

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

JULIANA BORGES RODRIGUES

***PARQUE INDUSTRIAL DE PATRICIA GALVÃO: ENGAJAMENTO
POLÍTICO E PROJETO ESTÉTICO***

UBERLÂNDIA

2009

JULIANA BORGES RODRIGUES

***PARQUE INDUSTRIAL DE PATRICIA GALVÃO: ENGAJAMENTO
POLÍTICO E PROJETO ESTÉTICO***

Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Letras, Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Lingüística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Luciene Almeida de Azevedo.
Co-orientação: Prof^a. Dr^a. Juliana Santini.

UBERLÂNDIA

2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

G182.yr Rodrigues, Juliana Borges, 1984-
Parque industrial de Patrícia Galvão: engajamento político e projeto estético / Juliana Borges Rodrigues. - Uberlândia, 2009.
112 f. : il.

Orientadora: Luciene Almeida de Azevedo.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Galvão, Patricia, 1910-1962 - Crítica e interpretação - Teses. 2. Ficção brasileira - Séc. XX - História e crítica. Teses. I. Azevedo, Luciene Almeida de. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de pós-graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81)(091)

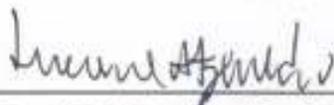
JULIANA BORGES RODRIGUES

***PARQUE INDUSTRIAL DE PATRICIA GALVÃO: ENGAJAMENTO
POLÍTICO E PROJETO ESTÉTICO***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Uberlândia, requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 28 de Janeiro de 2010.

BANCA EXAMINADORA:



**Prof. Dr^a. Luciene Almeida Azevedo
(Orientadora) - UFBA**



**Prof. Dr^a. Juliana Santini
(Professora Titular Co-orientadora) - UFU**



**Prof. Dr^a. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite
(Professora Titular) - UNESP**

Dedico essa dissertação a Deus, que me capacitou de forma especial e por ter colocado pessoas em meu caminho que pudessem me ajudar, disponibilizando seu tempo e atenção, ajudas essas de forma direta ou indiretamente, por pensamentos, palavras ou orações. Obrigada por tudo!

“Tudo é do Pai, toda honra e toda glória, é Dele a vitória, conquistada em minha vida. Tudo é do Pai, se sou fraco e pecador, bem mais forte é o Senhor que me cuida com amor”.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me abençoou com Seu Santo Espírito, me dando forças e abençoando minha sabedoria;

A Maria, mãe querida e Senhora nossa, que passou sempre à frente do meu trabalho e da minha escrita;

À minha querida e maravilhosa mãe, que nunca me deixou afundar nas águas. Dando-me forças e dedicando seu tempo e orações a mim.

À minha família e aos meus amigos, de modo especial a Kamilla, que sem seu empurrão inicial não teria tido coragem de engrenar minha entrada no mestrado. E aos demais que sempre estiveram ao meu lado nessa caminhada tão difícil como a minha irmã Viviane, minha amiga Nayara e o Wesley que sempre me acalmaram, ao Bruno que pacientemente por meio de seus conhecimentos me ajudou bastante; dentre outros, que me aturaram neste momento.

A professora Paula Arbex, pelo apoio no final da graduação e pela grande ajuda no meu ingresso no mestrado;

À minha orientadora, professora Luciene Almeida de Azevedo, que se dedicou totalmente à minha pesquisa, me ajudando na leitura e escrita de forma espetacular;

À minha co-orientadora professora Juliana Santini, que também sempre esteve disponível quando precisei;

Ao professor Ivan Ribeiro, que sempre me ajudou em minha pesquisa. Disponibilizando-se a ler meu trabalho e ajudar de forma indireta;

Ao professor Keneth David Jackson, que tanto me auxiliou nessa pesquisa enviando textos e orientando em alguns segmentos;

A professora Maria Lucia Furlani, que também teve grande contribuição na minha pesquisa, disponibilizando textos e até mesmo pesquisadores;

Ao programa de Mestrado em Teoria Literária, e em especial à professora Elaine Cristina Cintra, que sempre se disponibilizou a me escutar e tranquilizar.

“Nada mais sou que um canal
Seria verde se fosse o caso
Mas estão mortas todas as esperanças
Sou um canal
Sabem vocês o que é ser um canal?
Apenas um canal? [...]”
 (“Canal”. Pagu/Patricia Rehder Galvão.
Publicado n'A Tribuna, Santos/SP, em 27-
11-1960)

RESUMO

O objetivo desse trabalho é a análise do Romance *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão, e de algumas questões vinculadas ao Modernismo brasileiro, principalmente a Semana de 22 e o período da década de 30. Tais questões dizem respeito ao embate entre o conteúdo e a forma, o engajamento político e a pesquisa estética. O desdobramento dessa problematização levou-nos até a definição do romance proletário e a tematização do outro: a mulher e o proletário. A representação do outro no romance tornou possível especular sobre o papel assumido pela própria autora no Modernismo brasileiro e como ela trabalha a relação do intelectual com o outro em sua obra. A análise empreendida tornou possível problematizar a denominação romance proletário, atribuindo-lhe, com base na revisão crítica empreendida por Luis Bueno, em seu livro *Uma História do Romance de 30*, um caráter propagandístico da causa proletária. No entanto, apostamos que Pagu não abandona completamente as diretrizes da pesquisa estética tão propalada pelos modernistas de 22 e por isso arriscamo-nos a apontar alguns elementos de construção de uma linguagem diferenciada em sua narrativa.

Palavras-chave: Romance Proletário, Modernismo brasileiro, engajamento, proletário, mulher, intelectual.

ABSTRACT

This research aims at analyzing the novel *Parque Industrial*, by Patrícia Galvão, as well as some issues related to the Brazilian Modernism, mainly the “Week of 22” and the 1930s. Such issues concerns to the confrontation between content and format, political engagement and esthetic research. These questionings led us to the definition of the proletary novel and the theming of the *other*: the woman and the proletary. The representation of the *other* in the novel raised the possibility of speculating about the role taken by the author herself in the Brazilian Modernism and of questioning how she deals with the relation of the intellectual and the *other* in her writing. The analysis made it possible to question the propagandistic feature of the proletary novel developed by Luís Bueno’s critics in his book *Uma História do Romance de 30*, for we state that Pagu does not leave the goals of the esthetic research started by the modernists of 1922. Therefore, we take the risks of pointing some elements of the construction of a differentiated language in her narrative.

Keywords: proletary novel, Brazilian Modernism, political engagement, proletary, woman, intellectual

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 INTELLECTUAL, MODERNISMO E ENGAJAMENTO, ENSAIO SOBRE UM MOMENTO HISTÓRICO	16
1.1 Breves considerações sobre a definição do termo Intelectual	17
1.2 “A semana de 22”	21
1.3 A década de 30	28
1.3.1 A destruição e a construção no Modernismo	38
1.3.2 Intelectual no fogo cruzado	41
1.3.3 Literatura e engajamento	47
2 PAGU EO ROMANCE PROLETÁRIO: UMA ANÁLISE DE <i>PARQUE INDUSTRIAL</i>	50
2.1 <i>Parque Industrial</i> e sua relação com o outro	60
2.1.1 A relação com o outro – Proletário	67
2.1.2 O outro – Mulher	72
3. COMPROMISSO E ENGAJAMENTO EM <i>PARQUE INDUSTRIAL</i>	79
3.1 A burguesia <i>versus</i> o operariado	83
3.2 <i>Parque Industrial</i> e a pesquisa estética	88
3.2.1 As personagens femininas e sua não-individualização	93
4 CONCLUSÃO	98
REFERÊNCIAS	101
REFERÊNCIAS CONSULTADAS	104
ANEXOS	107
ANEXO 1	108
ANEXO 2	109
ANEXO 3	110
ANEXO 4	111
ANEXO 5	112

INTRODUÇÃO

Escrito em 1932 e publicado em 1933, o romance de Patrícia Rehder Galvão(2006) *Parque Industrial*, pode ser considerado um marco para a literatura brasileira e, principalmente, para o romance de 30. Neste texto, propomo-nos analisar algumas questões que dizem respeito ao Modernismo brasileiro desde a Semana de 22 até a década de 30. As principais questões pelas quais gostaríamos de enveredar são as que se referem ao embate entre o conteúdo e a forma, o engajamento político e a pesquisa estética.

Para o desdobramento dessa elucidação, investigamos a definição de alguns conceitos importantes, como o romance proletário e a tematização do outro, que, no romance de Pagu, ganha corpo por meio da representação da mulher e do proletário. A partir da problemática representação do outro, foi possível refletir sobre o papel assumido por Patrícia Galvão no Modernismo brasileiro e sobre a relação da escritora-intelectual modernista com o papel assumido por aquele outro em seu romance.

Caracterizada por sua audácia pessoal, Pagu demonstra uma atitude igual também ao escrever suas obras, já que, como poderá ser observado, a autora alia o investimento em uma linguagem formal diferenciada à propaganda de uma causa, de uma crítica à alienação, de um chamado à revolução, pelos proletários.

Como nossa análise tem por objeto principal o romance de uma escritora-intelectual modernista, iniciamos o texto com uma breve reflexão sobre a função do intelectual. Para tanto, baseamo-nos em alguns textos clássicos que investiram na reflexão sobre essa questão, como as definições de Antonio Gramsci(1979), em seu livro *Os intelectuais e a organização da cultura*, além de Adauto Novaes(2006) e (2007), em *O silêncio dos intelectuais*, e em seu ensaio, *O que é o intelectual?*

Um de nossos objetivos, portanto, é caracterizar a atuação de Pagu como intelectual escritora modernista por meio da análise de seu romance *Parque Industrial*, sobretudo, no que concerne às representações do engajamento e do tratamento das figuras femininas ao longo dessa narrativa.

A fim de compreendermos melhor a inserção de Patrícia Galvão no Modernismo brasileiro e sua atuação como intelectual no período específico da década de 30, é necessário lidar com a hipótese de que a Semana de 22 representou um marco não apenas artístico, mas também político, mudando as concepções e as condutas de seus envolvidos. Assim, consideramos que a Semana foi um evento que catalisou um novo conceito de cultura e arte que já estava nos ares das primeiras décadas do século 20.

Para a confecção do item “A semana de 22”, utilizamos a leitura de alguns textos de Mário de Andrade(1978), como “O Movimento Modernista”, do livro de Affonso Ávila (1978), *O poeta e a consciência crítica: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda*; Alfredo Bosi(1976), em *História Concisa da literatura brasileira*; Haroldo de Campos(2000), em seu ensaio “Ser radical”; Lúcia Helena(1996), em *Modernismo brasileiro e vanguarda*; José Paulo Paes(1990), em seu texto *Cinco livros do Modernismo brasileiro*; e Walnice Nogueira Galvão(1998), em “Modernismo: intertextos”.

Com o embasamento dessas leituras, observamos que o Modernismo de 22, ou o Modernismo da fase heroica, como ficou conhecido, tinha como tema o retorno às origens nacionais, respaldado pela pesquisa estética, “dando as costas” ao conteúdo academicista que vigorava, até então, nas letras nacionais. O desejo dos modernistas não era o de apenas copiar um modelo europeu já pronto, pois, desta forma, eles seriam apenas articuladores de cópias. O objetivo principal era fazer dialogar a arte inovadora surgida na Europa e o contexto brasileiro, aliando as inovações estéticas ao compromisso com o nacional.

Os artistas de 22 tencionavam, então, apresentar uma nova estética ao público sem abrir mão de um compromisso empenhado em caracterizar a identidade nacional. Nessa perspectiva, a década de 1930 talvez tenha tomado o embate entre o novo e o velho como uma forte influência, já que os autores do período deram continuidade a muitas características próprias aos primeiros modernistas, como a liberdade na escrita, na pintura e na música. No entanto os escritores da década de 30 viveram um cenário muito diferente em relação aos primeiros anos do século XX. Vários acontecimentos importantes marcaram a sociedade brasileira nesse período: a chegada de imigrantes e o processo de urbanização acelerado, dentre outros fatos, começavam a modificar o país.

Foi apenas na década de 30 que as questões ideológicas ganharam força, já que a chamada fase heroica do Modernismo brasileiro estava mais preocupada em aliar a inovação estética à preocupação com a identidade nacional. Essa foi a grande diferenciação entre a “primeira” e a “segunda” fase do Modernismo, pois poderia até haver alguma denúncia, todavia não existia uma consciência do que era necessário para modificar a sociedade por meio da denúncia efetuada. Foi aí que a “segunda” fase encontrou campo fértil e lançou mão de uma pesquisa impulsionada pela denúncia das más condições sociais, mas já refletindo sobre as possibilidades e necessidades dos seus “protegidos”.

Nesse período, os artistas e intelectuais caracterizam-se por uma tomada de

consciência ideológica e por seu engajamento em causas políticas, religiosas e sociais, agregando esses campos à preocupação cultural, no sentido de denunciar e criticar as mazelas do país.

Para o estudos das questões acima citadas e relacionadas à década de 30, utilizamos as leituras de Sérgio Miceli (2001), em *Intelectuais à brasileira*; João Luiz Lafetá(2000), em seu texto “1930: a crítica e o Modernismo”; e Antonio Candido(2006), em seu ensaio, “A revolução de 1930 e a cultura”.

Assim poderíamos asseverar que o movimento da década de 20 foi um marco importante, pois surgiu como forma de desconstrução dos modelos já veiculados, enquanto o de 30, além de ser um período no qual a literatura se encontrava em um momento mais maduro, em que os estudos estéticos já haviam sido aprofundados a contento, representou o momento de construção, de demonstração dessa nova literatura em novas bases, uma literatura de revolução, cujos textos continham, além de inovações estéticas, uma crítica a questões relacionadas à sociedade.

Acredita-se, portanto, que o movimento Modernista, em seu todo, foi um projeto estético-ideológico de destruição e construção, já que ele se tornou destruidor de todo beletrismo e construtor de uma “nova linguagem” e de novos conceitos, até então, não utilizados na literatura e nas artes. Assim, no item intitulado “A destruição e a construção no Modernismo”, refletimos sobre as leituras de Luís Bueno(2006) em seu livro: *Uma história do romance de 30*.

Logo em seguida, no tópico “Intelectual no fogo cruzado”, abordamos alguns dos embates nos quais estavam envolvidos os intelectuais e utilizamos os seguintes críticos para nosso embasamento teórico: Antonio Arnoni Prado(1983), *1922 – Itinerário de uma falsa vanguarda*; Horácio González(2001) e seu livro *O que são intelectuais*; Beatriz Sarlo(2000), *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*; Adauto Novaes(2006), *O silêncio dos intelectuais*. Valemo-nos, ainda, para avaliar especificamente a postura de Patrícia Galvão como intelectual engajada, da leitura de sua autobiografia publicada pelo filho Geraldo Galvão Ferraz(2005), *Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão*.

Para finalizar o primeiro capítulo, traçamos um panorama da questão do engajamento na literatura (cf.“Literatura e engajamento”). Nesta seção, com base no livro de Benoît Denis(2002), *Literatura e engajamento de Pascal a Sartre*, ressaltamos que a literatura

engajada designa uma prática literária associada à política, aos embates e lutas gerados por ela, e o que está em causa são as relações entre o político e o social, ou seja, a função que a sociedade comina à literatura e o papel que esta admite ao representar a primeira.

Já no segundo capítulo, intitulado “Pagu e o romance proletário: uma análise de *Parque Industrial*”, iniciamos a análise do romance por meio das questões já lançadas. Procedendo à análise do romance, acreditamos ser pertinente a caracterização do romance proletário, advogando a hipótese desse tipo narrativo configurar um novo tipo de romance a partir da década de 30, o qual encontrava, na questão social, proletária, engajada, um novo modo de fazer literatura, seguindo os modelos textuais da crônica e do panfleto em detrimento da forma do romance burguês.

Essa Literatura Proletária trazia como características principais, segundo Bueno, a exalação de um ar de revolta, o destaque às massas e a descrição da realidade. Assim, *Parque Industrial*, denominado, pela própria Pagu, como proletário, ganhou vigor em 30 por defender uma crítica às mazelas vivenciadas pelos trabalhadores no incipiente cenário de sindicalização e industrialização brasileiras. No entanto, ainda hoje, é alvo de muitas críticas.

No romance de Patrícia Galvão, bem como em muitos outros da mesma época, o romance proletário evidenciava uma grande preocupação com a relação do intelectual com o outro. Nesse intento, observa-se que o romance de 30 tinha como escopo principal a utilização de um protagonista diferente dos romances anteriores, pois ele era composto pelos marginalizados, e sua crítica refletia a crítica à sociedade vigente. No romance de Patrícia Galvão, podemos perceber o esforço de representação tanto do proletário, quanto da mulher. Como Pagu problematiza sua representação desse outro? Afinal, esse é o maior impasse do intelectual que se arroga porta-voz dos oprimidos proletários.

O romance de Pagu ilustra o modo como a temática do engajamento, voltada para a conscientização do operariado brasileiro, alia-se à preocupação com a representação feminina. Por meio da narrativa, podemos perceber que a mulher abandona seu papel de figurante tanto na sociedade quanto na ficção, desvencilhando-se de estereótipos e tornando-se engajada e independente. No segundo capítulo, portanto, pretendemos apresentar algumas dessas problemáticas aqui expostas.

No terceiro capítulo, “Compromisso e engajamento em *Parque Industrial*”, refletimos a respeito do compromisso e do engajamento encontrados no romance de Pagu, a fim de reafirmarmos a sua condição de romance proletário. Uma das maiores evidências do

compromisso e engajamento da autora pode ser encontrada na titulação dos capítulos de seu livro, *Parque Industrial*.

Outro recurso observado, a fim de caracterizar o que chamamos, de acordo com Luis Bueno(2006), *visão de dentro*, que reforça o compromisso e o engajamento tanto do romance quanto da escritora, é a forte oposição que encontramos nas classes tematizadas pela narrativa: operários *versus* burgueses. Acreditamos que a forte oposição é mais um traço da vocação propagandística de gênero romanesco.

O romance de Patrícia Galvão se diferencia dos romances de direita do mesmo período, principalmente, pelo modo como lança mão de seus personagens. Aqui, a voz narrativa descreve os personagens de classe baixa em relação aos personagens de classe alta – ou burguesa –, pois acredita-se que seja, por meio desse contraste, que o trabalhador ganharia destaque e importância.

Para finalizar o embate projeto ideológico *versus* pesquisa estética, recorreremos a uma pequena reflexão sobre o que poderia ser encontrado no romance de Pagu em relação às conquistas estéticas. Assim, observamos que, se o caráter propagandístico assumia a cena principal do romance de Patrícia Galvão, também é possível observar, na sua prosa, algumas das conquistas estéticas e estilísticas do modernismo de 22. Dessa forma, buscaremos demonstrar que, no decorrer do romance proletário de Pagu, esses recursos estéticos também foram utilizados e se acoplaram à necessidade de tornar o conteúdo fácil ou mais palatável, visando ao público a que se dirigia.

O último item dessa dissertação, “As personagens femininas e sua não-individualização”, reflete sobre o fato de que as personagens femininas, apesar da singularidade de sua representação no cenário da própria literatura brasileira do período, não são capazes de se individualizar, pois, apesar de apresentarem algumas características diferenciadoras, seus destinos na narrativa apontam para uma mesma forma de resolução. Talvez isso aconteça porque o privilégio maior seja dado à “mensagem” política da obra, preocupando-se, portanto, menos com o investimento sobre a individualização da conduta das personagens.

**CAPÍTULO 1: INTELLECTUAL, MODERNISMO E ENGAJAMENTO, ENSAIO
SOBRE UM MOMENTO HISTÓRICO.**

1.1. Breves considerações sobre a definição do termo intelectual

Um intelectual, para mim, é alguém que é fiel a um conjunto político e social, mas não deixa de contestá-lo. (SARTRE *apud* GONZALEZ, 2001, p. 9).

O termo ‘intelectual’ teve seu surgimento no século XIII, momento decisivo na história do Ocidente, e, para Alain de Libera, o intelectual é um ser que se distancia de um fato, cria associações e estabelece vínculos políticos e comunitários, em contraposição à postura medieval em que atua como um “espectador indiferente”.

Segundo Maurice Blanchot, “o intelectual é uma parte de nós mesmos que não apenas nos desvia momentaneamente de nossa tarefa, mas que nos conduz ao que se faz no mundo para julgar e apreciar o que se faz.” (BLANCHOT *apud* NOVAES, 2007, p.1). Constata-se, então, que o intelectual é aquele que julga e discute ações, sendo essas não somente as suas próprias, mas também as de seus próximos.

O termo intelectual também ganha uma amplitude inespecífica, que caracteriza sua atuação como inerente à vivência humana, como podemos perceber nas palavras de Adauto Novaes:

Sabe-se que ele não é, necessariamente, o homem de letras, o artista, o político, o historiador, o filósofo, o escultor, o sábio etc., ou seja, sabe-se que nem todo homem de letras, nem todo artista, nem todo político etc. é intelectual, o que não significa que um deles não possa vir a ser. (NOVAES, 2006, p. 12).

Antonio Gramsci, em seu livro *Os intelectuais e a organização da cultura*, defende que todos somos intelectuais, um proletário é um intelectual, assim como o empresário e o médico também o são, tendo por diferenciação, apenas, o grau de capacitação.

Assim, “Todos os homens são intelectuais, poder-se-ia dizer então; mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectual”. (GRAMSCI, 1979, p. 7) Gramsci ainda argumenta que a tentativa de buscarmos um critério de distinção entre as atividades intelectuais é um erro, já que não há como entendê-las separadamente, pois todo e qualquer trabalho se forma a partir de um conjunto sistemático de relações.

Portanto, torna-se difícil a tarefa de procurar distinguir como é o intelectual das letras, o empresário, o operário e o proletário, separadamente. Deve-se buscar a acepção do intelectual pelo conjunto de relações sociais, ou seja, observarmos qual a intensidade de sua intelectualidade no seu trabalho. Isso se dá pelo fato de que todos os tipos de trabalhos exigem um mínimo de qualificação técnica e, sendo assim exigem capacidade intelectual, com intensidades diferentes.

[...] todo homem, fora de sua profissão, desenvolve uma atividade intelectual qualquer, ou seja, é um “filósofo”, um artista, um homem de gosto, participa de uma concepção do mundo, possui uma linha consciente de conduta moral, contribui assim para manter ou para modificar uma concepção do mundo, isto é, para promover novas maneiras de pensar. (GRAMSCI, 1979, p. 8)

Segundo Gramsci, existem duas importantes configurações para a formação dos intelectuais. A primeira salienta cada grupo social que tem sua origem na função da produção econômica, ou seja, trabalha de acordo com e pela economia, cria de modo orgânico uma ou mais categorias de intelectuais. Isso se dá, por exemplo, com o empresário, que tem seu trabalho em torno da economia, e, fora dele, cria associações intelectuais com a finalidade de formar outros intelectuais para dar continuidade ao seu trabalho.

Essa teia, criada a partir dessa tarefa intelectual, forma novas categorias intelectuais que trabalham para a primeira. Assim, “[...] o empresário capitalista cria consigo o técnico da indústria, o cientista da economia política, o organizador de uma nova cultura, de um novo direito, etc., etc.”. (GRAMSCI, 1979, p. 3-4)

Então, para Gramsci, cada grupo social que tem uma função fundamental e decisiva nos meios de sua produção gera seus próprios intelectuais, que são denominados de “orgânicos”.

Pode-se observar que os intelectuais “orgânicos”, que cada nova classe cria consigo e elabora em seu desenvolvimento progressivo, são, no mais das vezes, “especializações” de aspectos parciais da atividade primitiva do tipo social novo que a nova classe deu à luz. (GRAMSCI, 1979, p. 4)

Já a segunda forma apresentada pelo filósofo Antonio Gramsci compete aos intelectuais tradicionais, que são formados a partir de uma estrutura econômica anterior, e seu desenvolvimento é expresso até os dias atuais por meio de categorias preexistentes. A figura típica dessa categoria é a dos eclesiásticos, que, durante muito tempo, monopolizaram importantes papéis sociais que apontavam para a ideologia religiosa, no que tangia à filosofia e à ciência da época. Monopolização mediada pela escola, grande formadora de intelectuais, da instrução, da moral, da justiça, etc.:

A categoria dos eclesiásticos pode ser considerada como a categoria intelectual organicamente ligada à aristocracia fundiária: era juridicamente equiparada à aristocracia, com a qual dividia o exercício da propriedade feudal da terra e o uso dos privilégios estatais ligados à propriedade. (GRAMSCI, 1979, p. 5)

Segundo Gramsci, a classe operária luta no sentido de criar um intelectual renovado, capaz de ser, ao mesmo tempo, especialista e político. Essa figura de intelectual nasceu quando intelectuais modernos se inseriram em partidos políticos e começaram a entrar no mundo das diferenças partidárias e na luta pela classe operária. Dessas circunstâncias, um intelectual engajado politicamente.

Com a chegada do mundo moderno, houve a necessidade de construção de um novo intelectual, ligado à educação técnica e ao trabalho industrial. Esse novo intelectual, que vem a ser o intelectual “orgânico”, teve suas características marcadas pelo desapego momentâneo das paixões e afetos motores para um trabalho ativo na vida prática. Assim, esse intelectual seria “[...] como construtor, organizador, ‘persuasor permanente’”. (GRAMSCI, 1979, p. 8).

O intelectual era, então, uma figura moderna que buscava uma identidade, sentia a necessidade de perseguir um ideal que caracterizasse sua conduta. Em nome desse ideal, intelectuais se sacrificaram, foram exilados, perseguidos, presos, torturados, assassinados, censurados, deportados, muitos até desrespeitaram as fronteiras de seu ofício e a particularidade do apelo, acreditando que sua voz tinha algo a dizer à sociedade.

Nessa perspectiva, um dos nossos objetivos é pôr em relevo a atuação de Pagu como intelectual escritora modernista por meio da análise de seu romance *Parque Industrial*, sobretudo, no que diz respeito às representações do engajamento e do tratamento das figuras femininas ao longo dessa narrativa.

Porém, antes, gostaríamos de caracterizar melhor o período estético-literário do modernismo. Como, neste capítulo, observou-se a definição do intelectual em geral, como ele lidava com seu trabalho e seu objeto, acreditamos que, para entendermos melhor como era o intelectual de 30, seja necessário observarmos a configuração do intelectual do período estético-literário do Modernismo de 22, além da atuação dos artistas nesse momento.

1.2- “A semana de 22”.

A fim de compreendermos melhor a inserção de Patrícia Galvão no Modernismo brasileiro e sua atuação como intelectual no período específico da década de 30, é necessário lidar com a hipótese de que a Semana de 22 representou uma revolução não apenas no meio artístico, mas também político, mudando concepções e condutas de seus envolvidos. Assim, consideramos que a Semana foi um evento que catalisou um novo conceito de cultura e arte que já estava nos ares das primeiras décadas do século 20.

Segundo Mário de Andrade, em seu ensaio “O Movimento Modernista”, toda essa “agitação”, esse “estado de espírito”, caracterizou o movimento modernista, que teve como marco a Semana de Arte Moderna em 1922.

A semana marca uma data, isso é inegável. Mas o certo é que a pré-consciência primeiro, e em seguida a convicção de uma arte nova, de um espírito novo, desde pelo menos seis anos viera se definindo no [...] sentimento de um grupinho de intelectuais paulistas. De primeiro um fenômeno estritamente sentimental, uma intuição divinatória, um... estado de poesia. (ANDRADE, 1978, 232)

O desenvolvimento de uma consciência nacional é a base do sentimento de um “espírito novo” no que tange às ações e aos pensamentos dos intelectuais e artistas. Os intelectuais-escritores modernistas lutavam contra o academicismo e defendiam o abasileiramento da língua portuguesa. O desejo maior era o de colocar em prática três princípios que legitimavam a sua proposta: “[...] O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”. (ANDRADE, 1978, p. 242) Esses princípios apontavam para a negação de uma participação individual, privilegiando a construção de uma consciência coletiva, voltada para o nacional.

O ideal modernista acarretava

[...] um sentido realmente *novo*, não tanto pelas características da aparência formal, porém por uma diferente maneira de ver o objeto, de compor o volume, de utilizar a luz, a cor ou o espaço. Nessa peculiaridade, que emerge da obra do nosso artista de vanguarda da época, ela identifica o esboço de um modo formador ao mesmo tempo brasileiro e *moderno*, revelador, portanto, de uma consciência criativa em vias de autonomia e amadurecimento. (ÁVILA 1978, p. 45)

O termo "modernismo" indicava a adoção de inovações estéticas advindas do contexto europeu e um embate com o passado artístico, pois revolucionava as estruturas tradicionais da arte brasileira. Desse modo, “o movimento aspirava, acima de tudo, à renovação artística:

nova estética, motivos novos, nova linguagem.” (BOSI, 1976, p. 371). Os modernistas ansiavam por uma forma de expressão que pudesse incitar um sentido do novo, uma comoção diferente. O Modernismo de 22, ou o Modernismo da fase heroica, como ficou conhecido, tinha como tema o retorno às origens nacionais respaldado pela pesquisa estética, “dando as costas” ao conteúdo academicista que vigorava, até então, nas letras nacionais.

Portanto, o desejo dos modernistas não era o de somente copiar um modelo europeu já pronto, pois, desta forma, eles seriam apenas articuladores de cópias. O objetivo principal era instaurar um diálogo entre a arte inovadora surgida na Europa com o contexto brasileiro, aliando as inovações estéticas ao compromisso com o nacional.

Existia, ainda, um outro fator propiciador da pesquisa identitária no Brasil. Por conta das novidades vanguardistas que vigoravam na época, fez-se necessária a identificação do sujeito com o momento vivido: “As novas técnicas e os procedimentos das novas tendências – Cubismo, Futurismo, Dadaísmo – exigiam do indivíduo uma identidade com o seu tempo.” (CAMPOS, 2000, p. 50).

Dessa forma, nossos modernistas investigavam a noção de primitivismo que fazia sucesso na Europa, visando aliar o moderno ao primitivo nacional

“Primitivo” era então um rótulo muito amplo. Abrangia não apenas culturas tradicionais já extintas, como a etrusca, a egípcia e a da Grécia pré-clássica, ou ainda vivas, como as da África negra, da Oceania e das Américas, mas também a cultura popular contemporânea, especialmente as expressões de arte *naïve* tão caras aos cubistas, fossem os quadros do Douanier Rousseau ou os espetáculos de circo, a música de café-concerto ou o romance-folhetim, cuja leitura Apollinaire, aficcionado de Fantomas, reputava “uma ocupação poética do mais alto interesse”. (PAES, 1990, p. 66).

O primitivismo era uma tentativa de descobrimento da identidade nacional por meio de um processo de retomada cultural.

Segundo Lucia Helena (1996), em *Modernismo brasileiro e vanguarda*, esse desejo da constituição do nacional surgiu do relacionamento entre o Modernismo brasileiro e a vanguarda, mais precisamente, em viagens feitas pelo grupo modernista a Minas Gerais e à Europa, nas quais Oswald de Andrade, na presença de Blaise Cendrars, reconhecia a necessidade de uma tradição inerentemente brasileira. Lucia Helena ainda relata qual a opinião de O. de Andrade a respeito do ser primitivista:

Segundo Oswald de Andrade era, inicialmente (1924), ser produtor de uma poesia pau-brasil, primeira riqueza brasileira “exportada”, e significava marcar um encontro entre a floresta e a escola. Era tornar a renovação um elemento mediador entre as fontes originais, que deviam ser resgatadas da opressão colonizadora, herdada por nossas elites, e a nova escala que nos vinha das técnicas artísticas e sociais do mundo moderno europeu. (HELENA, 1996, p. 10)

A “devoração crítica” também fez parte desse processo modernista, a qual se caracterizava pela busca de assimilar brasileiromente a experiência estrangeira, fazendo com que a cultura nacional também se tornasse um produto de exportação, já que teria aspectos puramente seus e não mais apenas cópias. Assim, como relata Haroldo de Campos (2000), no prefácio de *Obras completas: Pau-Brasil*, “permitiu-lhe assimilar sob a espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que davam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe conferiam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação.” (CAMPOS, 2000, p. 27)

Então, o que se pretendia, ao utilizar o primitivismo, era a valorização do nacional no sentido de defendê-lo a partir de uma inovação estética “deglutida” das conquistas europeias. Essa regressão permitida pelo primitivismo era feita por meio da valorização da arte como uma brincadeira, que se contrapunha à arte academicista por meio da paródia e da sátira.

A radicalidade no campo da linguagem pode ser observada na poesia oswaldiana, principalmente em seu livro de poemas, um dos ícones da poesia moderna, *Pau-Brasil*. Nele, Oswald de Andrade faz a junção dos dois pilares do projeto modernista, a inovação estética e a busca pelo elemento nacional. Haroldo de Campos, prefaciando o livro do poeta modernista, comentou a radicalidade oswaldiana. Segundo ele, esse efeito se dava

[...] no campo específico da linguagem, na medida em que esta poesia afeta, na raiz, aquela consciência prática, real, que é a linguagem. Sendo a linguagem, como a consciência, um produto social, um produto do homem como ser em relação, é bom que situemos a empresa oswaldiana no quadro de seu tempo. (CAMPOS, 2000, p. 7)

O artista moderno, com a percepção de uma nova representação da literatura, utilizava o verso livre, fazia associações de ideias, simultaneidades, analogias, buscando sempre vincular as percepções cotidianas e as emoções imediatas a si mesmo.

Outro recurso vanguardista empregado na poesia era a omissão de elos lógicos que devem ser encontrados pelo leitor. Portanto, caberia a ele, por meio da provocação do escritor,

encontrar e estabelecer o nexo da poética. A poesia oswaldiana é um exemplo desse recurso, já que sua “sintaxe nasce não do ordenamento lógico do discurso, mas da montagem de peças que parecem soltas.” (CAMPOS, 2000, p. 18)

Enquanto, em Oswald de Andrade tem-se uma poesia de despojamento, que transfere ao seu leitor o nexo final, em Mário de Andrade, observa-se uma lírica carregada de uma semântica trabalhada, na qual o verso segue longo e em que a retórica renovada é observada pela incidência de formas lexicais, como, por exemplo, a junção de advérbios de modo ao sufixo “... mente”, que se pode verificar no seguinte verso contido em suas *Obras Completas*: “Somente o vento / continua com seu oou...”. Então, observamos que, em *Pauliceia Desvairada*, um dos livros-chave do modernismo de 22, Mário de Andrade não questionava a retórica na base; procurava antes conduzi-la para um novo leito, perturbá-la com a introdução de conglomerados semânticos inusitados, mas deixava o verso fluir longo, só aqui e ali interrompido pelo entrecortado “verso harmônico”.

Esse “verso harmônico”, cuja definição Mário de Andrade desenvolveu em seu “Prefácio interessantíssimo”, era formado de palavras em liberdade, que não continham ligação gramatical entre si quando, por meio da superposição de frases soltas, o poeta conseguia uma polifonia verbal. Dessa forma, Mário de Andrade pretendia estabelecer em sua poética uma ponte entre si e o mundo exterior, “Essa relação problemática é marcada, na estilística de inovação de *Paulicéia desvairada*, pela frequência com que advérbios e infinitivos são substantivados pela anteposição de artigos: “ ‘os sempre’, ‘os aplaudires’, ‘os também’, ‘os muito-ao-longes’, ‘nos jamais’ etc.” (PAES, 1990, p. 71-72).

Dessa forma, as inovações estéticas da fase heróica do Modernismo são marcadas na linguagem poética. Segundo Paes,

[...] as metáforas de impacto (“o vento batia a madrugada como um marido”), as rimas e aliterações consecutivas (“sapos sapeiam sapos sopas”), as metonímias violentas (“sons lestos de campainhas ancoraram o navio”), os oxímoros (“escala subia quedas”), as onomatopéias semantizadas (“o grilo / Triste tris-tris-triste”), os lances trocadilhescos (“bandos de bondes iam para as bandas da Avenida”), os deslocamentos qualificativos (“as barbas alemãs de um médico”), as alterações de regência verbal (“malta escabriavam salas brancas”), as nomações grotescas (“Miss Piss”, “Pindobaville”). (PAES, 1990, p. 80).

Em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, o escritor valeu-se da noção de primitivismo na apresentação de seus personagens e, principalmente, de seu herói. A rapsódia de Mário

ilustra as propostas do Modernismo, que intentava aliar as inovações estéticas à pesquisa identitária, por meio da ampla pesquisa sobre as origens do país.

As transposições poéticas podem ser vistas na linguagem do livro pela “[...] frequência de enumerações, refrões, frases rimadas ou aliterativas; pelo aproveitamento sistemático de locuções tradicionais e parlendas infantis; pelo recurso iterativo ao provérbio e à hipérbole; pelo à-vontade com que o mágico e o real se entremesclam.” (PAES, 1990, p. 84). E essa utilização dos novos recursos era feita de forma lúdica, no sentido de encantar o leitor mais com o “[...] fluxo da própria fala do que com a coerência da exposição[...]” (PAES, 1990, p. 84).

Nesse livro, observa-se, além das inovações estéticas, a crítica por meio da análise dos personagens brasileiros no retorno às origens. Assim, com a caracterização de seu herói, há uma crítica permeada pela “[...] falta de caráter do brasileiro, personificada por Macunaíma, [que] adviria de sua insistência em fugir dos valores telúricos do trópico onde vive e em tentar adaptar-se, com isso se descaracterizando, aos valores de uma civilização não tropical como a europeia.” (PAES, 1990 p. 88).

Segundo Walnice Nogueira Galvão (1998), em seu texto “Modernismo: intertextos”, os dois grandes nomes da literatura brasileira que conseguiram transpor para seus discursos a representação nacional de maneira a utilizar a união da técnica de vanguarda com o emprego de elementos cubistas, além de outras inovações estéticas, juntamente com o conceito de mestiçagem cultural, foram justamente Mário de Andrade, em *Macunaíma*, e Oswald de Andrade, no seu “Manifesto antropófago”.

Em *Macunaíma*, pode-se observar que a utilização do próprio conceito de “Mestiçagem cultural” está imersa em todo o texto e, essencialmente, na apresentação do seu herói, já que ele carrega consigo a mistura de outras raças, pois ele era ao mesmo tempo índio, branco e negro. É o que Galvão nos relata: “Macunaíma, simultaneamente ‘um herói sem nenhum caráter’ e ‘herói de nossa gente’, sabemos todos que é um índio/preto/branco, ou seja, encarna numa só personagem as três raças formadoras.” (GALVÃO, 1998, p.30) Em *Macunaíma*, observa-se uma preocupação com a mestiçagem e uma inerente tristeza – aquela mesma discutida por Paulo Prado – da qual Mário de Andrade ainda não consegue se desvencilhar.

Já Oswald de Andrade, em seu “Manifesto antropófago”, não aceitava a tristeza e “desvia a preocupação com a mestiçagem, que todos viam como degradação, para outro

rumo.” (GALVÃO, 1998, p.31). Dessa forma, O. de Andrade ignorou a tal tristeza para uma proposta antropofágica, na qual o colonizado digeriria o que fosse bom da cultura do colonizador e o resto jogaria fora, não deixando espaço, desse modo, para a tristeza, mas sim para um processo de “mestiçagem cultural”.

Assim, nesse manifesto, havia um investimento em uma relação na qual o colonizado não teria mais vergonha de sua posição, portanto, não estaria abaixo de seu colonizador. De tal modo: “o Antropófago proposto é, como se sabe, aquele que devora ritualmente o colonizador, para absorver os valores de sua cultura que lhe interessem” (GALVÃO, 1998, p.31-32). Essa, portanto, foi a forma a que o escritor recorreu para demonstrar a mestiçagem cultural.

Já a técnica de vanguarda era utilizada no momento de transposição e transcrição do processo acima citado. Oswald de Andrade valia-se, como se disse, do recurso da paródia, bastante utilizado pelos vanguardistas para descrever de forma crítica e irônica o procedimento de colonização do país. Para conseguir este efeito, ele empregava, também e principalmente, na primeira parte de seu livro de poemas, *Pau Brasil*, o artifício de montagem, também reconhecido como colagem ou *ready-made*, pelo qual se aproveitava de textos já prontos, especialmente os do descobrimento do país, para fazer uma paródia, com o intuito de criticar o processo de colonização do país e fazer uma revisão do passado.

Observa-se, então, que havia a utilização de inovações estéticas em conjunto com a pesquisa da identidade nacional, já que se embasaria em técnicas genuinamente vanguardistas para parodiar discursos já finalizados, recuperados de autores que registraram os momentos iniciais da história.

Os artistas de 22 intentaram, então, lançando mão dos artifícios citados, divulgar uma nova estética ao público sem abrir mão de um compromisso empenhado em caracterizar a identidade nacional. Desta forma, já tendo observado as características desses artistas precursores da nova arte, voltemos nosso olhar para o momento que mais nos interessa, a década de 30, momento no qual houve modificações no foco de estudo e pesquisa e no qual nossos objetos de estudos, Patrícia Galvão e seu romance proletário foram apresentados.

Nesse contexto, já tendo observado os propósitos desses precursores de uma nova arte, nosso olhar deve voltar-se para o momento que mais nos interessa, os anos 1930, ocasião em que as modificações no foco deste estudo e pesquisa fazem emergir os nossos objetos de análise, Patrícia Galvão e seu romance proletário.

1.3 - A década de 30

A década de 1930, possivelmente tenha tomado o embate entre o novo e o velho como uma forte influência, já que os autores do período deram continuidade a muitas características próprias aos primeiros modernistas, como a liberdade na escrita, na pintura e na música. No entanto os escritores desse tempo viveram um cenário muito diferente em relação aos primeiros anos do século XX. Vários acontecimentos importantes marcaram a sociedade brasileira nesse período: a chegada de imigrantes e o processo de urbanização acelerado, dentre outros fatos, começavam a modificar o país.

Os últimos dez anos do antigo sistema republicano foram um período de crise aguda em que o poder oligárquico esteve a braços com numerosas facções dissidentes que tentaram se organizar em partidos “oposicionistas”, com insurreições lideradas pelos tenentes que contestavam a legitimidade do regime, e com movimentos reivindicativos dos trabalhadores. É nesse contexto de crise social e política que se desenvolveu o campo de produção cultural em São Paulo, processo que se intensificou após a derrota política da oligarquia em 1930. (MICELI 2001, p. 77)

A crise de 29 promoveu grandes reviravoltas políticas, que culminaram com a derrocada do antigo regime, tornando possível uma relativa modernização da estrutura política. E tudo isso acarretou grandes mudanças em setores que nos interessam, notadamente no setor cultural.

No plano social, houve um aumento da profissionalização com o incremento das oportunidades de trabalho em vários setores que exigiam mão de obra qualificada. Além disso, houve uma consolidação da classe operária. Já no setor cultural, a criação de cursos superiores, além do surto editorial e da expansão da rede de instituições culturais financiadas pelo Estado garantiram aos intelectuais uma maior visibilidade junto a outros grupos sociais.

Nesse sentido, as duas transformações que mais nos interessam são as que dizem respeito à política e à cultura. O intelectual, a partir da década de 1920-1930, torna-se um personagem díspar, mais engajado politicamente, não se preocupa apenas com sua arte e seu objeto de trabalho, mas quer interferir politicamente na sociedade e seus problemas, por meio da práxis.

Em meio a essa efervescência política, deu-se a criação do Partido Comunista no Brasil, em decorrência do crescimento da classe operária fabril, do colapso das chefias anarco-sindicalistas e do grande prestígio da Revolução Russa de 1917. Sua origem foi fruto da necessidade decorrente da evolução social do país e do amadurecimento da própria classe operária brasileira.

Em meados de 1920, então, temos o auge do Modernismo em relação às grandes inovações. Os artistas dessa época ousaram na experimentação de suas propostas, visando a uma literatura que aliasse forma estética inovadora a um conteúdo comprometido com a identidade nacional, conforme procuramos mostrar no item anterior. Portanto, em meio a tamanha preocupação e inquietude com os aspectos estéticos e com a revisitação às origens do país, foram deixadas de lado preocupações contemporâneas de cunho mais social, retomadas somente a partir da década de 30.

São Paulo passara a ser um grande centro comparável aos grandes centros europeus, onde as relações comerciais já se davam em grande escala, e é aí que a nossa literatura modernista começa. Talvez seja possível estabelecer uma relação entre a modernização da cidade e os procedimentos utilizados na literatura de nossos modernistas, como sugere João Luiz Lafetá em seu texto *1930: a crítica e o Modernismo*: “a simultaneidade, a rapidez, as técnicas de montagem, a economia e a racionalização da síntese” (LAFETÁ, 2000, p. 23).

Entretanto foi em meio a um paradoxo que essa nova arte se difundiu, pois, mesmo que São Paulo pudesse ser destacada do cenário nacional por sua crescente industrialização, não foi o patrocínio dos industriais que favoreceu a arte moderna, mas, sim, a burguesia rural, os grandes donos de plantações de café, que se transformaram nos maiores mecenas da arte moderna, sendo eles, também, os protetores e estimuladores dos escritores e artistas da década de 20. O que não é tão estranho, embora soe paradoxal, se considerarmos que os filhos de nossa burguesia rural foram educados na Europa, apesar de todo o conservadorismo de origem, e que essa mesma burguesia era o único setor da produção nacional capaz de investir para tornar viável financeira e intelectualmente a “arte moderna contra a estética ‘passadista’, ‘oficializada’ nos jornais do governo e na Academia” (LAFETÁ, 2000, p. 24)

Assim, observa-se que o Modernismo está diretamente ligado ao processo de transformação pelo qual a sociedade brasileira estava passando. Transformações socioeconômicas motivadas por acontecimentos que marcaram o período: a abolição dos escravos, a implementação do trabalho assalariado, a crescente industrialização, o estímulo à imigração, bem como grandiosas agitações operárias. Tudo isso culminou na Revolução de 30, que abalou tanto a economia quanto a cultura brasileira.

Nesse momento de grande agitação, o desejo de modificação do país deu origem ao movimento conhecido como “tenentismo”, à criação do Partido Comunista e à emergência de diversos grupos direitistas e pequeno-burgueses. Segundo Lafetá, esse processo “Trata, no

fundo, do processo de plena implantação do capitalismo no país e do fluxo ascensional da burguesia, dois fatores que mexem com as demais camadas sociais e são espelhados por tal agitação” (LAFETÁ, 2000, p. 27).

Por conseguinte, é nesse contexto que a “corrente artística inovadora”(LAFETÁ, 2000) se apresenta à sociedade. Sua chegada se dá de forma paradoxal, pois, advinda do contexto burguês, busca exprimir as aspirações de outras classes, o que a faz se abrir para a nação por meio de uma crítica ao passado e às estruturas ainda utilizadas, porém já ultrapassadas.

Foi apenas na década de 30 que as questões ideológicas ganharam força, já que a chamada fase heroica do Modernismo brasileiro estava mais empenhada em aliar a inovação estética com a identidade nacional. Por isso, Lafetá afirma que “A ideologia de esquerda não encontra eco nas obras da fase heroica; se há denúncia das más condições de vida do povo, não existe todavia consciência da possibilidade ou da necessidade de uma revolução proletária” (LAFETÁ, 2000, p. 28).

Essa é, então, a grande diferenciação entre a “primeira” e a “segunda” fase do Modernismo, pois poderia até haver alguma denúncia, todavia não existia uma consciência do que era necessário para modificar a sociedade por meio da denúncia efetuada. Foi aí que a “segunda” fase encontra campo fértil e lançou mão de uma pesquisa feita pela denúncia das más condições, mas já refletindo sobre as possibilidades e necessidades dos seus “protegidos”.

Torna-se, então, importante observar que,

[...] nos anos vinte a tomada de consciência é tranquila e otimista, e identifica as deficiências do país – compensando-as – ao seu estatuto de “país novo”; nos anos trinta dá-se início à passagem para a consciência pessimista do subdesenvolvimento, implicando atitude diferente diante da realidade. Dentro disso, podemos concluir que, se a ideologia do “país novo” serve à burguesia (que está em franca ascensão e se prevalece, portanto, de todas as formas – mesmo destrutivas – de otimismo), a consciência (ou a “pré-consciência”, como prefere Antonio Candido) pessimista do subdesenvolvimento não se enquadra dentro dos mesmos esquemas, já que aprofunda contradições insolucionáveis pelo modelo burguês. (LAFETÁ, 2000, p. 29)

Enquanto a fase heroica distinguia-se pelo carnavalesco, pelo jogo com a mudança e com o novo, o Modernismo de 30 preocupava-se com questões de âmbito diferente. Voltava-se mais diretamente para as questões sociais, produzindo romance de denúncia, poesia

militante e de combate.

Nota-se, portanto, uma mudança de ‘ênfase’, como nos relata Lafetá, no que concerne às duas fases :

Se o projeto estético, a “revolução na literatura”, é a predominante da fase heroica, a “literatura na revolução” (para utilizar o eficiente jogo de palavras de Cortázar), o projeto ideológico, é empurrado, por certas condições políticas especiais, para o primeiro plano dos anos trinta. E mais: essa troca de posições vai se dando progressivamente durante todo o período modernista: o equilíbrio inicial entre revolução literária e literatura revolucionária (ou reacionária, conservadora, tradicionalista: pensemos sempre na direita política) vai sendo lentamente desfeito e a década de 30, chegando a seu término, assiste a um quase-esquecimento da lição estética essencial do Modernismo: a ruptura da linguagem. (LAFETÁ, 2000, p. 30-31)

João Luiz Lafetá faz interessantes indagações a respeito desse período. A primeira refere-se aos limites da renovação: até que ponto a linguagem dos nossos primeiros modernistas foi realmente nova e a renovação estética afetou os meios tradicionais de expressão? Já a segunda indagação reporta-se às relações da nova maneira de expressão com o contexto amplo da época.

Adotando procedimento próprio ao dos “formalistas russos”, Lafetá quer *situar* o movimento. Esse procedimento, primeiramente, leva à localização do movimento dentro do aspecto literário para, em seguida, refletir sobre sua posição dentro da totalidade social. Ao situar, então, o movimento Modernista, bem como qualquer outro movimento de inovação estética, é necessário levar em conta não somente os motivos de uma renovação desse porte, mas, sim, dois grandes vieses: o de um projeto estético e o outro, de um projeto ideológico.

O projeto estético alude às inovações inerentes à linguagem, às modificações e à luta contra o beletismo, enquanto o projeto ideológico refere-se ao pensamento da época, à visão de mundo do contexto contemporâneo. O que os tornava confluentes era que um continha o outro, ou seja, esses dois projetos eram operatórios, pois eles se integravam formando um projeto de inovação da linguagem e crítica das origens, segundo Lafetá. Portanto, havia uma relação entre as novas maneiras de externar a visão de mundo, na visão deste autor:

[...] na verdade, o *projeto estético*, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu *projeto ideológico*. O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrando suas

relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo. (LAFETÁ, 2000, p. 20)

Pode-se observar, então, que a junção desses dois projetos tinha como grande objetivo a ruptura parcial com o passado. Considerando-se os dois projetos, percebe-se que a experimentação estética revolucionária ocorrida nos anos iniciais do movimento propunha uma grande modificação nas artes e na literatura no que concernia à crítica ao Naturalismo, enquanto que, ao inserir, dentro desse contexto estético um projeto ideológico no que aludia à realidade nacional, não houve apenas um desmascaramento da estética do passado, mas também a necessidade de promover uma revolução no modo de avaliar a produção cultural brasileira

Sensível ao processo de modernização e crescimento de nossos quadros culturais, o Modernismo destruiu as barreiras dessa linguagem “oficializada”, acrescentando-lhe a força ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular. Assim, as “componentes recalçadas” de nossa personalidade vêm à tona, rompendo o bloqueio imposto pela ideologia oficial; curiosamente, é a experimentação de linguagem, com suas exigências de novo léxico, novos torneios sintáticos, imagens surpreendentes, temas diferentes, que permite – e obriga – essa ruptura. (LAFETÁ, 2000, p. 22)

Destarte, a ruptura com a linguagem e a utilização de conceitos que tencionavam caracterizar o país deram sentido ao aparecimento de uma cultura própria:

O Modernismo brasileiro foi tomar das vanguardas europeias sua concepção de arte e as bases de sua linguagem: a deformação do natural como fator construtivo, o popular e o grotesco como contrapeso ao falso refinamento acadêmico, a cotidianidade como recusa à idealização do real, o fluxo da consciência como processo desmascarador da linguagem tradicional. (LAFETÁ, 2000, p. 22)

Assim, a fase heroica do Modernismo brasileiro incorporava o popular e cultivava uma linguagem coloquial, tematizando o cotidiano e evitando distorcer a realidade. Partindo desse pressuposto, então, é possível identificar, também na chamada 'primeira fase' modernista, um projeto ideológico:

[...] por uma razão de ordem artística (a natureza intrínseca da linguagem modernista solicitando a incorporação do popular e do primitivo) e outra de ordem ideológica (a burguesia apoiando-se em sua origem e revalorizando, através da transmutação estética modernizante, hábitos e tradições culturais do Brasil arcaico) os dois projetos do Modernismo se articulam e se complementam. (LAFETÁ, 2000, p. 26)

Lafetá chama a atenção para a necessidade de separar os dois processos, mantendo sempre no horizonte a possibilidade de uma articulação, já que o crítico acredita que ambos se complementavam. Assim, a transição do projeto estético para o projeto ideológico se deu à medida que já houvera a experimentação da linguagem, cujo maior foco de trabalho era o de descobrimento ou redescobrimto das origens culturais brasileiras.

O que caracterizaria, então, a literatura da década de 30 não seria em absoluto uma virada radical relativa às proposições desse projeto, mas, sim, uma mudança de ênfase, quando o projeto ideológico voltava-se mais estritamente para os problemas sociais.

Pode-se asseverar, então, que, na década de 30, o Modernismo atingiu sua maturidade

[...] a opinião unânime dos estudiosos do Modernismo é que o movimento atingiu, durante o decênio de 30, sua fase áurea de maturidade e equilíbrio, superando os modismos e os cacoetes dos anos vinte, abandonando o que era pura contingência ou necessidade do período de combate estético. Tendo completado de maneira vitoriosa a luta contra o passadismo, os escritores modernistas e a nova geração que surgia tinham campo aberto à sua frente e podiam criar obras mais livres, mais regulares e seguras. Sob esse ângulo de visão, a incorporação crítica e problematizada da realidade social brasileira representa um enriquecimento adicional e completa – pela ampliação dos horizontes de nossa literatura – a revolução na linguagem. (LAFETÁ, 2000, p. 31)

Assim, à proporção que a atenção de nossos escritores voltava-se para a atuação ideológica e para as questões político-sociais, as questões relacionadas à pesquisa estética iam se tornando um terreno árido, sem fecundidade, muitas vezes, até sem lugar, já que não havia mais a preocupação com as proposições revolucionárias da linguagem, como na fase heroica.

A retomada de preocupações político-sociais foi possível nesse momento, pois as inovações propostas já não eram mais uma “novidade”, já haviam se difundido e já eram encaradas, como relata Antonio Candido, em seu texto, “A Revolução de 1930 e a cultura”, como “normalização” ou “rotinização”: “Depois de 1930, eles (os fenômenos isolados de 20) se tornaram até certo ponto ‘normais’, como fatos de cultura com os quais a sociedade aprende a conviver e, em muitos casos, passa a aceitar e apreciar.” (CANDIDO, 2006, p. 220)

Nota-se, então, que, “Nos anos de 1930, houve sob este aspecto uma perda de auréola do Modernismo, proporcional à sua relativa incorporação aos hábitos artísticos e literários” (CANDIDO, 2006, p. 223). Pode-se mesmo afirmar que esses processos de “normalização” e ou “rotinização” indicam uma considerável modificação no contingente de participação da vida cultural e intelectual do país:

[...] instrução pública, vida artística e literária, estudos históricos e sociais, meios de difusão cultural como o livro e o rádio (que teve desenvolvimento espetacular). Tudo ligado a uma correlação nova entre, de um lado, o intelectual e o artista; do outro, a sociedade e o Estado – devido às novas condições econômico-sociais. (CANDIDO, 2006, p. 220)

Dessa forma, acreditamos que o marco histórico que foi a Revolução de 30 representou, também, o momento de diversas reformas no que tangia à cultura (artes e literatura) e educação. Esse processo de mudanças se deu como forma de “atualização”, como relata Candido, o que dá um “sentido de ‘passagem da potência ao ato’”. (CANDIDO, 2006, p. 224), o que significou a fragilização de uma literatura acadêmica e a aceitação das inovações formais e temáticas.

Nesse período, os artistas e intelectuais caracterizaram-se por uma tomada de consciência ideológica e por seu engajamento em causas políticas, religiosas e sociais, agregando esses campos à preocupação cultural, no sentido de denunciar e criticar as mazelas do país. Tudo isso, então, proporcionou grandes reformas. A começar por uma renovação pedagógica, denominada de “escola nova”, e que se baseava no liberalismo educacional e pretendia, acima de tudo, formar cidadãos e não um povo fiel a dogmas.

Os ideais desses novos educadores se baseavam na “[...] difusão da instrução elementar que, conjugada ao voto secreto (um dos principais tópicos no programa da Aliança Liberal), deveria formar cidadãos capazes de escolher bem os seus dirigentes” (CANDIDO, 2006, p. 221-222). Desejando interligar a instrução ao voto secreto, no sentido de transmitir ao povo poder nas escolhas, eles também “[...] pressupunham a redefinição e o aumento das carreiras de nível superior, visando renovar a formação das elites dirigentes e seus quadros técnicos; mas, agora, com maiores oportunidades de diversificação e classificação social” (CANDIDO, 2006, p. 222).

Os novos artistas e intelectuais lutavam para a modificação do panorama sócio-político de sua época por meio da bandeira de conscientização do povo, apostando na via educacional e também na rede de informação do país, jornais, livros e rádios.

Pode-se assegurar que o processo de tomada de consciência ideológica, que tinha por pressuposto o convívio entre a literatura e as ideologias políticas, estava diretamente vinculado a um processo denominado de libertação, que acontecia por meio dessa “atualização”, capaz de alimentar uma consciência ideológica. Esse processo de libertação

correspondia à “[...] depuração antioratória da linguagem, com a busca de uma simplificação crescente e dos torneios coloquiais que rompem o tipo anterior de artificialismo” (CANDIDO, 2006, p. 225).

Essa libertação seria, então, a ostentação de uma linguagem despojada, vinculada a uma crítica inerentemente social, o que acarretou modificações na poesia, na prosa e na escolha de textos educacionais. Além disso, os intelectuais desse momento, escritores e artistas que agora recorriam com mais afínco à política e à crítica a uma sociedade repleta de desigualdades, começaram a se engajar em alguns movimentos e partidos. Esse engajamento se dava tanto em movimentos de direita quanto de esquerda política.

Com o engajamento dos escritores, seus textos passaram a ter outras preocupações, marcadamente ideológicas e de cunho político, a fim de transmitir aos leitores essas ideologias e provocar uma modificação no pensamento de cada um deles.

Os que optaram pela linha direitista se ligavam ao espiritualismo católico e ao integralismo de Plínio Salgado. As características cooptadas por esses grupos tinham por direcionamento uma literatura que articulasse o catolicismo, o simbolismo e o semimodernismo nacionalista. Já os intelectuais engajados nas correntes de esquerda tinham suas ideias voltadas ao radicalismo na modificação geral das artes e literatura e, por isso, aderiram a ANL (Aliança Nacional Libertadora). Esses escritores tinham uma preocupação maior com a crítica às mazelas sociais, afastando-se das preocupações religiosas que marcaram grande parte do engajamento direitista.

A marca ideológica “[...] consistia (então) em procurar uma atitude de análise e crítica em face do que se chamava incansavelmente a ‘realidade brasileira’ (um dos conceitos-chave do momento)” (CANDIDO, 2006, p. 229). Observa-se que o Modernismo da década de 30 valia-se das inovações da década anterior e voltava-se para o enfrentamento com a realidade do país, adotando uma postura crítica que levaria o povo a uma consciência da necessidade de mudança de comportamento e modificação das desigualdades. Por esse motivo, muitos intelectuais vinculam-se, nesse momento, a partidos políticos.

Dessa forma, o movimento revolucionário de 30 foi, de maneira geral, de grande importância a cultura brasileira, pois além de ter modificado a postura dos artistas e escritores, transformando sua maioria em intelectuais engajados política e socialmente, propiciou uma maior adesão do público às críticas modernistas. Dessa forma, o romance social serviu como gênero adequado quando o que se pretendia era a crítica à sociedade e suas mazelas.

No entanto a crítica recorrente que se faz a esse período aponta sempre para a despreocupação formal dos textos, o que parece um retrocesso, se consideramos a herança da primeira geração modernista e seu investimento na inovação estética.

Candido argumenta que a velha oposição forma versus conteúdo foi um equívoco

[...]quase ninguém percebendo como uma coisa e outra[a pertinência dos temas e das atitudes ideológicas] dependem da elaboração formal (estrutural e estilística), chave do acerto em arte e literatura. E note-se que isto não foi próprio dos escritores e artistas de esquerda, ou radicais no sentido amplo. Ocorreu também nos outros, inclusive os de direita, devido ao mesmo desvio obsessivo rumo aos “problemas”, bastando pensar no aspecto pouco elaborado de obras ambiciosas e não desprovidas de força [...].(CANDIDO, 2006, p. 243).

Destarte, já tendo observado as características do movimento de 22 e o de 30, torna-se pertinente observar um grande movimento proporcionado por esses dois momentos. Aqui, esse movimento é denominado de destruição e construção de um mesmo objeto, o Modernismo.

1.3.1 – A destruição e a construção no Modernismo.

Por outro lado, pouco se tem falado do forte embate que houve entre a geração surgida na década de 30 e os modernistas, e a tendência dominante é ver o romance de 30 como um desdobramento do modernismo de 22, uma segunda fase da literatura surgida na Semana de Arte Moderna. (BUENO, 2006, p.44)

Enquanto alguns críticos apostam que os dois grandes momentos do Modernismo brasileiro – o de 22 e o de 30 – são muito distintos, pois não acreditam em uma relação de continuidade entre eles, outros tendem a amenizar suas características diferenciadoras. Como pudemos observar anteriormente, Lafetá privilegia um viés amenizador das diferenças, apesar de realçar a dominante política do modernismo de 30.

Ao harmonizar a situação a respeito das diferenças dentro do movimento, o autor ressalta que todo movimento estético consiste de um projeto estético e um ideológico, e o que aconteceu com o Modernismo foi que esses dois projetos se dividiram em dois momentos

Mais do que a qualquer outro crítico, coube a João Luiz Lafetá estabelecer o modelo que vê o romance de 30 como parte integrante do movimento modernista. Ele conseguiu criar uma forma de pensar que, de certa maneira, harmoniza as diferenças entre os dois momentos. Seu ponto de partida é o de que todo movimento estético tem um projeto estético e um projeto ideológico. No caso do modernismo brasileiro, teria ocorrido uma ênfase maior no projeto estético durante a fase heroica e, nos anos 30, a ênfase estaria no projeto ideológico. (BUENO, 2006, p. 44)

Assim, poderíamos advogar que o movimento da década de 20 foi um marco importante, pois surgiu como forma de desconstrução dos modelos já veiculados, enquanto o de 30, além de ser um período no qual a literatura se encontrava em uma fase mais madura, em que os estudos estéticos já haviam sido aprofundados a contento, representou o momento de construção, de demonstração dessa nova literatura em novas bases, uma literatura de revolução, cujos textos continham, além de inovações estéticas, uma crítica a questões relacionadas à sociedade.

Acredita-se, portanto, que o movimento Modernista, em seu todo, foi um projeto estético-ideológico de destruição e construção, já que ele se tornara destruidor de todo belezismo e construtor de uma “nova linguagem” e de novos conceitos até então não utilizados na literatura e nas artes. Ainda assim, é possível encontrar depoimentos que negam qualquer busca efetiva de construção de uma estética nova à fase heroica do movimento, como podemos observar em um relato de Graciliano Ramos, a partir do Luis Bueno que afirma que: “[...] o modernismo tivera apenas um papel destruidor e fora incapaz de construir qualquer coisa de valor sobre as ruínas da *belle-époque*.” (apud BUENO, 2006, p. 48).

Nessa ótica, opiniões como essa tornam possível questionar se a década de 30 pode ser lida como continuidade em relação à década anterior:

Os verdadeiros construtores da arte nova, capazes de afrontar os preceitos da ‘nobre arte da escrita’ ou ainda aqueles que fugiram das convenções linguísticas redutoras não foram os participantes do movimento modernista, mas os autores do romance de 30. (BUENO, 2006, p. 47-48)

No entanto, segundo a argumentação de Bueno, se na década de 30, os ‘intelectuais’ conseguiram levar a cabo uma proposta de romance de forma madura e crítica, devem isso às primeiras incursões dos modernistas da fase heróica:

Dessa forma, a geração de autores que apareceram nos anos 30 é ao mesmo tempo herdeira e legitimadora do movimento de 22, cuja grande contribuição foi abrir a porteira para o que se realizaria em seguida: os novos romances, os estudos sobre os problemas brasileiros (BUENO, 2006, p. 55).

Segundo Bueno, tal “alargamento do espírito modernista” apontaria para novos horizontes na arte. No entanto o mesmo crítico reluta em aceitar facilmente uma continuidade sem problematizá-la, valendo-se da avaliação de Antonio Candido: “nos anos 30, ainda não havia exatamente uma consciência do subdesenvolvimento, apenas uma ‘pré-consciência’, temos um afastamento ideológico considerável entre a geração que fez a Semana de Arte Moderna e a que escreveu o romance de 30” (BUENO, 2006, p. 59).

Se é certo que grandes acontecimentos se interpuseram entre as duas “gerações” modernistas, transformando as formas de pensar e agir, também é possível observar que há, no romance de 30, vestígios das inovações estéticas propostas em 22, e que elas estão vinculadas a um projeto ideológico, como buscaremos demonstrar no decorrer da análise do romance *Parque Industrial*, no próximo capítulo.

Todavia continuaremos verificando a postura do intelectual modernista perante esse movimento de construção e destruição, e principalmente na década de 30, momento no qual ele se assumia como sendo porta-voz de uma classe.

1.3.2 – Intelectual no fogo cruzado.

Nesse momento crucial, o intelectual sentiu-se obrigado a participar da vida política, assumindo a condição de “porta-voz” de seus leitores menos favorecidos

Para o mundo que mudava, o mapa da trajetória ganha aos poucos um desenho visível, onde parece inegável que a literatura, alinhando-se como um instrumento à disposição das elites, vai colocar-se virtualmente sob o mesmo percurso do nacionalismo hegemônico em plena ascensão e pronto a legitimar-se de passo acertado com as minorias ilustradas. (PRADO, 1983, p. 9 - 10)

O papel do intelectual modernista, muitas vezes, assumia um tom de redenção, pois voltava-se a um trabalho com e para as massas.

Uma das grandes características que observamos nos intelectuais modernistas do início do século, até meados da década de 20, é a de que eles não tinham relações políticas formais até então, ou seja, ainda não eram intelectuais engajados, pois estavam mais preocupados com a consolidação de uma estética nova. Porém, já no final da década de 1920, com o declínio de sua unidade estética, eles se viram na necessidade de ter uma postura ideológica mais avançada, o que incidia em uma proposta de engajamento.

Tais intelectuais são caracterizados pelo sociólogo Horácio González, da Universidade de Buenos Aires, em seu livro *O que são intelectuais*, da seguinte forma:

os intelectuais ocupam um leque de situações que vão desde querer redimir a todos, com algo de profetas, a querer mudar as injustiças, com propostas revolucionárias, ou a rejeitar sua própria condição com uma obra aniquiladora de seu próprio eu. Todas estas variações são as contradições da sociedade transcritas na consciência do intelectual. O intelectual é a demonstração, no nível das escrituras, dos símbolos, da criação de novos valores, de que esses fatos contraditórios existem como matéria-prima da realidade social. (GONZALEZ, 2001, p. 110)

O que nos perguntamos é sobre qual seria o papel exercido pela intelectualidade brasileira no contexto dos anos 30? Como atuaria no papel de porta-voz que tanto almejava? Para tanto, era imperioso que esse intelectual fosse engajado e que simpatizasse por uma causa. A essa postura engajada, agregava os Ideais Universais: Razão, Justiça, Liberdade e Felicidade, em nome dos quais seguiam-se tendências deterministas que imperavam na análise dos fatos.

Beatriz Sarlo, em seu ensaio, “Intelectuais”, contido em seu livro *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*, por meio de um tom jocoso de construção caricatural, assinala que os intelectuais eram

Filósofos, moralistas, escritores, artistas: falaram diante dos poderosos sobre o povo oprimido, falaram diretamente aos oprimidos para ensinar-lhes o caminho que os libertaria de suas correntes; falaram entre si, numa longa conversação que já leva séculos, sobre se é bom falar aos poderosos, sobre o que é preciso dizer em cada caso. (SARLO, 2000, p. 161-162)

Os intelectuais atuavam, segundo a descrição de Sarlo, dando suas opiniões sobre qualquer assunto, falando aos povos e aos poderosos:

Tiveram a paixão do universal: os direitos do homem e do cidadão; os direitos da classe operária que, se realmente assumisse sua missão, poderia tornar-se uma fonte de liberdade para todos os oprimidos. Essa paixão do universal os obrigou a desprezar as perspectivas particularistas que consideraram frutos tardios e extirpáveis do atraso ou de operações do inimigo no campo do povo. Acharam que as vanguardas políticas eram indispensáveis à luta pelo progresso e à revolução. E indispensáveis também porque a espontaneidade das massas que deviam participar dessas lutas não garantia, por si só, um resultado progressista. (SARLO, 2000, p. 160)

Segundo Novaes (2006), foi um erro o fato de os intelectuais assumirem uma postura militante. Além de ditarem opiniões e atirarem críticas em todas as direções, o novo papel de servir ao povo nas portas das fábricas, como forma de tentar “educar” os trabalhadores de uma maneira diferente, vivenciando seu dia a dia, retirou-lhes o distanciamento necessário para a avaliação de sua conduta e não permitiu mais a liberdade do pensamento da contradição.

Esses intelectuais se distinguiam por seu engajamento, por aderirem às revoluções e à militância apaixonada. Eles se sentiam livres e entusiasmados “com as grandes revoluções, mas também foram suas primeiras vítimas”(SARLO, 2000, p.164).

Nesse contexto, Patrícia Rehder Galvão (1910-1962) foi uma grande ativista e revolucionária do período modernista no Brasil. Sua luta e desejo de mudança podem estimular uma reflexão sobre a consolidação de uma figura intelectual feminina em hostes modernistas. Tal investigação estaria motivada pelos veios abertos por sua própria obra, em que se tornam nítidos seu desejo de liberdade, sua luta por uma sociedade igualitária.

Pagu foi uma intelectual entusiasmada e, embora participasse de manifestações e acreditasse na defesa das questões sociais, a escritora levou algum tempo até engajar-se verdadeiramente, como ela relatou em uma carta ao seu marido Geraldo Ferraz e que foi publicada em livro por seu filho Geraldo Ferraz Galvão, intitulado: *Pagu: uma autobiografia*

precoce de Patrícia Galvão.

A questão social, durante esse tempo, nunca foi examinada com algum interesse. Presenciava manifestações e greves e, se nesses momentos tomava partido, era um *parti pris* sentimental e, se exaltadamente acompanhava os movimentos, era por pura satisfação de meus sentimentos, à margem de qualquer compreensão ou raciocínio. Aliás, meu egocentrismo era absorvente demais, para que eu me impressionasse demasiado com os infelizes. Era, naturalmente, contra os patrões, como se não pudesse ser de outra forma, mas nunca pesquisei o motivo e nem as causas ou razões da luta de classes. (FERRAZ, 2005, p. 57)

Ou então, como afirmou a própria Pagu: “A fé e a ilusão chegaram muito mais tarde.” (FERRAZ, 2005, p. 57). Ao final de uma viagem a Buenos Aires e de um encontro com Luis Carlos Prestes, Patrícia Galvão voltou ao Brasil com muitos livros a respeito do marxismo e do comunismo argentino. Segundo a autora, o líder político foi o responsável por torná-la

[...] ciente da verdade revolucionária e acenou-me com a fé nova. A alegria da fé nova. A infinita alegria de combater até o aniquilamento pela causa dos trabalhadores, pelo bem geral da humanidade. Disse acenou-me, apenas, porque a fé, em toda a sua extensão só mais tarde tomou conta absoluta de minha pessoa. (FERRAZ, 2005, p. 75)

Foi, então, a impressão que Prestes causou em Pagu que a fez jogar-se na luta política. Ela viu em Prestes a figura de um comunista convencido de seus ideais, e principalmente, ligado à luta a que se entregara. Segundo ela, ele era um “comunista honestamente comunista, um comunista como eu desejaria ser”.(FERRAZ, 2005, p. 76)

Patrícia Galvão passava, então, para um momento de afirmação de sua condição como intelectual engajada. Ela acreditava que deveria ser a porta-voz dos desvalidos, acreditava que o povo tinha algo a saber e deveria ser ela a gritar: “O proletariado não sabe. E deve saber. Eu preciso gritar tudo isso nas ruas. Gritar até cair morta. Tenho muita força. Onde irei empregar esta força? É preciso dar esta força.”(FERRAZ, 2005, p. 77).

Entrei na casa pequenina para o dom absoluto de minha pessoa. Entreguei-me completamente. Só ficou o êxtase da doação feita à causa proletária. Perturbada, desde esse dia, resolvi escravizar-me espontaneamente, violentamente. O marxismo. A luta de classes. A libertação dos trabalhadores. Por um mundo de verdade e de justiça. Lutar por isto valia uma vida. Valia a vida. (FERRAZ, 2005, p. 81).

Patrícia Galvão fundou, então, juntamente com seu companheiro, o jornal *Homem do*

*Povo*¹, no qual publicava seus textos e em que, posteriormente, criaria a coluna *Mulher do Povo*. Por essa ocasião, Pagu já estava completamente engajada à causa dos oprimidos e resolveu escrever sobre isso. Foi nesse momento, também, que começou a seguir as exigências disciplinares do partido. Foi morar na Ponta da praia, vestia uniformes de operário, cortou sua comunicação com São Paulo e começou a trabalhar numa fábrica. Para ser filiada e seguir seu ideal, era necessário ‘nova vida e novo nome’.

Pagu acreditava que poderia salvar as “jovens catadeiras, os pescadores, os marinheiros que faziam ponto no quintal de dona Maria. As crianças brincando, ansiosas, me chamando, que eu fosse brincar também, que eu brincava como se não fosse moça e inventava uma porção de brinquedo novo.” (FERRAZ, 2005, p. 86).

Observamos que Pagu parecia encarnar o difícil embate do intelectual com seu tempo, tentando sanar os problemas encontrados no país e no mundo:

(Eles) Pensaram que estavam na vanguarda da sociedade; que eram a voz dos que não tinham voz. Acharam que podiam representar os que viviam oprimidos pela pobreza e pela ignorância, sem saber quais eram seus verdadeiros interesses ou o caminho para alcançá-los. Pensaram que as ideias podiam descer até aqueles que, operários, camponeses, marginais, submersos num mundo cego, eram vítimas de sua experiência. (SARLO, 2000, p. 159).

Os intelectuais eram, como nos demonstra Beatriz Sarlo, pessoas que tentavam, por meio de sua arte, ser porta-vozes de uma classe desvalorizada. Sentiam-se portadores de uma promessa, representantes de uma classe que não tinha vez na sociedade, por isso “[...] foram exilados, perseguidos, encarcerados, torturados, assassinados, excluídos, censurados, deportados, privados de sua nacionalidade, proscritos”.(SARLO, 2000, p.160). Pensavam, além de tudo, que a difusão do saber fosse uma fonte de liberdade, acreditavam que, sendo denunciadores das desigualdades existentes, conseguiriam transformar o mundo.

Pagu seguiu à risca essa caracterização. Observamos, no livro supracitado, em que consta sua autobiografia, que “Patrícia se revela uma pessoa que queria se sentir valorizada e que procurava um ideal digno da sua dedicação pela vida inteira: ‘Eu procurava. Sem saber o quê. Sem nada esperar.’” (JACKSON, 2005, p. 19). Patrícia Galvão, por sua pretensão em entregar-se a uma causa e de fazê-la parte determinante de sua vida, tornara-se uma escritora

¹ Vide anexo: 5. Capa do Jornal *Homem do povo*.

engajada, portanto, sua entrega à causa proletária e sua vinculação ao Partido Comunista foram as maiores evidências de sua postura atuante.

1.3.3 - Literatura e engajamento.

Segundo o político francês Benoît Denis (2002), em seu livro *Literatura e engajamento*, a literatura engajada designa uma prática literária associada à política, aos embates e lutas gerados por ela e o que está em causa são as relações entre o político e o social, ou seja, a função que a sociedade comina à literatura e o papel que esta admite ao representar a primeira.

Engajar-se significa, em sentido próprio, tomar uma direção, fazer uma escolha; portanto, o sentido de se engajar é o de fazer escolhas, optar pelo caminho que será seguido. Já no sentido conotativo, significa tomar certa posição ou direção, integrar-se em uma empreitada, coloca-se em determinada situação e, assim, aceitar constrangimentos e responsabilidades encontradas na escolha. Patrícia Galvão, ao decidir engajar-se na vida política e escolher o proletário como causa, aceitava as responsabilidades encontradas na escolha e sofreu com a repressão política, já que foi presa e julgada em virtude de seu comprometimento.

Já o escritor engajado seria um autor que “faz política” nos seus livros. É uma pessoa que assumiu uma gama de compromissos com a coletividade, que se ligou a uma promessa e que agora tem sua credibilidade e reputação em jogo. A literatura desse intelectual engajado pode ser produzida e manifestada de algumas formas e gêneros, sendo eles, romance, teatro, ensaio, panfleto, etc e podendo ser manifestada por jornais, livros e revistas.

Segundo Denis, o escritor engajado

[...] não acredita que a obra literária remeta apenas a ela mesma e que encontre nessa autossuficiência a sua justificação última. Ao contrário, ele a pensa atravessada por um projeto de natureza ética, que comporta uma certa visão do homem e do mundo, e ele concebe, a partir disso, a leitura como uma *iniciativa* que se anuncia e se define pelos fins que persegue no mundo. (DENIS, 2002.p.35)

Portanto, o escritor engajado é aquele que faz com que a literatura “diga” alguma coisa, que dê suas razões, essas que podem ser encontradas na função que a literatura preenche na sociedade e no mundo, portanto, escrever se torna um ato público do qual se depreende toda a responsabilidade do escritor-intelectual.

Para que haja o engajamento de um escritor em sua obra, é preciso que ele se imponha, dê sua opinião, e, como nos relata Benoît Denis, que ele se coloque na “linha de frente” de sua obra. Denis, ainda no mesmo livro, cita a respeito do que seria engajamento e dos riscos

que o intelectual engajado corre, qual seria sua relação com a literatura, e, em dado momento, faz uma leitura da opinião da escritora e intelectual Simone de Beauvoir:

[...] ela insiste no fato de que o escritor não se engaja somente inteiramente na realização da sua obra, mas que ele engaja aí na *totalidade da sua pessoa*, no sentido de que ele aí coloca o conjunto dos valores nos quais acredita e pelos quais ele se define. Por isso, o escritor engajado coloca em jogo bem mais do que a sua reputação literária; ele arrisca a si mesmo integralmente na escritura, fazendo aparecer aí a sua visão do mundo e as escolhas que dirigem a sua ação. (DENIS, 2002, p.46)

A literatura de Pagu está marcada por muito realismo político. Assim, acreditamos que podemos observar em suas obras características que nos levem a pensar na tensão entre a produção ‘artística’, condenada ao beletismo da arte-pela-arte, e a postura de engajamento comprometido com o realismo político.

Para melhor expressar seu engajamento e comprometimento com a causa, o intelectual necessitava de uma válvula, essa que aqui é demonstrada e denominada de Romance Proletário. Vejamos, no capítulo seguinte, as suas especificações e caracterizações.

CAPÍTULO 2: PAGU E O ROMANCE PROLETÁRIO: UMA ANÁLISE DE *PARQUE INDUSTRIAL*

Ao contrário de 22, que privilegiou a poesia como gênero por excelência para ecoar as inovações estéticas, o romance foi o gênero literário de maior importância para o segundo momento do modernismo.

O romance começou a ser utilizado e tomou a forma que se conhece hoje por volta do século XVIII, e sua consagração como gênero narrativo, no século XIX, momento no qual assumiu o seu notável papel, o de refletir a sociedade burguesa. E foi por esse motivo que, em trinta, ele ganhou mais espaço, já que o que se pretendia era uma crítica à sociedade.

Grande sucessor da Epopeia, esse gênero, pertencente ao modo narrativo pois conta uma história, em geral, por meio de uma sequência de acontecimentos que envolvem personagens, ações e um cenário. Seu objetivo maior, como relata Massaud Moisés, em *A Criação Literária*, era o de constituir-se como sendo um espelho do povo, e seu caráter principal era o de espelhar, de maneira original e fiel, a imagem da sociedade:

Servindo à burguesia em ascensão, o romance tornou-se porta-voz de suas ambições, desejos, vaidades, e, ao mesmo tempo e, sobretudo, ópio sedativo ou fuga da materialidade diária, [...], oferecendo-lhes a própria existência artificial e vazia como espetáculo [...]. Portanto, sem saber, gozam o espetáculo da própria vida como se fora alheia, estimulando desse modo uma forma literária que funcionava como espelho em que se miravam, [...]. Na verdade, oferecia-se aos burgueses a imagem do que pretendiam ser, do que sonhavam ser e não do que, efetivamente, era. (MOISÉS, 1973, p. 188)

Na década de 30, observa-se que o romance foi uma forma literária que deu ao movimento Modernista uma melhor configuração ao conteúdo por ele apregoado, como já dito. Porém, segundo alguns críticos e até mesmo escritores que participaram do momento literário, acredita-se que foi por meio do romance que se conseguiu transmitir o ‘novo’ pelo qual os modernistas ansiavam. Esse novo se constituía no desejo de crítica, de modificação do papel da sociedade e da diminuição das desigualdades sociais.

Então, o romance foi de grande importância para aquele momento, é como Luís Bueno afirma em seu livro *Uma história do Romance de 30*: “O novo para Graciliano é representado pelos romances publicados depois da revolução de 30. O que vinha antes ou era o ‘academicismo estéril’ anterior ainda ao movimento modernista e à revolução, ou era, um pouco mais tarde, ‘retórica boba’.” (BUENO, 2006, p. 47)

Considerando a origem burguesa dessa forma literária, o romance alcançara novo papel, encontrando na questão social, proletária, engajada, um novo modo de fazer literatura:

apostando na crítica contra a sociedade que marginaliza os proletários.

Uma das maiores características observadas nesse novo tipo romanesco é a ausência do enredo e o fim do herói. O romance proletário, diferentemente do romance burguês, que se esmerava na caracterização bem situada de seus vários personagens, apresenta protagonistas que não têm características definidoras, já que seu objetivo central é despertar a revolta e chamar a atenção para a conscientização do proletariado. Privilegiando cenas que enfocam o cotidiano da massa trabalhadora, “O enredo perderia seu centro e se esfacelaria na multiplicação de narrações dessas ações e, como todas elas fossem igualmente importantes, a noção de herói – ou protagonista – ficaria definitivamente prejudicada”. (BUENO, 2006, p.165).

Luis Bueno ainda remete à caracterização feita pelo romancista Jorge Amado. Segundo ele, o romance proletário deve ser uma literatura de luta e revolta, relatar sobre o movimento da massa, além disso, não deve ter heróis de primeiro plano, nem haver enredo fixo ou senso de imoralidade, além disso, carece de fixar as vidas miseráveis sem piedade, porém com revolta. O texto necessita seguir os modelos textuais da crônica e do panfleto em detrimento do romance burguês.

Patrícia Galvão deixa claro que seu romance é proletário, fato esse que incomoda bastante os críticos, e, segundo Bueno, sua caracterização faz com que seu público acomode as expectativas de leitura, o que, na opinião do crítico, pode ser a explicação para o que chama de o “fiasco” do romance. Entretanto, antes de dar início à análise do romance proletário de Pagu, acredita-se ser de suma importância a caracterização do que seja um romance proletário e quando se dá o seu início.

No momento de surgimento de *Parque Industrial*, as relações entre literatura e sociedade não tinham ainda ganhado o requinte de problematização que alcançam com as reflexões de A.Candido. Por isso, nem sempre se via como complexa a relação da literatura com a sociedade, estabelecendo-se, entre ambas, relação direta: se a sociedade se modifica, a literatura, conseqüentemente, irá se modificar. Era comum a associação direta entre a decadência da sociedade burguesa, o que resultou na ascensão da classe proletária, e exigência de que a literatura refletisse essa ascensão por meio do romance social, que deveria privilegiar a vida da classe proletária.

Assim, para Alberto Passos Guimarães, existe, sem dúvida, uma arte nova, porém ela não é apenas conseqüência do processo de renovação de formas e ou gêneros literários, mas

faz parte de uma implicação direta da modificação do ambiente social:

Ora, se a sociedade muda, a literatura também muda, daí a crise e aquilo que ele chama de “vacilações do romance de hoje”, ou seja, sua inclinação para a reabilitação do herói ao mesmo tempo em que opera uma “elevação, até seu justo lugar, da contribuição da massa dos simples na história e na vida”. (GUIMARÃES *apud* BUENO, 2006, p. 161)

Esse desejo de uma nova arte, de uma crítica às mazelas encontradas na vida proletária foi propagandeada pelo Partido Comunista Brasileiro. O partido garantia a seus filiados um estudo sobre o proletariado, não apenas teórico, mas também empírico, já que a orientação partidária apoiava o engajamento de seus filiados às causas populares, incentivando-os a abandonar suas ‘vidas burguesas’ para trabalhar nas fábricas. Só assim os escritores se tornavam verdadeiramente militantes capazes de falar sobre as experiências realmente vividas.

Surge, então, a Literatura Proletária, cujas características principais são, segundo Bueno, a exalação de um ar de revolta, o destaque às massas e a descrição da realidade. Porém, apenas a apresentação de uma obra, cujo assunto principal seja as massas e cujo sentido seja a revolta, não é o suficiente, é preciso que o escritor vá além, há a necessidade de além da apresentação da vida e do cotidiano das massas se fazer uma denúncia que conduza as massas à mudança por meio da revolução. Segundo Bueno, só existirá um romance proletário: “[...] se as massas nele enfocadas estiverem inclinadas a fazer revolução. Isso equivale a nada menos do que à necessidade de engajamento direto, inserido no próprio enredo”(BUENO, 2006, p. 162-163).

Por fim, há a apresentação do último elemento, segundo Passos, que é a descrição da realidade vivida pelo proletariado. Segundo o autor, o mais importante é o mergulho nesse mundo de pobreza e mazelas para trazer à tona uma fiel descrição. Então, para o crítico, esse é o principal papel do escritor empenhado:

Esse último elemento é a descrição da realidade vivida pelo proletariado brasileiro – e proletário aqui é termo bem inclusivo, a abrigar os camponeses e até mesmo mendigos e vagabundos, ou seja, os pobres. Mergulhar no mundo da pobreza e trazer de lá uma imagem fiel, eis mais uma das funções do artista empenhado em fazer o romance proletário. (BUENO, 2006, p. 163-164)

Para que haja esse mergulho no mundo dos proletários, é necessário, antes de mais

nada, pensar em algumas questões como, por exemplo, a relação entre o intelectual e o proletário. Como isto se dá entre ambos? Essa relação deve guardar distância, mantendo-se o escritor apenas na condição de observador da vida do proletário, ou deve ser de presença, de encontro, na qual o intelectual se faz um proletário para conhecê-lo? Como, então, deve ser a relação do intelectual com esse Outro? Veja-se, então, como isso se dá em Pagu.

Pagu inaugurou o meio literário na “fase áurea” do Modernismo brasileiro e apostou no diálogo entre os planos ideológico e estético, lançando seu romance *Parque Industrial*. Esse romance, denominado, pela própria Pagu, como proletário, ganhou vigor em 30 por defender uma crítica às mazelas vivenciadas pelos trabalhadores no incipiente cenário de sindicalização e industrialização brasileiras. No entanto, ainda hoje, é alvo de muitas críticas.

A respeito da discussão que se estendeu durante a década de trinta sobre o Romance Proletário, logo após as suas primeiras publicações, Luís Bueno, em seu livro, relata que esse novo tipo romanesco ganhara um sentido equivocado já no seu início, pois o sentido genérico que essa expressão já garantia, de que era apenas uma descrição da vida dos proletários, era mais abrangente, já que esse texto pretendia se estabelecer como literatura para o proletário.

O objetivo principal desse tipo de literatura era o de concretizar um projeto de literatura engajada na revolução, o que garantiria não apenas mais um romance de formato burguês: “Assim, apenas retratar os dramas coletivos ainda não é fazer romance proletário, é preciso dar um passo além e sugerir, pela ação da massa, a rebeldia imprescindível para construir a revolução” (BUENO, 2006, p. 162).

Levando em consideração essa caracterização do romance proletário, podemos ler no romance de Patrícia Galvão, *Parque Industrial*, tal projeto? De que forma tal projeto é desenvolvido? Este romance, publicado no ano de 1933, auge do Romance Proletário no Brasil, foi escrito por uma jovem, que, por seu espírito libertário e agitador, denuncia, em suas linhas, de forma realista, a vida dos marginalizados e a desigualdade entre as classes.

Tomando-se a caracterização de romance proletário citada acima, é possível identificar, nos personagens da narrativa, um “ar de revolta” e uma modificação de atitudes em relação à conscientização política. Se tomarmos como exemplo dessa postura as personagens Rosinha Lituana e Otávia, poderemos perceber que as duas fazem parte do contexto proletário, são trabalhadoras da tecelagem, e ambas se mobilizam para arregimentar outros companheiros para a ‘causa’. Outros proletários lutam por sua “liberdade” e tornam-se conscientes do processo de alienação proletária a partir dos discursos inflamados das

personagens:

Um rapazinho se espanta. Ninguém nunca lhe dissera que era um explorado.

— Rosinha, você pode me dizer o que a gente deve fazer?

Rosinha Lituana explica o mecanismo da exploração capitalista.

— O dono da fábrica rouba de cada operário o maior pedaço do dia de trabalho. É assim que enriquece à nossa custa!

— Quem foi que te disse isso?

— Você não enxerga? Não vê os automóveis dos que não trabalham e a nossa miséria? (GALVÃO, 2006, p. 21)

A personagem Otávia é reconhecida, sobretudo, por ser uma mulher independente, por se engajar na causa proletária, por, principalmente, intelectualizar-se por meio de suas leituras e de sua obediência ao Partido Comunista.

Dessa forma, observa-se que Patrícia Galvão, em seu romance, pretende problematizar a concretização de um projeto de literatura engajada na revolução, por meio da apresentação de personagens proletárias, que lutam por uma revolução, por uma realidade diferente. Por intermédio dessas personagens, também se observa como a escritora dá um destaque às massas, aqui, refletidas na figura dos proletários, seres marginalizados pela sociedade e que ganharam destaque na literatura a partir da década de 30.

Assim, no romance de Pagu, constata-se a inserção dos proletários, já que a narrativa gira em torno de personagens que trabalham nas fábricas têxteis de São Paulo. Durante toda a narrativa, o narrador relata o dia a dia dos proletários, sua ida ao trabalho, sua atuação dentro das fábricas, e os sonhos de cada um, tomados pelo desejo de libertar-se do trabalho escravo e pela revolta.

Nesse prisma, o romance começa com o capítulo intitulado “Teares”, descreve o espaço vivido pela massa de proletários, a difícil retomada do trabalho, as ruas cheias de trabalhadores, e o diálogo das jovens, que demonstram o desejo explícito de mudança, viável através do casamento:

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

— Mais custa! O maior é o Brás!

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

Os chinelos de cor se arrastam sonolentos ainda e sem pressa na segunda-feira. Com vontade de ficar para trás. Aproveitando o último restinho da liberdade,

As meninas contam os romances da véspera espremendo os lanches embrulhados em

papel pardo e verde.

— Eu só me caso com um trabalhador.

— Sai azar! Pra pobre basta eu. Passar a vida inteira nesta merda! (GALVÃO, 2006, p. 18-19)

Pagu expõe, também, a diferença de classes por meio de sua descrição do cotidiano das massas. Relata que, no maior bairro proletário de São Paulo, o Brás, além dos filhos proletários, havia também os filhos “naturais da sociedade”, os burgueses, que viviam às custas do trabalho daquela classe marginalizada, gozando as comodidades da vida

Patrícia Galvão, por conta do obreirismo infligido pelo Partido Comunista, separou-se de Oswald de Andrade e foi para o Brás, maior bairro proletário de São Paulo, para poder conviver mais de perto com as condições e o cotidiano do operariado. Tudo o que vivenciou nesse tempo junto a essas pessoas, e até mesmo a separação de sua família, é relatado em seu romance com vivacidade e realismo.

Nesse romance, Pagu descreve o interior das fábricas e, principalmente, a exploração dos trabalhadores no Brasil, então, há uma grande ênfase na ambientação e no uso de personagens do cotidiano proletário de 30 em dois grandes espaços, as fábricas e as casas do Brás. Como já dito, concentra-se na representação do universo feminino, priorizando a causa da mulher operária.

A autora emprega uma linguagem simples, porém rica poeticamente nas utilizações de construções narrativas singulares. Há, também, a utilização de orações com ênfase na ordem direta do discurso, bem como uma voz ativa vinculada a tempos verbais no presente do indicativo, o que indica um fato situado no momento em que se fala, como, por exemplo, nos seguintes trechos: “Otávia e Rosinha moram juntas agora. No mesmo cortiço onde Matilde pouco antes viera se alojar com a mãe em decadência”(GALVÃO, 2006, p. 69).

Em outro trecho, verifica-se a presença do verbo ler no presente do indicativo, o que revela a impressão de que o personagem Alfredo está realizando a ação no momento em que o narrador a apresenta: “Alfredo lê sempre e anota. Eleonora se entretém com o Xuxuzinho. O cachorro perfumado lambe gostosamente as unhas tratadas. Saltita sexual no colo rubro do pijama”(GALVÃO, 2006, p. 70).

Pela leitura do romance, pode-se observar que, foi escrito para um público alvo, formado pelos operários, e isso pode ser confirmado pelo seu cunho didático e pela busca de uma conscientização política. Este último aspecto vem ao encontro da característica

apresentada pelos críticos do romance proletário. Segundo eles, o romance deve contribuir com uma revolução, uma questão que faça com que seu leitor mude o ponto de partida, veja com outros olhos, e é isso que a autora faz, quando trabalha com a conscientização política. Ela incita os leitores a voltar-se para a realidade, denunciando suas mazelas na procura de uma mudança futura.

Todavia, além de demonstrar o cotidiano das fábricas, criticar as dificuldades sofridas pelo operariado e de tentar, por meio dos exemplos do livro, aconselhar os operários a mudar de vida, também é possível identificar a sua preocupação com as questões estéticas e formais.

Thelma Guedes, em seu livro *Pagu: Literatura e Revolução*, identifica na obra “o uso de expedientes expressivos dos modernistas brasileiros – que, entre outros objetivos, procuravam aproximar a língua literária da falada – facilitaria ainda mais o intento de fazer das massas trabalhadoras os leitores de um romance proletário, dedicado à sua representação e defesa”(GUEDES, 2003, p. 57-58). Então, para facilitar ainda mais a leitura de seu público alvo, Pagu utiliza recursos expressivos modernistas, como, por exemplo, a aproximação da língua escrita à falada, como veremos a seguir.

Apesar de Patrícia Galvão ter o intento de escrever um romance voltado para as classes operárias, ela ainda ansiava por denunciar uma situação de penúria e de manifestar literariamente todas suas críticas também a seus pares, muitos deles frequentadores dos salões da burguesia paulistana, no intuito de uma corajosa e radical exposição de sua vivência ao lado dos proletários para os artistas e intelectuais de sua época.

Nesse propósito, ela “Parece querer chamar a atenção para a importância de não mais se ignorar a presença – nos bastidores da modernização dos centros urbanos no Brasil – dos trabalhadores industriais e de suas vidas, que aconteciam sob condições terríveis de miséria e humilhação”.(GUEDES, 2003, p. 58). Pagu aspirava converter a situação do proletariado, de gritar a ele que era possível a mudança e que ela estava ali para ajudá-los.

Foi assim, então, que em 1933, financiada por Oswald de Andrade, que havia sido seu companheiro, Pagu publicou seu romance, intitulado *Parque Industrial*, com o codinome Mara Lobo, utilizado para despistar o Partido Comunista, que acreditava que, com a publicação desse livro, ela passava a ser uma agitadora individualista, já que deixava de lado os preceitos ditados pelas diretrizes partidárias.

Ao contrário do que muitos críticos afirmam a respeito do conteúdo e do cunho social desse romance, acredita-se que Pagu foi pioneira em desenvolver uma literatura centrada na

figura feminina e cujo conteúdo de crítica de um cenário novo, para a literatura brasileira até então, revela uma voz indignada e, ao mesmo tempo, consciente, já que sua narrativa chama o leitor a uma consciência política e artística: “Pode-se ver em seu romance um chamado à consciência política, mas também artística, em caráter de urgência, que, nesse sentido, estava endereçado aos homens das artes, conclamando-os talvez a cumprir, nesse momento, como ela fez, o papel de verdadeiros ‘companheiros de viagem’”.(GUEDES, 2003, p. 58).

Nesse sentido, o romance social de 30 teve considerável importância para a Literatura Brasileira, pois anunciava grandes modificações no formato e na linguagem do texto. Segundo Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira*, um dos aspectos mais relevantes desse “novo formato” do gênero é a relação entre a consciência dos escritores-intelectuais e a função de seu texto. Isso denota que os intelectuais deveriam, naquele momento, ter uma relação diferenciada com seu texto, caracterizando-o, agora, não apenas como um mero escrito ficcional, mas como uma crítica social, a fim de vincular a consciência do intelectual a um compromisso empenhado.

Essa literatura, comprometida com as camadas sociais baixas, faz parte de um conceito já estudado neste texto: o de literatura engajada. *Parque industrial*, também denominado de romance proletário, tem por características a preocupação em representar a sociedade, por meio de narrativas de cunho neonaturalistas, pois a forma como muitas cenas são descritas lembra a rudeza das narrativas de fins do século XIX. Isso se dá desde a escolha do objeto, a marginalização da sociedade, até na forma como o romance é escrito. Então, como o foco era a exploração das mazelas, os escritores faziam maior referência aos aspectos repugnantes e desprezíveis do cotidiano marginalizado. Neste propósito, Bueno comenta que:

A aproximação com o naturalismo, que a crítica apontou no livro desde seu lançamento, tem como ponto de partida esse aspecto. [...] para o naturalismo, a atitude de procurar explorar o corpo social doente é a mesma. Daí a referência ou mesmo a descrição demorada dos aspectos mais repugnantes ou chocantes da vida daquela comunidade imensa, que serve de um único banheiro, faz sexo nas escadas e circula entre ratos num chão sujo de urina e sêmem. E novamente as cenas chocantes e o uso dos palavrões criaram alguma polêmica em torno do romance, com os críticos mais puritanos, geralmente católicos como o mineiro Oscar Mendes, condenando o livro”.(BUENO, 2009, p. 251).

Acredita-se que, no romance de Patrícia Galvão, também seja possível identificar esse traço naturalista, principalmente no episódio do parto de uma de suas personagens, Corina.

Esta personagem estava grávida e havia sido abandonada pelo pai da criança, então, sem ninguém, ela recorre à prostituição para conseguir alimento. A degradação de seu corpo e de sua vida são observadas na narração naturalista que a autora faz da cena do parto da personagem no capítulo intitulado: “Casas de parir”.

Uma enfermeira muito alta arruma os travesseiros, recebe a nova doente.
 — O seu nome?
 — Corina...
 — De quê?
 — Só.
 — Engraçado! Quase todas as indigentes não têm sobrenome. Nunca teve criança?
 — Não. Estou tão cansada...
 — Isso passa. Vai ter um filho lindo!
 — Sem pai!
 — Mas a mãe vai adorar pelos dois.
 — Arnaldo.
 — Vai ter esse nome?
 — Vai.
 Corina sofre horrivelmente.
 Se a sua mãezinha estivesse ali. Gosta tanto de carinhos. Não tem ninguém para a animar. Chama a enfermeira.
 — Não me deixe! Fique perto de mim. Passe a mão na minha cabeça. Que bom!
 Grita sem saber. Descobre-se.
 Lá no fundo das pernas um buraco enorme se avoluma descomunalmente. Se rasga, negro. Aumenta. Como uma goela. Para vomitar de repente, uma coisa viva, vermelha.
 A enfermeira recua. A parteira recusa. O médico permanece. Um levantamento de sobranças denuncia a surpresa. Examina a massa ensanguentada que grita sujando a colcha. Dois braços magros reclamam a criança.
 — Não deixe ver!
 — É um monstro. Sem pele. E está vivo!
 — Esta mulher está podre...
 Corina reclama o filho constantemente. Tem os olhos vendados, o chorinho do monstro perto dela.
 É aquela mulata indigente que matou o filho!
 — Estúpida! Só para não ter o trabalho de criar! Vagabunda! Devia morrer na cadeia... (GALVÃO, 2006, p. 64-65)

Dentro desse “novo” romance reconhecido em 30, vislumbram-se diversas questões a serem trabalhadas no decorrer deste texto. A primeira delas diz respeito à composição de um novo tipo de protagonista para o romance brasileiro. Surgem nas histórias dessa década, figuras que apenas lateralmente eram representadas na literatura brasileira.

2.1 – *Parque Industrial* e sua relação com o outro.

O significado do gesto de aproximação com o outro que o romance de 30 fez de forma sistemática não pode ser avaliado sem a percepção, primeiro, de que a descoberta do proletário pelos autores daquele período nasceu da necessidade de pensar e entender um presente ruim, dominado não pelas esperanças de grandeza, mas pela pobreza de que era impossível fugir e, depois, de que foi um gesto feito por muitos intelectuais, independentemente das causas – morais ou sociais – que viam para esse estado triste de coisas. (BUENO, 2006, p. 283)

O advento do novo protagonista do romance de 30 se dá pela inserção do ‘pobre’, agora chamado de proletário, na ficção brasileira. Seu ingresso se dá na preocupação que o intelectual teria, a partir daquele momento, em falar sobre a causa, que envolvia o cotidiano, além de fazer uma crítica à situação do proletariado. Outra modificação a ser observada está relacionada à composição textual, já que o intelectual, no ensejo de inserir o proletário em sua obra, carrega seu texto de uma linguagem coloquial, aproximando-a do linguajar mais vulgar.

Entretanto não foram apenas os proletários que adentraram nesse cenário ficcional de denúncia, há também a presença de outros marginalizados, como: a criança, o adolescente, o homossexual, o desequilibrado mental e a mulher. Como se verifica pelas palavras de Luís Bueno:

A incorporação dos pobres pela ficção é um fenômeno bem visível nesse período. De elemento folclórico, distante do narrador até pela linguagem, como se vê na moda regionalista do início do século, o pobre, chamado agora de proletário, transforma-se em protagonista privilegiado nos romances de 30, cujos narradores procuram atravessar o abismo que separa o intelectual das camadas mais baixas da população, escrevendo uma língua mais próxima da fala. Junto com os “proletários”, outros marginalizados entrariam pela porta da frente da ficção brasileira: a criança, nos contos de Marques Rebelo; o adolescente, em Octávio de Faria; o homossexual, em *Mundos Mortos*, do próprio Octávio de Faria, e no *Moleque Ricardo*, de José Lins do Rego; o desequilibrado mental em Lúcio Cardoso e Cornélio Penna; a mulher, nos romances de Lúcia Miguel Pereira, Raquel de Queiroz, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso. (BUENO, 2006, p. 23)

Assim, observa-se que o romance de 30, como já dito, teve como escopo principal a utilização de um protagonista diferente dos romances anteriores, pois ele foi composto pelos marginalizados e sua crítica reflete a crítica à sociedade. No romance de Patrícia Galvão, ela utiliza com maior ênfase dois desses tipos citados por Luís Bueno: o proletário e a mulher.

A principal questão do romance de 30 seria, então, a relação, a consciência do intelectual sobre sua própria obra. Como Pagu problematiza sua representação desse outro? Este é o maior impasse do intelectual que se arroga porta-voz dos oprimidos proletários: “Como falar em nome do outro, ou mesmo para o outro? Afinal, o intelectual que escreve o romance de 30 não vem das camadas mais baixas da população e, ao tratar da vida proletária, sempre fala de um outro. Como falar do outro? Com que autoridade?” (BUENO, 2006, p. 244).

Ou seja, “[...] como atravessar a enorme diferença social que há entre o intelectual e o proletário, entre o intelectual e a mulher, entre o intelectual e a criança, entre o intelectual e o

lumpen – entre o intelectual e o outro?” (BUENO, 2006, p. 245). É possível ler, no romance *Parque Industrial*, a problematização dessas questões? Pagu consegue, em seu romance, incorporar os pobres, os proletários e os marginalizados, e como faz isso?

Para diminuir as diferenças existentes entre escritor e proletário, acreditava-se que o engajamento do escritor e a filiação a um partido de esquerda o colocaria como representante dos marginalizados. Entrando em contato com a realidade proletária, o escritor estaria mais habilitado para argumentar sobre ela: “pode-se dizer que a ideia básica é a de que o romance deveria tratar do universo dos miseráveis a partir de uma visão *de dentro* do problema. Daí aquela necessidade de colher material, de fazer um certo trabalho de repórter antes de se lançar à tarefa da escrita”. (BUENO, 2006, p. 248)

Patrícia Galvão tenciona atravessar esse abismo existente entre o intelectual e seu protagonista engajando-se na causa, tornando-se uma proletária por meio da sua filiação ao Partido Comunista, o que faz com que ela se comprometa mais ainda com a causa, “dando sua vida por ela”. Assim, aos vinte e um anos, e no auge do seu entusiasmo com a causa proletária, retrata, em seu romance, a opressão sofrida pelas classes menos favorecidas da sociedade paulistana em seu romance *Parque Industrial*. Os seus personagens oscilam entre proletários, anarquistas, burgueses e prostitutas. Vale o comentário de que a maioria desses personagens são figuras femininas. Então, tem-se um “documento social e literário”, como relata o pesquisador Kenneth David Jackson (FERRAZ, 2005), sob uma perspectiva feminina.

Graciliano Ramos, buscando responder a essa questão da relação do intelectual com o outro, aponta que o intelectual apenas conseguirá entender a vida proletária a partir do seu distanciamento: “A solução genial de Graciliano Ramos é, portanto, a de não negar a incompatibilidade entre o intelectual e o proletário, mas trabalhar com ela e distanciar-se ao máximo para poder aproximar-se. Assumir o outro como outro para entendê-lo”.(BUENO, 2006, p. 24). Teria Patrícia Galvão essa mesma visão de Graciliano Ramos, de afastar-se como intelectual do Proletário, para que assim pudesse falar melhor sobre ele? Ou ela acreditava que o que deveria ser feito era aproximar-se da vida dessas pessoas, para que mais de perto pudesse ter os mesmos sentimentos e mais propriedade na hora de se comunicar com eles?

Luís Bueno, analisando as obras de Jorge Amado, propõe que existe um grande fio condutor que pode aproximar esse escritor da classe proletária, que seria o fato de o escritor ter morado no lugar que serve de cenário à sua obra. Isso faria com que sua obra literária

tivesse maior vivacidade, já que foi “tirada” da vida do autor, essa “[...] vida miserável que o autor pudera ver de perto e mesmo compartilhar. Impossível, portanto, falar mais de dentro do assunto do que isso, já que ele próprio poderia ser um dos personagens do romance.”(BUENO, 2006, p. 249)

Involuntariamente, desde sua adolescência, mais precisamente até seus 16 anos, Pagu vivera no Brás. Então, desde cedo, ela pôde vivenciar o cotidiano proletário, o que a ajudou em sua pesquisa *in loco* sobre as questões proletárias. A composição de seu espaço foi basicamente alcançada pelos momentos experienciados nessa época. Ela relata esse momento em uma carta destinada a seu esposo e que foi publicada por seu filho Geraldo Ferraz Galvão no livro intitulado *Paixão Pagu – A autobiografia precoce de Patricia Galvão*: “Morei no Brás até os 16 anos. Numa habitação operária, com os fundos para a Tecelagem Ítalo-Brasileira, num ambiente exclusivamente proletário. Sei que vivíamos economicamente em condições piores que as famílias vizinhas, mas nunca deixamos de ser os fidalgos da vida proletária.” (FERRAZ, 2005, p. 56-57)

Depois de se encontrar com Luís Carlos Prestes em Montevideu, conforme já comentado, ela encontrou sua nova fé, seu desejo de trabalhar por algo, o motivo pelo qual ela deveria derramar seu sangue. Com as doutrinas sociais e questões marxistas apresentadas por Prestes, Pagu sentiu um verdadeiro ardor pela causa, e começou a estudar e a despejar todas as suas expectativas no jornal *Homem do Povo*, criado por ela e por Oswald de Andrade. “Sem grande conhecimento de causa, atirei-me, um pouco cegamente, no trabalho do *Homem do Povo*. A previsão da Coisa Grande que deveria surgir. Intenção de procurar na causa dos oprimidos a finalidade para minha vida. Vontade de ser honesta e corajosa”.(FERRAZ, 2005, p. 74).

Nesse trecho, observa-se como foi o engajamento de Pagu, como ela começou a tratar sua relação com o outro, o proletário. Diferentemente de Graciliano Ramos, que acreditava que sua ‘aproximação’ com o proletário se dava por meio do reconhecimento da distância, Pagu considerava que sua ‘aproximação’ tornou-se possível por meio do contato direto com suas vidas.

Para Pagu, a causa proletária precisava ser assumida, e, a partir dessa tomada de posição lançou-se ao trabalho, a ler e a escrever, deixando de lado sua família para entrar no mundo dessa classe: “O proletariado não sabe. E deve saber. Eu preciso gritar tudo isso nas ruas. Gritar até cair morta. Tenho muita força. Onde irei empregar esta força? É preciso dar

esta força”.(FERRAZ, 2005, p. 77). Para “dar esta força”, ela resolveu se engajar por inteiro.

Sua mudança para Santos se deu a fim de se sindicalizar e trabalhar no meio dos proletários, e foi aí que ela verdadeiramente se encontrou com eles:

No dia de minha chegada a Santos, o Sindicato de Construção Civil anunciava uma reunião. Fui até lá à noite. Surpreendeu-me a orientação das discussões e o entusiasmo dos trabalhadores pela luta de classes. Encontrei um ambiente pré-grevista e mais consciência e revolta do que esperava. Conversei com alguns operários que estavam a meu lado. Um deles me impressionou fortemente pela contradição de seus conhecimentos. Pior que analfabeto, estropiando na conversação os termos mais simples, a sua vivacidade e visão política me fascinaram.(FERRAZ, 2005, p. 79)

Observa-se, então, que Pagu não concebia sua relação com o outro-proletário com distanciamento. Para poder escrever sobre a causa dos proletários, ela engajou-se totalmente, viajou, leu sobre o assunto, e principalmente, colocou-se junto a eles, sofrendo as mesmas misérias para que pudesse escrever com realismo as suas obras. Ela acreditava que suas obras deveriam ser como um grito para os proletários, tentando avisá-los sobre como eles estavam sendo marginalizados.

Foi assim, pela porta pequena, sem saber o que aconteceria, que Patrícia Galvão adentrou o cenário proletário. A partir desse momento, ela passou a seguir as exigências do Partido Comunista, iniciando por cortar comunicações com São Paulo, ou seja, com Oswald de Andrade e Rudá (seu filho), e foi trabalhar em uma fábrica. Portanto, as exigências implicavam “uma nova vida e um novo nome”. (FERRAZ, 2005, p. 85).

Fascinada pela luta proletária, dobrava minhas atribuições, aceitava todas as tarefas, participava de todos os trabalhos, colaborava com o Partido, me multiplicava para dar mais e mais vida pela causa revolucionária. Minha atividade mostrou rendimento e o partido determinou que eu deixasse todas as ocupações particulares para me dedicar exclusivamente ao trabalho da organização.(FERRAZ, 2005, p. 87).

Podemos identificar, também na leitura do romance, a aproximação entre sua experiência real, vivida durante a experiência proletária, fatos biográficos e detalhes narrativos ficcionalizados. Como, por exemplo, a morte de Herculano, seu companheiro de luta, que foi baleado em um comício em praça pública. Em sua biografia, ela descreve a morte de seu amigo:

Senti depois a mão de Herculano me arrastar violentamente. Depois o colosso negro tombando: levava um tiro nas costas. Pouca gente, então, na praça. O último policial sumindo na esquina. Herculano com a cabeça em meus joelhos. Depois, sentou-se, olhou-se dizendo: ‘Agora está começando a doer um pouquinho...’. Depois, as suas últimas palavras: ‘Continue o comício! Continue o comício!’ Andou até o automóvel, não havia mais Herculano.”(GALVÃO, 2006, p. 89)

Essa cena pode ser vista no romance, em seu último capítulo, “O Comício no Largo da Concórdia”, quando a voz narrativa cita o mesmo tumulto e a morte de seu amigo:

Ao seu lado, um proletário que tem no peito cicatrizes de chibata, detém a bandeira vermelha.
 — Soldados! Não atirem sobre os seus irmãos! Voltem as armas contra os oficiais...
 Detonaram cinco vezes. Correm e gritam. O gigante cai ao lado da bandeira ereta.
 O corpo enorme está deitado. Levanta-se mal para gritar rolando da escada.
 Grita alguma coisa que ninguém ouve mas que todos entendem. Que é preciso continuar a luta, caia quem cair, morra quem morrer!
 A multidão toma conta da praça, expulsando, num trágico minuto, delegados, secretas, cavalos...
 Levam-no de costas para um automóvel.
 A polícia, reforçada, carrega à espada e a tiro.
 A bandeira vermelha desce, oscila, levanta-se de novo, desce. Para se levantar nas barricadas de amanhã. (GALVÃO, 2006, p. 114-115)

Acredita-se que a personagem Otávia seja o alter-ego de Patrícia Galvão, já que as características encontradas nessa personagem refletem os fatos vividos pela escritora. Pagu, no auge de seu engajamento, foi obrigada a se separar de Oswald. Para o Partido, ele era um elemento suspeito, pois vinha da burguesia, e que poderia vir a boicotar o trabalho deles. “Exigiam a minha separação definitiva de Oswald. [...] Oswald era considerado elemento suspeito por suas ligações com certos burgueses, e eu teria que prescindir de toda e qualquer comunicação com ele e, portanto, resignar-me à falta de notícias de meu filho”(FERRAZ, 2005, p. 95).

Essa mesma situação se segue na vida de sua personagem. Apaixonada pelo personagem burguês Alfredo Rocha, Otávia se vê obrigada a se separar dele, pois ele era uma ameaça para o Partido.

— Camaradas! O camarada Alfredo está procurando fazer cisão na massa, temos provas. Com a sua habilidade ele está querendo tomar a direção do movimento grevista. É um perigo! Ele pende ao caudilhismo! Precisamos desmascará-lo... Inutilizá-lo! É trotskista.
 Otávia está gelada. Os acusadores apontam fatos inflexíveis. Desvios. Personalismos. Erros. Todos a fitam diante das provas concretizadas. É verdade. Alfredo se deixara arrastar pela vanguarda da burguesia que se dissimula sob o

nome de “oposição de esquerda” nas organizações proletárias. É um trotskista. Pactua e complota com os traidores mais cínicos da revolução social. O comitê secreto espera uma palavra dela. Ela tem a cabeça fincada nos joelhos. Mas o silêncio e a expectativa a interpelam. Levantem-se. Os seus olhos refletem uma energia penosa. — Todos os camaradas sabem que ele é o meu companheiro. Mas se é um traidor, eu o deixarei. E proponho a sua expulsão do nosso meio.”(GALVÃO, 2006, p. 112)

A vida de Pagu, nesse momento, era a sua vida política, e, portanto, ela aceitava as “depurações arbitrárias” do partido. Todavia ela tentava não desanimar, por isso, decidiu trabalhar, como ela mesma relatou, “à margem da organização”.(FERRAZ, 2005, p. 111). Nesse instante, ela deu início a seu romance, objeto deste estudo. “Pensei em escrever um livro revolucionário. Assim, nasceu a ideia de *Parque Industrial*. Ninguém havia ainda feito literatura neste gênero. Faria uma novela de propaganda que publicaria com o pseudônimo, esperando que as coisas melhorassem.”(FERRAZ, 2005, p. 112)

Pagu era uma intelectual à frente de seu tempo, com seu engajamento e sua firmeza, e, além disso, era uma intelectual que questionava e se posicionava. Em sua biografia, ela se posicionou até mesmo sobre o romance, dizendo a seu esposo, Geraldo Ferraz, que não havia gostado de seu livro: “Depois publiquei apressadamente a novela. Não tinha por ela grande entusiasmo e, se não fosse por insistência de Oswald, não a teria feito. Você fez a primeira ‘crítica’ de camaradagem”.(FERRAZ, 2005, p. 112).

Então, Pagu pondera, diferentemente de outros intelectuais, que, para entender o outro, seria necessário se engajar na luta, estar junto, ser o outro também, e assim ela o fez, como se observa nas descrições da carta que ela escreveu a seu esposo e que está publicada no livro de seu filho, como já citado aqui.

2.1.1 – A relação com o outro – proletário

Como pretendemos mostrar no item anterior, Pagu julgava que a vivência do cenário proletário tornaria seu engajamento maior. Sua inserção no ambiente dos marginalizados fez com que se convencesse de que o encontro com o proletário era que fazia com que houvesse compreensão dos seus problemas e tornasse possível a maior vivacidade na sua escrita. Portanto, para ela, não havia distância entre o intelectual-escritor e o proletário, mas entre as classes, entre os proletários e os burgueses.

Apesar de podermos depreender da postura de Pagu uma utópica crença de anulação das distâncias entre o escritor-intelectual e o proletariado, a realidade é outra: “Nem um passado comum é capaz de uni-los” (BUENO, 2006, p. 246). Mas Pagu parecia apropriar-se desta questão por outro viés, tencionando retratar, em seu romance, a atenuação da distância que marca a relação intelectual-proletário. Para isso, a escritora resolveu representar a ‘intelectualização do proletário’. Ela criou personagens proletários que reconheciam sua situação e se sentiam firmes na mudança, se engajavam no Partido Comunista com o intuito de mudar sua situação, além do propósito de demonstrar aos seus a importância da mudança.

Em *Parque Industrial*, a figura dos intelectualizados pode ser vista por meio das personagens Rosinha Lituana e Otávia. Duas mulheres proletárias que querem a mudança, por isso estudam, leem e entendem a exploração de classes. Com esse movimento proletário-intelectual, têm-se, então, duas representantes, que, pela via da solidariedade, falam legitimamente pelos marginalizados.

A primeira a ser apresentada no romance é a Rosinha Lituana. Porém, como já abordado acima, sua caracterização serve apenas ao aspecto temático do romance, esvaziando a singularidade psicológica, a fim de traçar o perfil sócio-histórico-econômico de toda uma classe. Assim, a inserção de Rosinha na narrativa se dá por meio de um diálogo:

- Você quer que eu arrebente automóvel dele?
- Se você fizer isso sozinho, irá para a cadeia e o patrão continuará passeando noutra automóvel. Mas felizmente existe um partido, o partido dos trabalhadores, que é quem dirige a luta para fazer a revolução social.
- Os tenentes?
- Não. Os tenentes são fascistas.
- Então o quê?
- O Partido Comunista... (GALVÃO, 2006, p. 21)

Nesse trecho, observa-se que uma proletária, de nome Rosinha Lituana, explica aos colegas, também proletários, a forma como são explorados e, por fim, a personagem

demonstra de onde vem o seu engajamento, do seu encontro com o Partido Comunista.

A maior distância desloca-se da relação entre o escritor e o proletário para a distância entre as classes, entre o operariado e a burguesia. Ao longo da narrativa, o narrador trabalha para demonstrar a separação entre as classes. Na apresentação de personagens femininos, que descrevem suas incertezas, suas dificuldades, e sua vontade de mudança de vida, o casamento é uma possibilidade de ascensão social. No entanto os rapazes ricos nunca cogitam seriamente em uma aliança com uma representante do operariado:

As meninas contam os romances da véspera espremendo os lanches embrulhados em papel pardo e verde.

— Eu só me caso com um trabalhador.

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

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

— Eu já falei pro Bralio que se é deboche, eu escacho ele. (GALVÃO, 2006, p. 18)

Além disso, nesse trecho, pode-se observar, também, a distância entre patrões e proletários. Os primeiros, com grandes carros luxuosos, conseguidos pelo suor do trabalho dos operários, que vão trabalhar de bonde.

A caracterização da personagem Otávia reforça a possibilidade de transformação proletária, por meio de seu engajamento paulatino na causa. Muito empolgada com a luta por sua classe, a personagem “não perde um momento. Lê. É um livro de propaganda. Simples como uma criança. Cruza as pernas infantis nas meias ordinárias. Rosinha Lituana, acompanha a integração revolucionária da companheira e passeia os olhos pelos bancos.” (GALVÃO, 2006, p. 26).

Assim, por meio dessas duas caracterizações, tem-se a inserção do proletário na vida política para demonstrar ao público leitor do romance algo que não era impossível: a sua inserção na vida política, seu engajamento. A criação dessas duas “heroínas”, extraídas do meio popular, é também uma característica do romance proletário: “Criar um herói pode ser uma outra forma de construir o romance proletário, desde que esse herói seja de extração popular e que o narrador possa estabelecer uma adesão plena e sem restrições aos valores desse herói.” (BUENO, 2006, p. 256)

Têm-se, então, duas personagens, duas “heroínas” proletárias que se intelectualizam. Na direção contrária, acompanhamos a “proletarização” de um intelectual.

Alfredo Rocha é um homem oriundo da classe burguesa, interessado na causa proletária. Sua trajetória, ao longo do romance, mostra que ele percorre o caminho inverso ao das duas

personagens citadas. Enquanto Alfredo vai em busca da sua “proletarização”, Rosinha e Otávia se “intelectualizam”, já que, por meio das leituras políticas, mudam sua conduta diante da sua situação de classe.

O personagem busca, então, deixar de lado sua vida burguesa para passar para o outro lado, para conhecer o outro e, assim, experimentar o que ele também vivenciava:

Alfredo procura gostar da comida pobre e mal feita. Sente-se feliz. Não acha mais abominável, como antes, o Brasil. Não deseja mais afundar a sua neurastenia individualista em nenhum pitoresco, nem nos fornos do Saara nem no oceano Glacial Ártico. Quer que o deixem no Brás. Comendo aquela comida revolucionária. Sem saudades dos hotéis do Cairo nem dos vinhos de França. (GALVÃO, 2006, p. 102)

Assim, há a proletarização do personagem burguês em Patrícia Galvão. Observam-se, duas facetas na relação com o outro proletário. Primeiro, a do proletário que vai abrindo mão de sua alienação e deixa nascer seu desejo de mudança, por meio da vontade de informar-se e engajar-se na causa proletária pelo estudo. Já a segunda faceta é a do burguês que, querendo reconhecer de perto os problemas, as mazelas vivenciadas pelos proletários, deixa de lado a sua condição de burguês para viver o que estes vivenciavam.

Como podemos perceber até o momento, a representação do outro proletário é mediada pela tensão da distância, da diferença, entre as classes burguesa e proletária. Assim, o proletário não é apenas o marginalizado alienado, mas é representado como um ser forte que precisa abrir os olhos para a sua situação.

Assim, observa-se tanto no romance de Pagu, quanto em alguns romances proletários, que o que estava em voga nesse tipo de texto era o desejo de convergência de uma intenção política vinculada à valorização do elemento popular, como afirma Luis Bueno: “E tudo isso animado pela intuição profunda da descoberta de que talvez seja possível fazer convergir na obra de arte intenção política e valorização do elemento popular, ou seja, promover uma fusão entre a denúncia crua do fracasso do presente e a exaltação idealizada do proletário”. (BUENO, 2006, p. 256)

Como o romance agora tinha como herói um personagem do povo, criou-se, por meio da sua apresentação, um duplo movimento, que seria o de crítica e o de sugestão. Crítica às mazelas vivenciadas pelos heróis e, ao mesmo tempo, sugestão de um novo tempo: “[...] o novo romance representa a possibilidade de um certo homem do povo, colocado mais ou

menos à margem do sistema econômico, ser ele mesmo o veículo da revolução, de tal forma que não seria preciso criar essa convergência, uma vez que o herói popular poderia sintetizar os dois movimentos.(BUENO, 2006, p. 263).

Vejamos, a seguir, como se dava a relação com o outro mulher nesse meio em que a esta não tinha voz e nem vez.

2.1.2 – O outro – mulher.

O gesto de mergulhar nos problemas brasileiros foi amplo não apenas porque abrangeu geograficamente o Brasil inteiro, mas porque também se espalhou por um variado espectro de questões: foi uma literatura social não apenas no sentido econômico do termo, que remete à luta de classes, mas também na figuração dos papéis e funções destinados à mulher. (BUENO, 2006, p. 327)

Com o romance de 30, como já observado, o proletário, como um 'outro' marginalizado, ganhara destaque na literatura desse período. Todavia é importante salientar que não era apenas o proletário o alvo privilegiado pela postura engajada dos escritores, mas, sim, os marginalizados em seu todo.

Interessa-nos observar, por intermédio das personagens femininas do romance, o papel da mulher em sua conduta e posicionamento frente às questões políticas, entendendo que uma das condições de sua existência no romance como figura política está relacionada ao contexto da proletarização massificada de inícios do século XX. Sem pretender defender dogmas, procuraremos identificar, na figura feminina de Pagu e em sua intensa atividade intelectual, uma condição de diferença fundamental para o desrecalque da condição da mulher na sociedade.

O romance de Pagu ilustra o modo como a temática do engajamento, voltada para a conscientização do operariado brasileiro, alia-se à preocupação com a representação feminina. Por meio da narrativa, podemos perceber que a mulher abandona seu papel de figurante tanto na sociedade quanto na ficção, desvencilhando-se de estereótipos e tornando-se engajada e independente.

Além da luta por um mundo democrático em relação às classes, Pagu se interessa em demonstrar, em sua obra –, como feminista que era – como deveria ser a postura feminina frente aos embates e os arquétipos impostos pela sociedade. Por esse motivo, faz, em suas obras, uma crítica ferrenha ao papel que a mulher desempenhava na sociedade, e o que deveria ser feito para que esse arquétipo fosse desmistificado.

O imaginário da representação feminina, nas narrativas do período, estava baseado na exposição de dois estereótipos, o da namorada, que viria a ser a esposa, e o da prostituta. O que basicamente separava a namorada da condição de prostituta era a perda ou não da virgindade: “Nunca se viu tanta mulher caindo na vida como no romance de 30 [...]. Houve mesmo escritores que se especializaram no tipo”.(BUENO, 2006, p. 303). A prostituição, à época, significava a degradação da mulher, que não tinha escolhas, dependia apenas do seu destino. Apesar dessa representação pouco lisonjeira, tal atenção à condição feminina pode ser encarada como um passo adiante na problematização de sua identidade social: “Pode parecer pouco, mas é uma fuga considerável ao automatismo que marca o destino de um número enorme de personagens femininas do romance de 30.” (BUENO, 2006, p. 289).

Segundo Bueno, surgia a necessidade de perceber a mulher de uma maneira menos

reduzida, não apenas como esposa ou prostituta, mas “como mulher, como gente”.

[...] havia a necessidade de descobrir ficcionalmente a mulher de uma maneira menos redutora – o que se confirmou com a boa aceitação dos romances escritos por mulheres que foram surgindo aos poucos e que, de uma forma ou de outra, contribuíram para dar uma nova figuração da mulher em nosso romance. (BUENO, 2006, p. 303)

Teria Patrícia Galvão, em *Parque Industrial*, conseguido problematizar a figura reduzida da mulher? Como é representada a figura feminina em seu romance? Pagu confirma ou não o estereótipo sobre a mulher ?

Em *Parque Industrial*, observa-se a presença de três personagens femininas e, embora suas trajetórias possam apontar para a confirmação do estereótipo feminino, reduzindo a sua figuração à prostituta ou à 'boa menina de família', pode-se afirmar, como supõe Bueno na citação acima, que há alguns avanços apesar dessas caracterizações.

Pagu deixa clara sua denúncia sobre o papel da mulher na sociedade, por isso, apresenta, em sua obra, três personagens principais: Eleonora, Corina, e Otávia. Três figuras muito importantes na obra, pois, a partir da apresentação de cada uma, podemos ter um ponto de vista a respeito do “arquétipo da mulher”. Os demonstrados por ela na obra são: o da mulher tida como o ‘sexo frágil’, aquela cujo único papel é o de servir ao marido, aos filhos e à sua casa. A figura da mulher ‘dona de casa’ e submissa ao pai e ao marido; por último, é apresentado seu alter-ego, uma mulher intelectual que enfrenta embates para conseguir o que quer.

Eleonora é normalista, filha de pessoas simples, seu pai trabalha na Repartição e sua mãe fora educada na cozinha de uma casa feudal. Seu sonho para sua filha era o de que ela tivesse uma família feliz, realizando-se como “dona de casa”, enquanto seu marido leva uma vida tranquila com outros amores. Eleonora era a namorada de Alfredo Rocha, rapaz da sociedade, com quem ela sonhava se casar, principalmente porque Alfredo era rico.

Antes de acontecer o enlace matrimonial, Eleonora é pressionada por Alfredo a manter relações sexuais, criando para a moça um dilema. Sua dúvida parece confirmar o estereótipo da mulher que põe em risco sua moral ilibada, quando entrega sua virgindade. Mas, mesmo cedendo à insistência do noivo, Eleonora casa-se: “Eleonora casou no juiz com o rico herdeiro que ambicionava. É madame Alfredo Rocha. Agora vai para a sociedade. Passa com ele as portas de ouro da grande burguesia”.(GALVÃO, 2006, p. 40).

O casamento dos dois não tem sucesso, já que o que a personagem queria era uma vida luxuosa, enquanto Alfredo tinha outros desejos, queria engajar-se na causa proletária, pensava em ajudar os marginalizados, e, ao ver sua esposa como uma mulher fútil, a separação torna-se inevitável. Além disso, outra questão a se observar é o desejo de Eleonora por outras pessoas, que reflete, então, o seu adultério. Nos trechos a serem citados, verifica-se o seu caso homossexual com Matilde:

Eleonora continua suas desencontradas aventuras.
Há de tirar tudo da vida.
O quarto, tapetado em azul, eternamente desmantelado. Os urros sexuais se ritmando diariamente nos ouvidos dos criados e comentados em todos os apartamentos do andar. Quer rebentar o útero de gozo. (GALVÃO, 2006, p. 78)

Na verdade, percebemos, na economia do romance, que a personagem aparece aí apenas como contraponto alienado do engajamento politicamente compromissado de Alfredo, cujas expectativas de casamento com Eleonora diziam respeito a ficar mais próximo ao operariado. Sua decepção, então, vem do fato de que Eleonora quer ascender socialmente, mudar de classe e usufruir da vida burguesa.

Já Corina é o contraponto perfeito de Eleonora. Ambas cedem às investidas sexuais de seus parceiros, mas Corina não se casa. Grávida, percebe-se sozinha e é obrigada a se prostituir para conseguir se sustentar, cumprindo o estereótipo a que se referia Bueno. “Corina, com dentes que nunca viram dentista, sorri lindo, satisfeita. É a mulata do atelier. Pensa no amor da baratinha que vai passar para encontrá-la de novo à hora da saída.” (GALVÃO, 2006, p. 25).

Corina era uma moça carente, que vivia com sua mãe e era obrigada a testemunhar as cenas repugnantes desta com seus “amigos”. Mulata, bonita e desprovida de tudo, deixa enganar-se pelo amor de um homem tendo um fruto desse enlace amoroso. Com a gravidez, decorre, então, a desilusão, pois o pai da criança pede a ela que “perca” a criança, mas como aquele pequeno ser já fazia parte de sua vida, ela não escuta as palavras daquele homem que era o pai de seu filho. Estando desempregada e necessitando alimentar-se, é obrigada a se prostituir para conseguir dinheiro.

No romance, a escritora retrata a degradação da condição da personagem por meio de uma narrativa muito realista. Ao descobrir a gravidez da filha, a mãe de Corina e seu amante Florino, a expulsam de casa:

A Vila Simeone toda sabe.
 — Eu sempre disse que aquela sem-vergonha acabava num bordel.
 Os 32 dentes do seu Manoel aparecem debaixo dos bigodes.
 — Homem! Se não fosse a barriga!
 Outras invejam o romance ricaço.
 — Que o quê! O filho de Corina terá carro e criada. Vai morar num palacete. Será que ela leva a mãe? E o Florino?
 Florino justamente aparece cambaleando. Como sempre. Brigando com os moleques.
 — Sua filha comeu terra! Olha a barriga dela, imberê! Que o vento leva pro ar!
 Florino não compreende. Mas penetra em casa bufando. A bengala canta.
 — Pamarona! De quem é a barriga, *strigueta!* — Um grito.
 — Me larga, bêbado!
 Corina expulsa, chora na sarjeta, rodeada. Algumas mulheres falam com ela. Mas as crianças gritam, implacáveis de moral burguesa.
 — Puta!
 — Olha a barriga dela! (GALVÃO, 2006, p. 50-51)

Ao voltar ao trabalho, a costureira chama Corina e pede para que ela aborte, caso contrário, ela poderia sair do trabalho, pois lá havia muitas meninas, e Corina agora era uma mulher suja. Ela, como já ama seu filho, não aceita a proposta e sai de lá chorando muito. Sua única salvação seria o encontro com seu amante à noite:

Madame Joaninha aparece de tarde.
 As garotas cochicham com risinhos.
 — Viu Otávia? A Corina de barriga! Juro que está!
 Uma delas vai linguarar para madame. A costureira chama a mulata. Todas se alvoroçam. É uma festa pras meninas. Ninguém sente a desgraça da colega. A costura até se atrasa.
 — Abortar? Matar o meu filhinho?
 A cabeça em reboição. A narinas se acendem.
 — Sua safadona! Então, vá se raspando. No meu atelier há meninas. Não posso misturá-las com vagabundas.
 — Para onde hei de ir?
 — E o teu macho?
 Ela sorri entre lágrimas. Logo mais, à noite, encontrará o amante. Está quase morta de fome. Se ao menos tivesse trazido o dinheiro. Tinha esquecido na moringa. Não tivera tempo pra nada. (GALVÃO, 2006, p.51)

Otávia é o contraponto às figuras femininas anteriormente apresentadas. Mulher que vive do seu trabalho, não se deixa levar pelas paixões, não se vê nem como esposa, nem como prostituta, mas, sim, como uma terceira categoria, a da mulher evoluída, que se reconhece como um ser pensante e com desejos: “Não há a menor dúvida aqui sobre o futuro que espera a mulher: entrar definitivamente no mundo do trabalho”.(BUENO, 2006, p. 313).

Assim, na personagem Otávia, mulher fascinante temos um alter-ego de Pagu, era

militante, lutava pelo novo, filiou-se ao PC (Partido Comunista) e se engajava na luta.

A oposição mais acirrada no romance diz respeito à caracterização das intelectuais feministas. Expõe-se um confronto de comportamentos em relação à representação das intelectuais burguesas e as intelectuais proletárias, principalmente no que se refere ao modo de enfrentamento das preocupações engajadas. O local de reunião da burguesia preocupada é o bar chamado de “prostituto” pelo narrador, mas que se torna “social” pela presença das intelectuais e pela “grandeza” dos tópicos lá discutidos. Enquanto isso, as intelectuais proletárias Otávia e Rosinha estão no sindicato lutando por sua classe.

[...] no bar prostituto que se tornou social.
 Acorda com o alvoroço de mulheres entrando. São as emancipadas, as intelectuais e as feministas que a burguesia de São Paulo produz.
 — Acabo de sair do Gaston. Dedos maravilhosos!
 — O maior *coiffeur* do mundo! Nem em Paris!
 — Também vocês estava como uma fúria!
 — A fazenda, querida!
 — O *Diário da Noite* publicou minha entrevista na primeira página. Saí horrenda no *clichê*. Idiotas esses operários de jornal. A minha melhor frase apagada!
 — Hoje é a conferência. Mas acho melhor mudar a hora das reuniões. Para podermos vir aqui!
 — Será que a Lili Pinto vem com o mesmo *tailleur*?
 — Ignóbil!
 — Ela pensa que a evolução está na masculinidade da indumentária.
 — Mas ela sabe se fazer interessante.
 — Pudera! Quem não arranja popularidade assim?
 — Ela ainda está com o Cássio?
 — E com os outros.
 O *barman* cria *cocktails* arditos. As ostras escorregam pelas gargantas bem tratadas das líderes que querem emancipar a mulher com pinga esquisita e moralidade.
 (GALVÃO, 2006, p. 76-77)

Enquanto as intelectuais burguesas se preocupam com a “frase apagada na entrevista”, com o modelito da companheira e comem ostras, as engajadas proletárias estão dividindo uma cadeira no sindicato para tentar entender melhor a sua causa e conseguir angariar mais participantes: “Rosinha Lituana e Otávia estão espremidas numa cadeira só. Perto delas, um menino pardo encara os olhos claros. Parece que sente tudo o que falam”(GALVÃO, 2006, p. 33).

A postura pró-ativa das trabalhadoras é mostrada de forma inequívoca. Quando não estão nas fábricas trabalhando, estão lendo panfletos, estão nos sindicatos ou tencionando passar a luta adiante. Talvez esse seja o momento da narrativa em que se torna mais evidente o acirramento das críticas ao modo de engajamento burguês e a aposta na crença de que a

revolução só se fará com a consciência dos próprios explorados, e, por isso, há a necessidade de representar o engajamento crescente das mulheres operárias, e em que mais fortemente podemos perceber a dicção panfletária, propagandística do romance.

O narrador trata os proletários como sendo a “humanidade”, fazendo com que a questão social atinja a todos sem distinção, cumprindo, portanto, seu papel de denúncia, de promotora da revolta e de estímulo à participação dos trabalhadores na revolução: “O apito escapa da chaminé gigante, libertando uma humanidade inteira que se escoia para as ruas da miséria. Um pedaço da Fábrica regressa ao cortiço”.(GALVÃO, 2006, p. 85).

Desta forma, após observar a relação do outro proletário na obra de Patrícia Galvão, é o momento de observar outra questão, como se dá seu compromisso e engajamento em *Parque Industrial*.

3 – COMPROMISSO E ENGAJAMENTO EM *PARQUE INDUSTRIAL*

Como se observou até o momento, o Romance Proletário caracterizou-se como gênero de denúncia, a fim de contribuir para a desalienação e para o compromisso político do proletariado.

Segundo Luis Bueno, é um equívoco julgar esse tipo de narrativa exigindo-lhe verossimilhança ou condenando-lhe a simplicidade, pois já que tal gênero está comprometido com o que considera a causa maior, que é a conscientização política, aproxima-se mais da propaganda, funcionando como um meio de divulgação de circulação rápida e de fácil acesso e comunicação, aproximando-se do panfleto político, a fim de garantir um maior número de leitores, além de uma maior propaganda sobre o assunto a ser veiculado.

Por isso, o compromisso social dos escritores engajados, como Pagu, desloca o foco narrativo dos romances, direcionando-os para a vida proletária, de forma a defender essa “classe oprimida” atacando a classe burguesa.

O intelectual-escriptor engajado, nesse momento, ao efetivar sua escolha estético-política por tal gênero assume o papel de “representante da massa de explorados”, materializando seu desejo de denúncia: “Pretende, portanto, falar do lugar de um representante da massa de explorados, legitimado por seu engajamento na construção de uma futura revolução proletária.” (BUENO, 2006, p. 248).

Assim, o caráter propagandístico do romance proletário de Pagu é realçado pela denúncia que efetiva, “revelando aos leitores a dura realidade vivida por eles[os proletários] e mostrando a revolta como a única forma de obter, num futuro não muito certo, alguma modificação nesse quadro[...]”.(BUENO, 2006, p. 248).

Então, o escritor-intelectual, ao narrar com realismo o cotidiano dos proletários, assume uma *visão de dentro* (cf. BUENO, 2006, p. 248), procurando diminuir a distância em relação a esse outro, proletário.

A partir de agora, procuraremos caracterizar melhor tais procedimentos.

As maiores evidências do compromisso e engajamento da autora podem ser encontradas desde sua primeira capa até na titulação dos capítulos de seu livro, *Parque Industrial*. Na capa de sua primeira edição, financiada por Oswald de Andrade, observamos o cuidado estético configurado por meio, até mesmo, das palavras artesanalmente produzidas pela escritora, o que demonstra o engajamento com os proletários, já que as letras são em

formas grandes, o que facilitaria a leitura.² Por meio dessas características, é possível delinear o imenso painel da exploração que leva o leitor para a mesma *visão de dentro* que a voz narrativa busca assumir: a exploração dos proletários pelos donos das fábricas, o cotidiano proletário, a exploração sexual das jovens trabalhadoras.

O título do capítulo, “Da ‘estatística industrial do Estado de São Paulo’ 1930”, quer realçar a desigualdade dos números: enquanto o setor industrial mostra crescimento acelerado, o que aponta para o aumento da capacidade de produção das fábricas, cresce a exploração sobre o trabalhador, que não vê os dividendos de tal crescimento a não ser na deterioração de suas condições de trabalho.

O capítulo seguinte, intitulado “Teares”, fecha ainda mais o foco de sua aproximação à realidade proletária por meio de uma descrição da cidade e dos trabalhadores. Configurando, à época, um dos maiores setores industriais de São Paulo, as fábricas de tecido, são o cenário ideal para realçar o bairro proletário do Brás.

Em “Brás do mundo”³, pode-se notar a “grandeza” deste lugar, que agrega pessoas de todos os gêneros, de muitos lugares. O bairro paulista teve um progresso lento até a chegada da cultura cafeeira e dos imigrantes. Estes, em sua maioria, foram para a Capital, restando no Brás os imigrantes italianos, que tomaram conta do bairro, construindo suas fábricas e levando até ali o progresso.

Mas a palavra tear também pode remeter ao personagem principal do romance de Pagu: a mulher proletária. Se pudermos pensar que tear é uma máquina que faz tecidos, tramas, podemos associá-la à própria máquina narrativa, ao próprio romance, no qual será privilegiado o cotidiano das mulheres proletárias. Assim como o tear, que tece o fio para construir um tecido por meio de uma trama, a narrativa escolhe, como fio condutor principal, a caracterização da trajetória de algumas personagens femininas proletárias, a fim de chegar a um entrecruzamento de classes e personagens.

No capítulo seguinte, que tem como título “Trabalhadoras de agulha”, observa-se o cotidiano das costureiras⁴ e a incipiente conscientização política de algumas proletárias, concretizada à medida que a narrativa avança. É assim que, alguns capítulos adiante, acompanhamos uma longa fala da personagem Otávia, caracterizada como uma mulher forte e

² Vide anexo:1. Primeira capa de *Parque Industrial*.

³ Vide anexo:3. Pintura de Tarsila do Amaral que demonstra a grande variedade de pessoas no setor industrial.

⁴ Vide anexo:4. Quadro pintado por Tarsila do Amaral que demonstra o cotidiano das costureiras.

lutadora, sobre as peripécias revolucionárias de Rosa de Luxemburgo.

O romance também relata a degradação feminina por meio da desigualdade social e racial. Isso pode ser observado no capítulo “Mulher da vida”, no qual é relatada com realismo a condição das prostitutas mediante a personagem Corina, mulher que se prostitui por conta das circunstâncias, já que está grávida, abandonada e sem moradia.

Outro recurso observado, a fim de caracterizar o que chamamos, de acordo com Luis Bueno, *visão de dentro*, que reforça o compromisso e engajamento tanto do romance quanto da escritora, é a forte oposição que encontramos nas classes tematizadas pela narrativa: operários *versus* burgueses. Acreditamos que a forte oposição é mais um traço da vocação propagandística de gênero romanesco, como procuraremos mostrar a seguir.

3.1 – A burguesia *versus* o operariado

O romance de Patrícia Galvão se diferencia dos romances de direita do mesmo período, principalmente, pelo modo como lança mão de seus personagens. Aqui, a voz narrativa descreve os personagens de classe baixa em relação aos personagens de classe alta – ou burguesa –, pois acredita-se que seja por meio deste contraste que o trabalhador ganhará destaque e importância. Aposta-se nessa estratégia de jogo contrastivo entre o proletariado e a classe burguesa, a fim de realçar a crítica e a denúncia, como observa Thelma Guedes em seu livro *Pagu: Literatura e Revolução*:

Ao debruçar-se sobre a temática da vida proletária, o foco narrativo assume o ponto de vista de defesa da classe oprimida e de ataque à classe burguesa opressora. Distinguindo claramente os polos em oposição e luta, toma para si a tarefa de apresentar o cenário de opressão e miséria, delatar a injustiça da situação, apontar seus responsáveis e chamar a atenção para a necessidade de organização para uma revolução proletária. (GUEDES, 2003, p. 52)

Segundo Flávio R Kothe (1985), em seu livro *O Herói*, a partir do naturalismo, houve uma tendência à mudança do esquema dos personagens, que, anteriormente, eram extraídos da aristocracia. Nas narrativas burguesas, o que se desejava era demonstrar o socialmente alto como elevado e o socialmente baixo como inferior. A única maneira de fazer de um personagem pertencente às baixas camadas sociais o centro da narrativa era identificá-lo com os comportamentos e condutas das classes socialmente mais elevadas. Pagu em seu romance, procura romper com essa tradição, ao privilegiar o proletário com base em seu próprio cotidiano, tematizando seus problemas, sua realidade e a opressão pelas péssimas condições de moradia e trabalho. Nesse sentido, o realce da oposição com o modo de vida burguês é índice de valorização do trabalhador, denúncia da sua exploração e conclamação à revolta.

Tal oposição pode ser percebida pela contraposição entre personagens, cenários e ambientes, que vão da descrição da miséria absoluta dos cortiços ou das penitenciárias sociais, como são chamadas as fábricas, até os altos salões da burguesia paulista: “Na grande penitenciária social os teares se elevam e marcham esgoelando”(GALVÃO, 2006, p.18)

Dessa forma, o romance já começa opondo proletários e burguesia. Logo no primeiro capítulo, a voz narrativa compara proletários e burgueses, denominando-os de “filhos naturais” e “filhos legítimos”. Os naturais seriam os proletários, que vivem do seu trabalho duro, enquanto os filhos legítimos fazem parte de uma classe abastada e são herdeiros do poder

Pelas cem ruas do Brás, a longa fila dos filhos naturais da sociedade. Filhos naturais porque se distinguem dos outros que têm tido heranças fartas e comodidade de tudo na vida. A burguesia tem sempre filhos legítimos. Mesmo que as esposas virtuosas sejam adúlteras comuns. (GALVÃO, 2006, p. 17)

Essa mesma oposição também se repete no decorrer do romance, no capítulo “Trabalhadoras de agulha”. O narrador relata que, enquanto a madame saía em seu automóvel luxuoso com seu amante para lancharem, meninas simples andam pela rua movimentada, Otávia atravessa a rua entre os ônibus para tomar um café.

A oposição também serve para desmascarar a hipocrisia, pois denuncia os comportamentos de fachada assumidos pela burguesia e a injustiça da supremacia dessa classe sobre os oprimidos: as mães virtuosas da burguesia são adúlteras, que passeiam com seu gigolô:

Elas têm uma hora para o lanche. Madame saiu de automóvel com o gigolô.
Na rua movimentada, cabecinhas loiras, cabecinhas crespas, saias singelas.
Otávia se apressa. Atravessa a rua entre ônibus, entra num café expresso, pega a xícara encardida, toma rapidamente o café. Agora a um canto, diante de um sanduíche duro, folheia um livro sem capa. (GALVÃO, 2006, p. 23)

Na narrativa, o jogo contrastivo entre as classes é fundamentado pelo confronto entre as figuras femininas, que se distinguem entre madames e trabalhadoras. É possível observar as madames com os olhos roxos de maquiagem, enquanto as trabalhadoras também têm os olhos roxos de cansaço pelo trabalho noturno exaustivo: “Madame, enrijecida de elásticos e borrada de rímel, fuma, no âmbar da piteira, o cigarro displicente. Os olhos das trabalhadoras são como os seus. Tingidos de roxo, mas pelo trabalho noturno”.(GALVÃO, 2006, p. 24).

Essa contraposição burguesa *versus* proletária tinha como objetivo garantir direitos iguais e reivindicar mudanças:

— Nós construímos palácios e moramos pior que os cachorros dos burgueses. Quando ficamos desempregados, somos tratados como vagabundos. Se só temos um banco de rua para dormir, a polícia nos prende. E pergunta porque não vamos para o campo. Estão dispostos a nos fornecer um passe para morrer de chicotadas no “mate-laranjeira”!(GALVÃO, 2006, p. 33)

Ou, ainda, neste outro trecho: “Na cidade, os teatros estão cheios. Os palacetes gastam nas mesas fartas. As operárias trabalham cinco anos para ganhar o preço de um vestido burguês. Precisam trabalhar a vida toda para comprar um berço”.(GALVÃO, 2006, p. 33).

No capítulo “Instrução pública”, pode-se observar a descrição de duas festas, a burguesa, regada a caviar e champanhe, em oposição à festa dos proletários. Aí, a voz narrativa parece assumir a consciência da alienação que domina os salões da burguesia e seus autores falsamente preocupados com a classe trabalhadora, já que estão muito distantes dela: “A burguesia combina romances medíocres. Piadas deslizam do fundo dos almofadões. Saem dos arrotos de champanhe caro. O caviar estala nos dentes dourados”.(GALVÃO, 2006, p. 41).

Em “Casas de parir”, quando Corina vai para a maternidade para dar a luz, também reforça-se a diferença que há entre as duas classes, já que as mulheres burguesas ficam junto de seus filhos, enquanto as proletárias, como não têm condições de pagar por uma área melhor no hospital, são obrigadas a se separar de seus bebês:

Não percebe que a distinção se faz nas próprias casas de parir. As criancinhas da classe que paga ficam perto das mães. As indigentes preparam os filhos para a separação futura que o trabalho exige. As crianças burguesas se amparam desde cedo, ligadas pelo cordão umbilical econômico. (GALVÃO, 2006, p. 63)

Esse tom vai num crescendo até a revolta final, que explode em tom de reivindicação consciente da luta pelos direitos. No capítulo “Habitação Coletiva”, temos o relato de uma mãe que se queixa por não poder cuidar de seu filho, pois precisa ganhar seu pão, porém ela participa de um movimento grevista reclamando pela falta de pagamentos, enquanto os patrões ricos esbanjam luxo:

Nós, à noite, nem força temos para acalantar nossas crianças que ficam sozinhas e largadas o dia inteiro ou fechadas em quartos imundos, sem ter quem olhe para elas. Não devemos enfraquecer a greve com nossos lamentos! Estamos com o pagamento atrasado e chegamos até a passar fome, enquanto os nossos patrões que nada fazem vivem no luxo e mandam a polícia nos atacar! (GALVÃO, 2006, p. 31).

Por fim, no capítulo “Proletarização”, a mensagem é positiva, pois parece ter alcançado o objetivo principal de conscientização da classe trabalhadora, pelo menos, é assim que a narrativa apresenta a ascensão proletária em oposição à decadência da classe burguesa

É a luta de morte entre duas classes irreconciliáveis. A burguesia se esfaçalha, se divide, se esfarela, marcha para o abismo e para a morte. O proletariado ascende, se afirma, se culturiza. Qualquer militante compreende e estuda questões de economia com a mesma facilidade com que uma burguesinha folheia um número idiota de

Femina. (GALVÃO, 2006, p. 106)

Após a análise do romance, tomando como base a forma com que Pagu lidava com o outro e com as questões sociais, faz-se importante a verificação do embate com a pesquisa estética, como a autora a apresenta e representa em seu romance.

3.2 – *Parque Industrial* e a Pesquisa Estética

Se o caráter propagandístico assume a cena principal do romance de Patrícia Galvão, também é possível verificar, na sua prosa, algumas das conquistas estéticas e estilísticas do modernismo de 22. Para tanto, pretendemos demonstrar que, no decorrer do romance proletário de Pagu, esses recursos estéticos também foram utilizados e se acoplaram à necessidade de tornar o conteúdo fácil ou mais palatável, visando ao público a que se dirigia.

O quase desaparecimento das frases longas, a fim de realçar maior ênfase às pausas, aos silêncios, às interrupções no discurso das personagens, a inserção de um narrador-câmera, que privilegia os cortes da estética cinematográfica, e as inovações descritivas tornam possível uma narrativa ágil.

Ainda se torna possível identificar no romance de Pagu a gíria que:

figurou como um dos índices da linguagem das classes populares. O próprio vocabulário obsceno encontrou aproveitamento nos diálogos marcados pelos fatores situacionais. [...] Incorporaram-se o vocabulário e a sintaxe regional. As línguas estrangeiras surgiram na linguagem falada dos imigrantes[...]. (PRETI, 1986, p. 200)

A presença do Narrador-câmera limita-se a contar a história sem interferir na narrativa, mas esse é um recurso dúbio no romance de Pagu, já que, como asseveramos acima, o narrador parece entender bem do universo que retrata, simulando uma posição de dentro, como afirmou Luís Bueno, por isso, consideramos que seu aparente distanciamento indica, na verdade, um comprometimento intrínseco com os temas de que trata.

Esse recurso pode ser observado durante todo o desenrolar do romance. Já no primeiro capítulo, é possível nos situarmos no cenário da narrativa por meio do olhar do narrador: “São Paulo é o maior centro industrial da América do Sul: O pessoal da tecelagem soletra no cocoruto imperialista do “camarão” que passa. A italianinha matinal dá uma banana pro bonde. Defende a pátria.”(GALVÃO, 2006, p. 17).

E ainda, quando está descrevendo o cotidiano proletário: “Os chinelos de cor se arrastam sonolentos ainda e sem pressa na segunda-feira. Com vontade de ficar para trás. Aproveitando o último restinho da liberdade. As meninas contam os romances da véspera espremendo os lanches embrulhados em papel pardo e verde.” (GALVÃO, 2006, p. 17).

Observa-se, então, que embora o narrador pareça assumir uma atitude distanciada, de mero registro das situações que enfoca, simulando uma imparcialidade, é um grande conhecedor de todas as ações e personagens.

Também é possível perceber aproximações à estética cinematográfica. Os cortes narrativos, a suspensão abrupta da descrição de uma cena ou situação, a aposta nos flashes das vidas dos personagens, abrindo mão, algumas vezes, da lógica linear foram muito utilizados pelos modernistas, principalmente por Oswald de Andrade, não apenas na sua poesia, mas também na prosa. Em *Pagu*, um exemplo bastante ilustrativo do uso desses recursos pode estar na descrição da primeira cena de sexo entre Eleonora e Alfredo.

A narração se inicia com os personagens em uma confeitaria, em seguida eles vão para o carro que os leva até uma casa. Ao chegarem lá, há a narração do pensamentos de Eleonora, em que ela se firma em sua vontade de se entregar apenas após o casamento. Após a descrição do pensamento de Eleonora, observa-se um corte na narrativa que é sucedido pela descrição do aspecto físico da personagem. Esse corte desvia-se da descrição da relação sexual, deixando implícita a cena para o leitor, que deve imaginar o que pode ter acontecido

Na confeitaria tradicional das normalistas, Alfredo Rocha, moço rico, beija as mãos da noiva. Acha uma graça infinita nas colegas gluttonas de Eleonora.[...]

O corpo de Eleonora se arrepia ao contato macho.

— Para a Penha, André!

O carro *chic* desemboca numa multidão esfomeada que carrega cartazes pela avenida proletária. [...]

Chegam. Uma casinha muito feia.

— Por que você me traz aqui?

Ela nunca pensara em ceder completamente. Lhe daria tudo, menos a virgindade. Assim, ele se casaria. Ela não seria trouxa como as outras.

Abatida, de olhos úmidos. Ele aperta ainda o corpo machucado.

— Choras?

— Claro que não.

— Vais te casar com um homem rico...

Ela não acredita em mais nada. Não fala nada. (GALVÃO, 2006, p. 38-39)

Encontram-se, ao longo da leitura do romance, diversas figuras de linguagem capazes de realçar a inovação descritiva. Vejamos um exemplo.

Corina tinha como ‘parceiro’ Arnaldo, este, por sua vez, é caracterizado por seu automóvel, por isso, em alguns momentos da narrativa, há a utilização de uma metáfora, na qual se compara o personagem às características de seu carro “baratinha”: “Pensa no amor da baratinha que vai passar para encontrá-la de novo à hora da saída.”(GALVÃO, 2006, p. 25). E também quando a personagem relata ao amado sobre a gravidez e a situação difícil pela qual estava passando, sem emprego e sem moradia, a reação dele foi somente a de jogar pelo carro algum dinheiro e abandoná-la, deixando a personagem desiludida: “Deixa cair uma nota e

grita desembraiando: — Não perca! São cem paus! *A baratinha fonfona a ilusão da Corina.*”(GALVÃO, 2006, p. 53, grifos nossos).

Já a prosopopéia ou personificação é observada em dois trechos, o primeiro, que é uma extensão da citação acima, fixa o momento da desilusão amorosa vivida por Corina, no qual ela anda pela cidade, pensando na colega que havia morrido. Como o tempo estava chuvoso, o narrador afirma que “A sua roupa chove com a chuva”.(GALVÃO, 2006, p.54). Também a descrição do estado de ânimo de Alfredo, quando sai durante um domingo sem rumo e sem saber muito bem o que fazer: “Alfredo saiu também no domingo vazio.”(GALVÃO, 2006, p.54).

Outro recurso também utilizado é a personificação de objetos inanimados, mais precisamente a rua, o narrador dá movimento à rua: “A rua vai escorrendo pelas janelas do bonde.”(GALVÃO, 2006, p. 28)

As características a que Patrícia Galvão recorre em seu romance apontam para a consciência da manipulação das inovações técnicas e estéticas propostas pelos modernistas, a fim de colocá-las a serviço da propaganda da causa proletária, sua condição e sua revolta, dando à obra um sentido novo, uma realidade nova, já que traduz, tanto para os operários quanto para o restante da população, o cotidiano proletário, apostando, simultaneamente, no conteúdo de cunho social e na utilização dos recursos estéticos, na forma de apresentação da dura realidade vivida pelas mulheres trabalhadoras no cenário de industrialização incipiente da São Paulo dos anos 20.

Thelma Guedes argumenta que as qualidades da obra de Pagu estão no:

[...] vigor de uma narrativa ágil que transborda emoções intensas; visualidade e oralidade que atualizam a narrativa a cada leitura; além da ironia que se associa ao olhar generoso de um foco narrativo forte, ativo, desejante. (GUEDES, 2003, p. 37).

Nota-se, então, que a narrativa de Pagu torna-se ágil, mantendo a preocupação com a forma como os fatos podem ser facilmente apresentados ao leitor:

Nas latrinas sujas as meninas passam o minuto de alegria roubado ao trabalho escravo.

— O chefe disse que agora só pode vir de duas em duas!

— Credo! Você viu quanta porcaria que está escrito!

— É porque aqui antes era latrina dos homens!

— Mas tem um versinho d’aqui!

— Que coisa feia! Deviam apagar...

- O que quer dizer esta palavra, “fascismo”?
- Trouxa! É aquela coisa do Mussolini. (GALVÃO, 2006, p. 20)

O emprego do discurso direto, o uso dos diálogos, dão agilidade à forma de narrar ao mesmo tempo em que introduzem as críticas sociais.

No romance *Parque Industrial*, outra grande questão a ser observada é a da coletividade, ou seja, a não-individualização dos seus personagens, principalmente das femininas. Vejamos como se dá essa questão na obra.

3.2.1 – As personagens femininas e sua não-individualização

Partindo de uma observação de Luis Bueno em sua obra seminal para o estudo do romance de 30, gostaríamos de comentar, brevemente, o fato de que apesar de a personagem trabalhadora mulher ser protagonista da luta proletária no romance, não é possível notar uma singularização da trajetória de nenhuma das mulheres, já que todas as figuras femininas importam como modelos de um comportamento padrão (cf. Eleonora que se torna burguesa, alienando-se para sua origem, ou Rosinha e Otávia por intermédio das quais acompanhamos a paulatina tomada de consciência política). O romance, portanto, muito mais do que se preocupar com a conduta individualizada das personagens, quer compor um painel social: “trata dos destinos [das personagens], das pequenas e grandes tragédias do dia a dia... não há preocupação em alinhavar essas histórias que interessam como painel coletivo cuja unidade está garantida pelo cenário comum”. (BUENO, 2006, p. 250).

Em *Parque Industrial*, são apresentadas quatro principais personagens femininas, e a análise de suas trajetórias pode confirmar a observação do crítico.

Pondera-se, então, que, por mais que algumas personagens tenham características diferenciadoras, capazes de alguma singularização de suas condutas, seus destinos, na narrativa, apontam para uma mesma forma de resolução. Talvez isso aconteça porque o privilégio maior seja dado à “mensagem” política da obra, preocupando-se, portanto, menos com o investimento sobre a individualização da conduta das personagens.

Eleonora é filha de pessoas simples, seu pai trabalhava na Repartição e sua mãe tinha sido educada na cozinha de uma casa feudal, conforme nos informa a voz narrativa. Nora, como algumas vezes é chamada na narrativa, era uma normalista que, fazendo parte de uma família tradicional e de classe baixa, tinha o sonho de se casar para transformar o seu destino

O pai de Eleonora ganha 600 mil-réis na Repartição. Fora os biscates. A mãe fora educada na cozinha de uma casa feudal, donde trouxera a moral, os preceitos de honra e as receitas culinárias. Sonham para a filha um lar igual ao deles. Onde a mulher é uma santa e o marido bisa paixões quarentonas. (GALVÃO, 2006, p. 36)

Na condição de namorada do jovem burguês Alfredo Rocha, sabia que não deveria se entregar às investidas do namorado, preservando sua virgindade, mas não é isso que acontece. Cedendo à vontade de Alfredo, fica desiludida e desesperançada, mas, ainda assim, Alfredo honra o compromisso. Mas é após o enlace matrimonial que Eleonora alcança sua transformação: torna-se egoísta, e agora é Alfredo quem se desilude com a oportunidade de conviver com uma legítima representante da classe operária:

— Escute, Eleonora. Tirei você de uma casa onde ao menos se trabalhava para viver. Você acreditou na comédia da alta roda. Contaminou-se. Atolou na lama desta burguesia safardana! Talvez fosse eu o culpado. Talvez não. Você entraria por qualquer porta. Ou por debaixo do pano! Você nunca se conformaria em trabalhar. E a burguesia hoje mal se defende. Pois fique nela. Eu saio! (GALVÃO, 2006, p. 79)

Outra figura feminina encontrada no romance é a da proletária Corina. Mulher que chega a sonhar com um destino diferente para a sua vida, mas que, pela sua condição de mulata, não encontra futuro diferente. Apaixonada por Arnaldo, sonha em se casar, mas este, ao saber da gravidez, a deixa desamparada. Então, sem moradia e nem dinheiro, a personagem encontra saída apenas na prostituição:

Corina se vende noutro quarto. Tentáculos de um preto gigante enroscam o corpo deformado pela gravidez adiantada.
 — Você, de barriga, me amolece!
 Uma voz rouca gargalha na sala.
 — Pode vir sem dinheiro mesmo! Até eu pago... (GALVÃO, 2006, p. 60)

Mesmo grávida, Corina se surpreende com um admirador, Pepe. Ele gostava dela, todavia, ela não aceita seu pedido de casamento, diz que seu corpo era de quem ele reclamasse. Com uma vida tomada pela degradação, tanto de seu corpo quanto de sua alma, o filho que esperava “sente” as desenfreadas da mãe, e, ao nascer, não poderia ser outra coisa a não ser um ‘monstro’.

Assim, após ‘matar’ seu filho, Corina é presa:

O pesado gradil se abre, se fecha. Corina está presa.
 — Por que veio?
 Sempre a mesma pergunta para quem entra. Corina não responde. Senta-se a um canto, num trapo de cobertor vermelho.
 — Xii! Sai! Olha só onde ela foi sentar. Tá assim de muquirana.
 — Por que você veio?
 — Matei o meu filho...
 Trau! Credo! (GALVÃO, 2006, p. 66)

Ao ser solta, a personagem, sem trabalho, moradia nem alimentação, reencontra Pepe, que com o mesmo destino proletário de miséria, se junta a ela para dividirem a desventura: “Os dois, agarrados, vítimas da mesma inconsciência, atirados à mesma margem das combinações capitalistas, levam pipocas salgadas para a mesma cama”.(GALVÃO, 2006, p. 122).

Corina e Eleonora representam as mulheres proletárias alienadas, que não se envolvem na luta pela mudança e se opõem a duas outras personagens proletárias intelectualizadas: Rosinha Lituana e Otávia.

Rosinha é imigrante da Lituânia, chegando ao Brasil no pós-guerra. Vivia no Brás, trabalhava na fábrica, porém, sua trajetória demonstra engajamento na luta proletária. Ela tentava, sempre que possível, explicar aos outros proletários os mecanismos da exploração para que houvesse alguma modificação na luta, visando a angariar mais adeptos à Revolução.

Juntamente com Otávia, ela participa das reuniões dos sindicatos, impõe-se, ajuda no embate contra a burguesia: “Rosinha Lituana, lá dentro, mimeografa manifestos”. (GALVÃO, 2006, p. 47). O desfecho da trajetória do personagem é a delação, já que é traída pelo Pepe, que aponta seu nome como participante da Revolução:

A polícia investiga. No gabinete, entre secretas, estão alguns vendidos. Pepe aproxima-se.
 — O senhor me prometeu que dava mais.
 — Você não adiantou nada. Diga quem começou... Os nomes...
 — Já disse. A Rosinha Lituana... Ela que falava em todas as reuniões... (GALVÃO, 2006, p. 91)

Dessa forma, é presa e acaba deportada:

Sorri numa amargura. Vão levá-la para sempre do Brás... Que importa? Ela ouvira dos próprios defensores do presídio social:
 — Pobre não tem pátria!
 Mas deixar o Brás! Para ir aonde? Aquilo lhe dói como uma tremenda injustiça. Que importa! Se em todos os países do mundo capitalista ameaçado há um Brás...
 Outros ficarão. Outras ficarão.
 Brás do Brasil. Brás de todo o mundo. (GALVÃO, 2006, p. 95)

Apesar da caracterização e trajetória relativamente diferenciadas, as personagens femininas evidenciam desilusão.

Por fim, temos Otávia que, como Rosinha, lutava por um mundo sem desigualdades e, principalmente, sem exploração. Intelectual engajada, ela se sobressai por estudar muito, está sempre lendo algum panfleto para estar informada. Juntamente com Rosinha, ela também se engaja nos sindicatos, participando e atuando nas sessões. Além disto, também é companheira, pois é a única a estender a mão à Corina, quando ela estava grávida e sem lugar para ir. Ademais, as duas proletárias engajadas lutam para a inserção de Matilde na luta de classes.

Após a prisão de Rosinha, Otávia se encontra com Alfredo Rocha já proletarizado. Aí surge um encantamento, até que os dois se tornam “amantes”:

A sua integração na causa proletária a alegra como uma menina. Por quê?
Ela chega. São sete horas da noite. Não há sindicato nem comício.
Inútil falsear a situação. (GALVÃO, 2006, p. 95)

E também no trecho abaixo:

Você quer ser minha companheira, Otávia?
— Quero.
Beijam-se subitamente sexualizados. (GALVÃO, 2006, p. 111)

Entretanto, como ele era um burguês recém-convertido às lutas proletárias, os camaradas não aceitam a sua inserção no sindicato e, praticamente, a obrigam a deixar seu companheiro.

Observamos, portanto, que a apresentação dessas quatro personagens reflete a sua não-individualização das mesmas no Romance Proletário, já que mesmo tendo características, por vezes diferenciadoras, elas sempre vivenciam e retornam para um mesmo ponto, que é o da proletarização.

4 – CONCLUSÃO:

Segundo Thelma Guedes(2003), autora de *Pagu, Literatura e Revolução*, a importância do estudo e da análise das obras de Pagu justifica-se porque sua presença na literatura brasileira ainda não foi suficientemente investigada:

Refletir sobre a obra literária de Patrícia Galvão, assim como sobre o quase absoluto silêncio que a circunscreve, no âmbito da história e da crítica de nossa literatura, é um movimento em direção a uma aproximação e enfrentamento do que nessa escrita se configura como maior problema e talvez do que se apresente ao leitor crítico como uma grande dificuldade. A tentativa de olhar para um texto vigoroso e inquieto como o dessa escritora exige quase naturalmente o tratamento da expressão literária que mais revele sua vitalidade e seu desassossego; e, em consequência, a obra que talvez guarde o melhor da escritora, uma fortuna que, sabemos bem, ainda não foi investigada a contento. (GUEDES, 2003, p. 23).

Acreditamos que, por meio da leitura de *Parque Industrial*, pudemos compreender melhor as questões políticas e estéticas que marcam o engajamento intelectual de Pagu .

Escritora preocupada com as questões sociais e, principalmente, voltada para a defesa da classe proletária – com a qual sempre esteve em contato –, Pagu torna-se uma escritora engajada. Seu engajamento, além de ser observado por meio das preocupações que tem ao escrever uma obra cujo conteúdo fosse uma crítica social, é observado também no cuidado político-estético com que aborda as questões sociais.

Isto quer dizer que, além de seu romance defender uma crítica às mazelas sociais, há também, uma preocupação estética com a obra – caudatária das pesquisas inovadoras com a linguagem empreendidas pelos modernistas de 22.

A velha questão do embate entre conteúdo e forma, que leva a autora a escrever um romance cujo objetivo é a denúncia social, e a pesquisa estética , que privilegiava a maneira de se expressar o homem comum, alcançam em Pagu uma combinação inusitada. A utilização de uma linguagem simples, do coloquialismo tão defendido pelos modernistas da primeira hora, que pretendiam escrever numa 'gramatiquinha brasileira', serviu aos objetivos da causa social que tencionava alardear a revolução e a conscientização do proletariado.

Baseando-nos no diálogo entre dois textos-chave para entender as problemáticas do período, o texto de Lafeté(2000): *1930: a crítica e o modernismo* e o de Luis Bueno(2006) em *Uma história do Romance de 30*, observamos que, apesar de ser comum atribuir ao primeiro momento histórico de 22 o investimento na pesquisa estética, ficando o engajamento político e a consciência social a cargo da década de 30, tal divisão não é tão clara assim. Os modernistas de primeira hora engajaram-se à sua maneira em um processo coletivo de

consciência nacional, que garantiu uma pesquisa de redescoberta e valorização da cultura brasileira.

Esse retorno às origens nacionais, promovido, sobretudo, por Mário e Oswald de Andrade, cada um à sua maneira peculiar, foi acompanhado pela pesquisa estética, cujo programa pregava a utilização de uma linguagem despojada, coloquial, paródica e satírica, para derrubar uma linguagem academicista tradicional.

Então, a seu modo, aliando inovação estética ao sentido de missão, de compromisso empenhado com a reinvenção da identidade nacional, nossos modernistas de 22 também tinham um projeto ideológico. Nesse sentido, a década de 30, tendo superado a preocupação com a configuração dessacralizada de um retrato para a nação, investiu na denúncia de questões sociais e na preocupação com os excluídos sociais.

O surgimento do Romance proletário é, portanto, um gênero novo que busca dar forma a uma preocupação diferente: escrever uma literatura cujo projeto fosse engajado, cujo objetivo maior fosse o de propagandear a causa proletária.

Parque Industrial opõe-se, nesse sentido, à tradição de origem burguesa do romance, privilegiando as questões do proletariado, enxergando-o *de dentro*, configurando-se como propaganda dos menos validos.

Essa mudança de foco implica também a mudança de outras perspectivas narrativas. A ausência do enredo e o fim do herói são as características mais evidentes. Como o foco principal visa a uma massa de trabalhadores, não há a configuração de heróis, mas, sim, de personagens comuns, e que alcançam o mesmo fim, demonstrando a força da coletividade e não do individualismo. O que podemos perceber com maior evidência mediante a representação feminina, já que as mulheres da narrativa são apenas representantes de uma classe. Portanto, podemos perceber uma tipificação exacerbada pela dicotomia proletário *versus* burguês.

Partindo do pressuposto de que Pagu é uma escritora-intelectual engajada, consideramos que o estudo sobre sua vida e obra continue a sugerir relevância para a contemporaneidade, pela atualidade dos assuntos por ela tratados.

REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Mário. O movimento Modernista. In: _____ **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1978.

ÁVILA, AFFONSO. **O poeta e a consciência crítica**: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda. 2ª ed. São Paulo: Summus, 1978.

BLANCHOT, Maurice. IN: NOVAES, Adauto. **O silêncio dos intelectuais**. São Paulo: Editora Companhia das letras, 2006.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1976.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp. Editora da Unicamp, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Ser radical. IN: ANDRADE, Oswald. **Obras completas**: Pau-Brasil. 4 ed. – São Paulo: Globo, 2000.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. IN: _____. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul. 2006.

CANDIDO, ANTONIO. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1981.

DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento de Pascal a Sartre**. Tradução Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

FERRAZ, Geraldo Galvão, (org.) **Paixão Pagu**: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GALVÃO, Patrícia. **Parque Industrial**. Introdução de Geraldo Ferraz, Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

GALVÃO, W. N. **Desconversa**. Rio de Janeiro: Edinova UFRJ, 1998.

GONZALEZ, Horácio. **O que são intelectuais**. São Paulo: Brasiliense, 2001. (Coleção primeiros passos; 29).

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A. 3.ed. 1979.

GUEDES, Thelma. **Pagu: Literatura e Revolução: um estudo sobre o romance Parque Industrial**. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

GUIMARÃES, Alberto Passos. A propósito de um romance: Cacau. (Boletim de Ariel, ago. 1933 (III1), p. 288). IN: BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp. Editora da Unicamp, 2006.

HELENA, Lucia. **Modernismo Brasileiro e Vanguarda**. São Paulo: Ática, 1996.

JACKSON, H. David. A fé e a ilusão: o caminho de paixão e pureza de Patrícia Galvão. In: **Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

KOTHE, Flávio René. **O herói**. São Paulo: Ática, 1985.

LAFETÁ, João Luiz. 1930: a crítica e o Modernismo. São Paulo: Editora 34. 2000.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2001.

MOISES, Massaud. **A Criação Literária**. São Paulo: Melhoramentos. 6.ed.1973

NOVAES, Adauto. **O silêncio dos intelectuais**. São Paulo: Editora Companhia das letras, 2006.

_____. **O que é o intelectual?**. Disponível em: <
www.cultura.gov.br/foruns_de_cultura/cultura_e_pensamento/index.php?p=10433&more=1&c=1&pb=1>. Acesso em: 17 dez. 2007.

PAES, J. P. Cinco livros do Modernismo brasileiro. In: _____. **A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PRADO, Antonio Arnoni. **1922 – Itinerário de uma falsa vanguarda**: os dissidentes, a Semana e o Integralismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

PRETI, D. **Sociolingüística: os níveis da fala: um estudo sociolingüístico do diálogo na literatura brasileira**. 6 ed. São Paulo: Editora Nacional, 1987.

SARLO, Beatriz. Intelectuais. In: **Cenas da vida pós-moderna**: intelectuais, arte e videocultura na Argentina. Tradução Sérgio Alcides. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora: UFRJ, 2000.

SARTRE, Jean Paul. IN: GONZALEZ, Horácio. **O que são intelectuais**. São Paulo: Brasiliense, 2001. Coleção primeiros passos; 29.

Anexo 1:

http://www.mulheresdesaojoao.com.br/site/fotos/thumb/12_P_livroparqueIndustrial.jpg

Acessado em: 20/08/2009

Anexo 2:

http://www.pagu.com.br/obrasertextos/images/livro_parqueindustrial.jpg

Acessado em: 20/08/2009

Anexo 3:

http://2.bp.blogspot.com/_R7gQSfWdRc/SkYhNPWREiI/AAAAAAAAATA/-oRwN6ci3P8/s400/operarios-tarsila.jpg

Acessado em: 20/08/2009

Anexo 4:

<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa//tarsila-do-amaral/imagens/costureiras.jpg>

Acessado em: 20/08/2009

Anexo 5:

http://acervos.ims.uol.com.br/local/Image/biblioteca/O%20Homem%20do%20Povo_SP_1984.jpg

Acessado em: 20/08/2009

REFERENCIAS CONSULTADAS:

ANDRADE, Mário. **Paulicéia Desvairada**. São Paulo: Casa Mayença, 1922.

ANDRADE, Oswald de. Serafim Ponte Grande. 5ª edição. In: **Obras Completas II: Memórias sentimentais de João Miramar Serafim Ponte Grande**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1978.

BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934”. In: **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas Volume 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 5ª Edição, editora Brasiliense. São Paulo, 1993.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática S.A. Série Princípios, 1985.

CAMARGOS, Márcia. **Semana de 22: entre vaias e aplausos**. 1ª reimpressão. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

CAMPOS, Augusto de. **Patrícia Galvão, Pagú: vida-obra**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

DEL PRIORE, Mary; BASSANEZI, Carla. **História das mulheres no Brasil**. 8ª edição. São Paulo: Contexto, 2006.

FABRIS, Annateresa. **Modernidade e Modernismo no Brasil**. São Paulo: Mercado de Letras, 1994

FERRAZ, Geraldo. **Depois de tudo: memórias**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1983.

FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade: biografia**. 2ª edição. São Paulo: Globo, 2007.

FREIRE, Tereza. **Dos escombros de Pagu: um recorte biográfico de Patrícia Galvão**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

FURLANI, Lucia M. Teixeira. **Pagu – Patrícia Galvão**: Livre na imaginação, no espaço e no tempo. 5.ed. São Paulo: UNISANTA, 1999.

GALVÃO, Patrícia. **Safra Macabra: Contos policiais**. Rio de Janeiro; José Olympio, 1998.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar Narrativas**. São Paulo: Editora Ática, série Princípios, 2000.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MARIANO, Silvana Aparecida. **O sujeito do feminino e o pós-estruturalismo**. Ver. Estud. Fem. Vol.13 nº.3 Florianópolis Sept/Dec. 2005.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. 4ª reimpressão. São Paulo: Editora Bointempo Editorial, 2005.

MEIRELLES, Domingos. **1930: Os órfãos da revolução**. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 2006.

NEVES, Juliana. **Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão**: a experiência do suplemento literário do Diário de São Paulo, nos anos 40. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2005.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil**. Entre o povo e a nação. Tradução: Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Editora Ática S.A., 1990.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Modernidade cultural brasileira**: redescobertas da nação. IN: _____ Revista Textura/Universidade Luterana do Brasil - Canoas: Ed. ULBRA, 1999. (Nº 10, julho/dezembro 2004.)

REZENDE, Neide. **A semana de Arte Moderna**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1993.

SAID, Edward W. **Representações do intelectual**. Tradução Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da Letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 1993.

SILVEIRA, Maria José. **A jovem Pagu**. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2007. _Coleção Jovens sem fronteiras.

TAVARES, Rodrigo Rodrigues. **A “Moscuzinha” Brasileira**: Cenários e personagens do cotidiano operário de Santos (1930 – 1954). São Paulo: Associação Editorial Humanitas: FAPESP, 2007.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**: apresentação dos principais poemas manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. 7ª edição. Petrópolis: Vozes, 1983.

THÉBAUD, Françoise. (Org.). **História das mulheres no Ocidente**: o século XX. Tradução Alda Maria Durães et. al. Porto: Afrontamento; São Paulo: Ebradil, 1995. v. 5 (Coleção dirigida por Georges Duby e Michelle Perrot.)

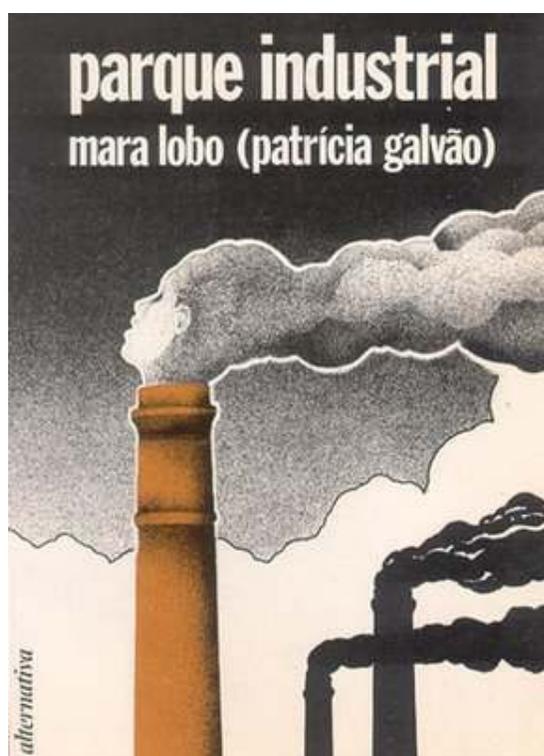
TRONCA, Ítalo. **Revolução de 1930**: a dominação oculta. São Paulo: Brasiliense, 2004. Tudo é história; 42.

ANEXOS:

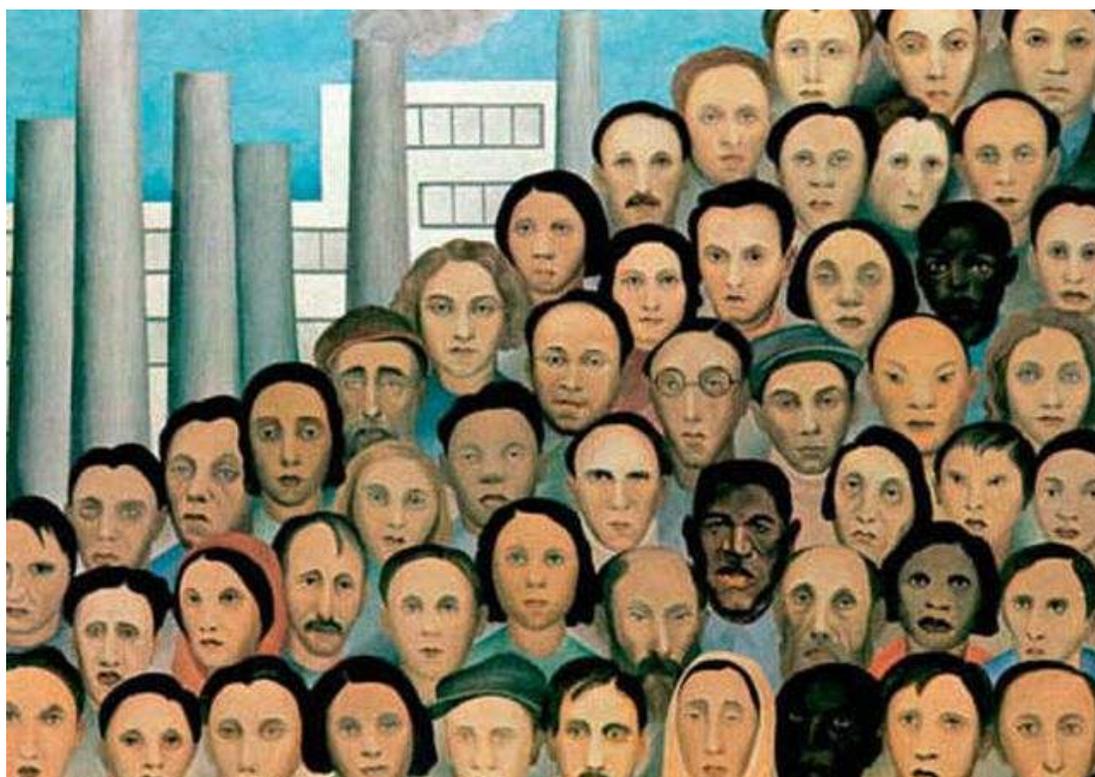
Anexo 1: Capa original de *Parque Industrial*, produzida por Patrícia Galvão.



Anexo 2: Capa Edição Particular, 1933.



Anexo 3: Amaral, Tarsila. “Operários”.



Anexo 4: Amaral, Tarsila. “Costureiras”.



Anexo 5: Jornal *O homem do povo*.

