulheres enquanto educadoras e provedoras no lar. O papel da política e da retórica formal do Estado também era importante. Donna Guy demonstrou como, já na década de 20, a prostituição e o trabalho fabril foram colocados no mesmo lugar discursivo pela sociedade argentina, e como na década de 30 a fábrica estava rapidamente substituindo o "*bordello*" enquanto lugar do perigo e do contágio⁶.

As atitudes populares em relação ao trabalho feminino na fábrica, dentro de comunidades como Beriso, refletiam o discurso formal do Estado e as ansiedades há muito existentes sobre os papéis de gênero, expressas nas formas da cultura popular. A questão era com certeza complexa. As mulheres, desde a abertura dos "frigoríficos", haviam tido um papel importante enquanto força de trabalho, dominando certas seções, como a "picada" onde Dona Maria trabalhava, seções estas definidas como formas de trabalho especificamente feminino. Nos anos 30, os salários das mulheres haviam se tornado parte essencial das estratégias de sobrevivência das famílias operárias em Beriso. Mirta Lobato também mostrou como o trabalho nas indústrias tornava-se uma parte crucial das estratégias do ciclo de vida das mulheres da classe operária em Beriso⁷. Contudo, um elemento profundo da cultura da classe operária parece ter questionado a própria presença das mulheres nas indústrias. O testemunho oral coletado em Beriso fornece muitos exemplos. Algumas mulheres

⁵ MARX, Karl, *Economic and philosophical manuscripts of 1844*. New York, International Publishers, 1964, p. 133.

⁶ GUY, Donna. *El sexo peligroso*; La prostitución legal en Buenos Aires, 1875-1955. Buenos Aires, Sudamericana, 1994.

⁷ LOBATO, Mirta. "Mujeres en la fábrica. El caso de las obreras en el frigorífico Armour, 1915-1969", in *Anuario IEHS*, 11. Tandil, 1990.

lembraram-se de pais e irmãos que lhes disseram que apenas mulheres imorais trabalhavam em indústrias; outras se lembraram da menção freqüente do ditado da classe operária de que o trabalho nas fábricas era para "putas". Para esta sabedoria popular, o único trabalho legítimo para mulheres fora do lar era como "enfermeras" e "maestras". Beba Anzoli falou de sua experiência quanto a esta atitude:

*"Minha mãe trabalhava na seção de 'conserva' da Swift... quando eu cheguei à idade em que estava terminando a escola, comecei a sonhar em trabalhar na indústria, parecia excitante e eu sabia que o dinheiro ajudaria. Eu falei com um capataz que lá trabalhava e ele disse que poderia me colocar na fábrica. Eu não disse nada a meu pai. Naquela época você tinha que comprar seu próprio macacão e botas, e eu economizei e os consegui. Na noite anterior ao meu início na fábrica eu arrumei minhas coisas para o dia seguinte, eu estava realmente excitada, mas quando meu pai chegou em casa e viu o macacão ele perguntou "Pra que isso". Quando eu lhe disse, ele respondeu que filha dele não iria trabalhar na fábrica. Ele disse que eu não fazia idéia de como era a atmosfera lá dentro, com tantos homens. Meu pai disse que, se eu quisesse trabalhar, eu poderia ir trabalhar num escritório do governo em La Plata. Quando eu fiquei mais velha minha mãe me contou muitas histórias de como os capatazes tiravam proveito das mulheres jovens nas fábricas."*⁸

Acredito ser importante contextualizar esta questão para entender seu peso no texto de Dona Maria. Já se demonstrou que o melodrama como um gênero tinha suas raízes na revolução produzida por uma sociedade cada vez mais laica e comercial. Peter Brooks, em sua obra clássica sobre o assunto, *The Melodramatic Imagination*, sustenta que:

⁸ Entrevista com Beba Anzolini, Beriso, Junho de 1990.

"O melodrama surge em um mundo onde os imperativos tradicionais da verdade e da ética foram violentamente questionados, mas onde a promulgação da verdade e da ética, sua instauração como um modo de vida, é uma preocupação imediata e diária."⁹

Baseada neste entendimento, Judith Walkowitz argumenta que o melodrama possuía forma e conteúdo particularmente adequados à classe operária, evocando em termos simples e diretos a vulnerabilidade e a instabilidade da vida em uma cultura de mercado em processo de industrialização, na qual os padrões tradicionais de respeito e paternalismo estavam sendo corroídos¹⁰.

Gostaria de sugerir que as comunidades da classe operária como a de Beriso nos anos 40 estavam passando por uma experiência semelhante de convulsão e instabilidade, em parte relacionada ao influxo de migrantes internos para as indústrias a partir dos anos 30. Existe muito ainda a se compreender sobre este processo. Entretanto, uma hipótese plausível é que os novos migrantes produziram um impacto particularmente disruptivo sobre as noções tradicionais de respeitabilidade e sobre os códigos de gênero da classe trabalhadora. Isso foi intensificado na década de 40 quando a indústria frigorífica, respondendo à demanda do período de guerra, expandiu dramaticamente sua força de trabalho, trazendo mais migrantes para dentro da comunidade e mais mulheres para as fábricas. Tanto a Swift quanto a Armour tinham turnos contínuos de 24 horas por dia nesta época.

As tensões geradas dentro da comunidade podem ser lidas no testemunho oral, embora sejam frequentemente indiretas e estejam em conflito com uma narrativa da comunidade que falava de uma mistura

⁹ BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven, Yale University Press, 1976, p. 88.

¹⁰ WALKOWITZ, Judith R. *City of Dreadful delight; Narratives of sexual danger in late victorian London*. Chicago, University of Chicago Press, 1992.

harmônica de diferentes grupos étnicos. As tensões estão presentes, por exemplo, no modo como a primeira geração de famílias de trabalhadores imigrantes europeus de Beriso é comumente retratada como modelo de domesticidade apesar de que muitas mulheres também trabalhassem. Suas casas são descritas como bem arrumadas e limpas, com coloridos jardins. As mulheres européias são boas donas-de-casa, que se encaixam nos ideais da esfera doméstica, quando não estão nas fábricas. Como contraste, os "correntinos" e "santiagoueños" não raramente são representados como tendo vidas familiares instáveis e impróprias, com casas pouco atraentes e habilidades domésticas inadequadas¹¹. Mais especificamente, há referências às percepções dos homens da época quanto à maior disponibilidade sexual destas "negritas". Um trabalhador lembra-se tanto da inocência delas quanto do imediatismo de sua ingênua resposta à afeição e atenção:

*"Elas eram diferentes e por vezes pareciam perdidas no frigorífico... Elas vestiam-se com roupas baratas de uma maneira que acreditavam estar na moda. Punham uma espécie de creme de parafina no cabelo. Elas se entregariam a você apenas se você acariciasse o rosto delas."*¹²

A percepção da ameaça sexual e da ruptura, a quebra dos antigos códigos de comportamento de gênero, era também associada ao aumento do poder de consumo e da independência econômica das mulheres da fábrica nesta época. Uma organizadora comunista que trabalhava em meados da década de 40 nos frigoríficos de Avellaneda descreveu a situação fora dos portões da fábrica no dia de pagamento:

"Elas vinham correndo para fora do portão assim que eram pagas ao meio-dia, e do outro lado da rua, em frente à indústria, haviam dúzias de vendedores que haviam espalhado seus artigos

¹¹ Migrantes das províncias interioranas de Corrientes e Santiago del Estero.

¹² Entrevista com Alejandro Chible, Beriso, Julho de 1993.

pela calçada. Eram na maioria bugigangas, roupas, cachecóis, bijuteria. Mas era como se elas quisessem sempre mais, como se tivessem uma sede de comprar coisas... E, bem, era lógico, elas nunca haviam tido dinheiro nas províncias, nunca antes em suas vidas haviam tido tanto dinheiro e a chance de comprar coisas para si mesmas."¹³

O melodrama como gênero, encarnado em várias formas de cultura popular, forneciam a Dona Maria um veículo narrativo através do qual expressar sua ansiedade e preocupação quanto a esta ruptura.

Num certo sentido, portanto, o poema de Dona Maria, por meio de seu uso da estrutura imaginativa do melodrama, expressa a construção discursiva formal do trabalho feminino que emanava de vários lugares dentro da cultura popular argentina e da retórica do Estado. Gostaria de argumentar na última seção deste ensaio que o poema pode ser lido como realizando muito mais do que isso. Ela não somente internaliza elementos do discurso dominante, mas os repete em seu texto. A ideologia a ser revelada no poema não é simplesmente a do Estado, mas tampouco é um produto puro de um agente criativo. Nem o texto nem a subjetividade nele contida são transparentes ou inequívocos. Gostaria então de buscar levantar os elementos de um contra-discurso presentes no poema.

Paula Rabinowitz, em seu estudo sobre a ficção proletária nos Estados Unidos nos anos 30, *Labor and Desire*, assinala que as narrativas de mulheres que buscam construir a subjetividade das mulheres da classe trabalhadora dentro de seus textos apresentam sinais do que ela chama de "instabilidade do gênero"¹⁴. O poema de Dona Maria apresenta sinais claros de tal instabilidade. Há uma série de maneiras pelas quais o poema viola as convenções do gênero literário dentro do qual se enquadra. Claramente, nesta trama, as mulheres não são apresentadas como as responsáveis por sua inevitável degradação. Não há uma transgressão individual fundamental causada pela natureza feminina. As mulheres não

¹³ Entrevista com Irma Gonzalez, Buenos Aires, 1987.

¹⁴ RABINOWITZ, Paula. *Labor and desire: revolutionary fiction in depression America*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1991.

são construídas como fontes de poluição, como o são com frequência, tanto na ficção barata como no tango da época. Embora a prostituição seja uma imagem chave, ela é mantida no nível de uma imagem metafórica. A verdadeira heroína, Clarita, é retratada de forma consistente em termos de sua pureza, beleza e bondade. Outra divergência significativa diz respeito ao papel dos homens. Eles estão, exceto pelo patrão, altamente ausentes desta trama. Com certeza, não há penalizados heróis da classe trabalhadora - pais, maridos, irmãos ou amantes - que tentam recuperar a vítima feminina/a mulher degradada. De fato, não há ninguém que resgate Clarita do abuso do trabalho fabril. Isso assinala outro desvio do gênero. Não há final feliz possível aqui. As tramas melodramáticas usualmente ofereciam uma exposição catártica de um drama moral e de sua resolução num nostálgico retorno à ordem onde os valores tradicionais são recuperados. No poema de Dona Maria não há nostalgia e não há lugar para uma solução melodramática para os "feridos da história".

O que estas violações do gênero melodramático podem nos dizer? Acredito que são um testemunho, conforme Rabinowitz sugere, de uma tentativa de escrever sobre a subjetividade feminina da classe operária dentro de uma formação cultural na qual as convenções de gênero, os repertórios e as figuras dominantes eram, enfim, inadequadas para a tarefa. Como sugere Jameson, tais desvios de gênero literário podem fornecer pistas para o significado ideológico mais profundo de um texto. Talvez o desvio mais significativo a este respeito seja a presença do corpo feminino e a representação da sexualidade feminina na narrativa. Dona Maria inscreve o corpo feminino no centro de seu poema e expressa a experiência do trabalho na fábrica com termos fortemente sexualizados. A estrofe que inicia com "*El ruido de las máquinas...*" pode ser lida não apenas como uma afirmação generalizada sobre a alienação do trabalho fabril moderno mas indiretamente sobre o que a exploração e a maquinaria fazem aos corpos femininos. "*Histérica*", Clarita perderá "*hasta el yo*" e "exausta" ela deixará "*hasta el carácter en manos del patrón*"; mais adiante ela descreve o ladrão/patrão como aquele que "*nada te dejó*". Dentro da economia moral do poema isso deve ser lido como se referindo à perda da virgindade. Tendo-a explorado economicamente, o sistema toma a única coisa que lhe restava, sua honra sexual - "*hasta el carácter*".

O poema, portanto, reconhece claramente que as mulheres não apenas trocam a sua força de trabalho pelo dinheiro. Afinal, em termos do contrato de trabalho, não é verdade que o ladrão/patrão não lhe deixe nada. Contudo, por trás do contrato salarial há outro: o contrato sexual, que envolve algo mais fundamental - uma exigência de controle e acesso ao corpo feminino¹⁵. Fundamentalmente, embora expressa de maneira indireta, Dona Maria está reclamando o direito ao reconhecimento da diferença; a experiência do trabalho fabril não é vivenciado por homens e mulheres da mesma maneira.

Esta reivindicação é reforçada por outro aspecto do poema. Há fortes referências ao estupro. Estas levam o poema para além da ligação metafórica geral entre prostituição e trabalho feminino, relacionando-o de forma muito mais concreta ao corpo feminino e à violência que o assedia. A frase mais significativa a este respeito é: "*que tu pecho valiente presentas al pingajo*". Como já sugerimos, esta é uma imagem tomada da iconografia tradicional da classe trabalhadora: Marianne, a República, é freqüentemente retratada com o seio nu nas imagens da França republicana do século XIX. Mas a frase não traz um sentido literal, pois "*pingajo*" significa trapo ou farrapos. Parece provável que o que Dona Maria fez foi elidir duas palavras separadas, "*pinga*" que significa pênis na gíria e "*vergajo*" - "um pênis de touro que após cortado e seco é utilizado como chicote". A imagem obviamente é transformada, de imediato, de uma que celebra a virtude proletária feminina para outra de estupro violento, com o corpo feminino se apresentando, face voltada para a frente, seio exposto, ao instrumento de sua violência sexual. Esta leitura também oferece outro significado para a frase que segue: "*sangrada hija del pueblo*". "*Sangrada*" poderia agora ser interpretado como o sangue causado pelo estupro.

Quero sugerir que os elementos que estamos discutindo podem ser vistos como expressando o que Raymond Williams chamou de uma

¹⁵ O conceito de "contrato sexual" é desenvolvido em PATERMAN, Carole. *The sexual contract*. Stanford, Stanford University Press, 1988.

"estrutura de sentimento" emergente¹⁶. Williams desenvolveu o conceito de estrutura de sentimento para relacionar as formas culturais e artísticas com as mudanças na formação social sem recorrer ao modelo de infra/superestrutura do marxismo tradicional. Uma estrutura de sentimento implica não uma ideologia formal ou uma visão de mundo expressas em um texto, mas sim o que Williams chama de "significados e valores como são realmente vividos e sentidos", "uma qualidade particular das relações e da experiência social". Uma estrutura de sentimento emergente está diretamente relacionada à tensão entre interpretações recebidas disponíveis no discurso dominante e a experiência prática vivida pelos atores sociais. Tais tensões, Williams demonstra, são com frequência difíceis de serem expressas dentro das formas fixas e das convenções existentes e, na ausência de veículos alternativos, elas permanecem presentes como "um desconforto, uma tensão, um deslocamento, uma latência". Com frequência, realmente, há experiências "às quais as formas fixas não dizem nada e, na verdade, nem de fato reconhecem" e cujos traços podem apenas ser localizados na estrutura de sentimento de um texto. Neste caso, a estrutura de sensibilidade refere-se aos "elementos característicos de impulso, contenção, e tom; especificamente elementos afetivos da consciência e das relações". Os ideais sociais e a qualidade particular da experiência social encarnados numa estrutura de sentimento produzem suas próprias formas narrativas, suas tipologias de conflito e solução, seus repertórios de personalidades que formam o que William define como suas "figuras semânticas" características.

No poema de Dona Maria podemos extrair traços de tensão entre a interpretação recebida do trabalho feminino e a real experiência vivida que Dona Maria desejava expressar. O resultado é que podemos ler no poema traços do que poderia ser descrito como uma estrutura emergente, semi-nascente de sentimento de gênero entre mulheres da classe trabalhadora. Isso está refletido na nova figura semântica - a trabalhadora

¹⁶ WILLIAMS, Raymond. *Marxism and literature*. New York, Oxford University Press, 1977, e *The country and the city*. Oxford, Oxford University Press, 1973.

que carrega as marcas do trabalho fabril em seu corpo e cuja experiência é expressa em uma linguagem sexualizada. Entretanto ela é também refletida num tom e num impulso de amargura e raiva característicos - uma postura não comumente associada com a mulher pobre nas formas tradicionais. A voz que expressa esta raiva, em última análise, é a de Dona Maria, não a de Clarita. Dona Maria como narradora é a "presença ausente" que busca expressar a si mesma no poema, e esta presença ausente é retratada no que talvez seja a mais singular das figuras semânticas que emergem no poema - uma presença feminina agressiva e ameaçadora. Novamente, quero enfatizar que esta é uma questão de tom, implicação e nuance mais do que de materialização direta. Esta presença não é a da figura provedora e maternal do melodrama clássico, nem a da vítima feminina passiva. O narrador ausente é mais exatamente uma figura-mãe e a história que ela conta pode ser vista como um gesto em relação aos homens, ao mesmo tempo enraivecido e ameaçador. Na verdade, não seria exagero sugerir que existem ecos daqueles que são os símbolos arquetípicos femininos mais ameaçadores: a mulher com uma arma, a ruiva com um rifle, a mãe fálica que também irá castrar¹⁷.

Se esta interpretação for plausível, é importante enfatizar as imensas dificuldades que uma trabalhadora como Dona Maria teriam confrontado ao tentar expressar sentimentos como esses. Como já mostramos, a tentativa de expressar a subjetividade feminina dentro de formas estabelecidas tendia a deformar as convenções narrativas disponíveis. Confrontada com a inadequação das figuras semânticas existentes, com a ausência tanto de uma linguagem apropriada quanto de modelos de trama, ela lutou para inventar novas, reconfigurar as já existentes, fazer uso do modo indireto e do tom narrativo. O empreendimento foi ainda mais dificultado, é claro, pela dúvida legitimidade - se não pela completa ilegitimidade - da experiência e do sentimento que ela tentava transmitir. Na Argentina de 1946 era extremamente difícil levantar a questão do

¹⁷ Sobre a questão da figura da mulher ruiva com um rifle como uma fantasia masculina, ver THEWELEIT, Klaus. *Male fantasies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.

corpo feminino e da sexualidade feminina num momento em que estes não haviam entrado na arena da esfera pública e da política da classe trabalhadora. Nesta ausência era extremamente difícil para uma trabalhadora falar de forma legítima do corpo enquanto elemento definidor de sua subjetividade. As narrativas existentes da experiência de classe do trabalho fabril eram exclusivamente masculinas. A própria Dona Maria estava marcada dentro da comunidade como uma "*mujer atrevida*" por seu ativismo. Neste contexto, em um momento de profunda angústia e pesar, numa casa fria no meio da noite, Dona Maria Roldan sentou-se para se expressar em um poema. Esta foi, acredito, uma realização extraordinária, não sem significado para o historiador.

Há alguns anos, eu sugeri em um ensaio que a emergência do peronismo como um movimento de massa nos anos 1945/46 constituiu uma conjuntura única que deu expressão a toda uma série de tensões e conflitos da sociedade argentina que até então haviam sido reprimidos¹⁸. Eu tinha em mente, em particular, questões de poder cultural e simbólico. Por um breve período a emergência destes conflitos - que eram de um teor diferente dos conflitos de classe - ameaçou ir além da habilidade do Estado peronista de canalizá-los. Pode ser que o caráter das relações de gênero e das ansiedades expressas no poema de Dona Maria devesse ser somado aos elementos que potencialmente ameaçavam romper a harmonia da Argentina peronista. Neste caso, pode ser necessário pensar no papel de Evita Peron, do Partido Peronista Feminino e em muitas das políticas sociais do Estado peronista, não apenas em termos de seu poder mobilizador, mas também como formas de disciplina. Neste sentido, eles poderiam ser vistos como maneiras de impor a "solução melodramática" que o poema de Dona Maria tão decididamente recusou.

¹⁸ JAMES, Daniel. "17 y 18 de octubre, 1945: el peronismo, la protesta de masas y la clase obrera argentine", in TORRE, Juan Carlos (ed.). *El 17 de octubre 1945*. Buenos Aires, Ariel, 1995.