UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

João Carlos Ribeiro Junior

Literatura e política no romance de Patrícia Galvão

São Paulo

2015

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA**

João Carlos Ribeiro Junior

Literatura e política no romance de Patrícia Galvão

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Paula Sá e Souza Pacheco

(Versão corrigida)

São Paulo

2015

Dedicado à memória de meu pai
e de Eliana, minha irmã.

Agradecimentos

A Ana Paula Pacheco, pela orientação democrática, atenta e rigorosa. Este trabalho deve muito ao que pude aproveitar de seus ensaios e das reflexões suscitadas em seus cursos, além das conversas excepcionais.

A Marcos Napolitano e Simone Rossinetti Ruffinoni, pelas ótimas arguições no exame de qualificação.

A Isabel Loureiro, pelo aprendizado que me proporcionou, junto com o Marcos, na banca de avaliação.

A Lincoln Secco e Dainis Karepovs, por responderem com prontidão às perguntas que fiz sobre a história dos comunistas no Brasil.

Ao grupo de pesquisadores próximos à Ana, cujos trabalhos e cujas opiniões também foram uma referência importante. Obrigado, Agnelo Bento, Carolina Serra Azul, Felipe Bier, Guilherme Kranz, Malu Rangel e Paula Maciel.

Aos amigos do movimento estudantil, sem os quais o interesse pelo objeto certamente não seria o mesmo. Ao Bruno Cardoso (Portuga), em especial, por me emprestar os livros da Pagu. Obrigado, Portuga.

Aos amigos do mundo editorial. Na impossibilidade de nomear todos, agradeço especialmente a Caio Mazzilli, parceiro de todas as horas; Ana Lucena e Lauri Cericato, generosos incentivadores; Roberta Vaiano, que acompanhou o início e o fim do processo pela felicidade de nos encontrarmos e reencontrarmos em diferentes casas editoriais; Flávia Fugita e Angela Carmela, pela compreensão e pelo apoio; Tiago Jonas, pelas inúmeras conversas sobre arte e política nas horas de almoço.

Ao Fernando Neri, pela longevidade da camaradagem.

Aos amigos Alcimar Frazão, Alexandre Linares, Antonio David, Bruno Ranieri, Carlos (Virtude) Menegozzo, Dimitri Pinheiro, Fábio Senne, Felipe Ultramari, Gustavo Anitelli, Henrique Costa, Ivan Tamaki, Matheus Lima, Natália Leon, Nathalia Cassetari, Pilar Veras, Renato Barreto, Renato Godoy, Ricardo Lísias, Rodolfo Vianna, Tomás Arruda. Obrigado pela força.

A Suzana, Marcos, Kinha, Dulce, Mingo, Ísis e Livia, pelo enorme carinho.

A Joana, pelo privilégio das luminosas conversas, pelo amor que se repõe e por desenhar comigo os mapas de onde sempre nos encontramos.

Ao Fernando, meu irmão, pela fortaleza que construímos.

A Elaine, minha irmã, pelo afeto extraordinário que sentimos um pelo outro e por seu sorriso pleno de otimismo e beleza.

A minha mãe, Maria, pela firme ternura, o apoio incondicional e o amor inesgotável.

Resumo

A produção artística de Patrícia Galvão possui uma matriz política na qual a teoria e a prática comunista se entrelaçam à experiência modernista. Confrontada com a trajetória da autora, a estrita consonância de seu livro de estreia com as palavras de ordem do PCB nos permite reconhecer e avaliar tensões, conflitos e impasses da esquerda brasileira. A figuração do outro, no caso, o proletariado emergente pós-revolução de 1930, e as dificuldades do escritor, ou intelectual, em lidar com esta matéria são chaves importantes de nossa análise. O estudo de *Parque industrial* (1933), tanto de suas características internas quanto de seu lugar na história do modernismo brasileiro, ocupa a maior parte desta dissertação.

Palavras-chave: Modernismo brasileiro, PCB, Posição do narrador, Romance proletário, Patrícia Galvão

Abstract

Patrícia Galvão's artistic work has a political framework in which communist theory and practice are intertwined with the modernist experience. Taking into consideration the author's trajectory, the strict correspondence between her first book and PCB's watchwords allows us to recognize and evaluate tensions, conflicts and dilemmas of the Brazilian left-wing. The figuration of the other, in this case, the emerging proletariat after the 1930 revolution, and the difficulties faced by the writer, or intellectual, in dealing with this matter play a key role in our analysis. The study of *Parque industrial* (1933), both in its internal characteristics and in its place in the history of Brazilian modernism, occupies most of this work.

Keywords: Brazilian modernism, Brazilian Communist Party, Narrator's position, Proletarian novel, Patrícia Galvão

Sumário

Parque industrial: vanguarda estética, partidarismo, engajamento	8
<i>A escrita militante de Patrícia Galvão</i>	<i>9</i>
<i>Parâmetros críticos.....</i>	<i>14</i>
<i>História de Parque industrial.....</i>	<i>18</i>
<i>Contornos de um romance proletário</i>	<i>28</i>
<i>Diálogo com a crítica.....</i>	<i>39</i>
Modernismo e ação revolucionária.....	52
<i>Teses sobre o modernismo: para situar Parque industrial</i>	<i>53</i>
<i>O romance na história do modernismo</i>	<i>62</i>
<i>Vanguardismo e experimentação.....</i>	<i>65</i>
Comunismo e ação narrativa.....	75
<i>Panorama político</i>	<i>76</i>
<i>Relações com o realismo socialista</i>	<i>79</i>
<i>Ação narrativa e ação revolucionária: perspectivas libertárias</i>	<i>83</i>
Intelectual e operário	94
<i>Sentidos do engajamento.....</i>	<i>95</i>
<i>Patrícia Galvão sobre o papel dos intelectuais.....</i>	<i>96</i>
<i>O intelectual em Parque industrial.....</i>	<i>99</i>
Bibliografia.....	122

***Parque industrial:* vanguarda estética,
partidarismo, engajamento**

A escrita militante de Patrícia Galvão

Patrícia Galvão foi uma figura-chave da vida cultural brasileira a partir do ano decisivo de 1929 até fins dos anos 1950. Sua atribulada biografia acumulou toda sorte de experiências que moldaram a imagem de uma mulher ainda hoje alcunhada de “musa-mártir” por seus admiradores (CAMPOS, 2014, p. 19). Boa parte desse imaginário se refere às realizações da escritora e jornalista em sua primeira década de atuação, os anos em que o nome Pagu ficou conhecido nacional e internacionalmente. Sua produção já foi explorada sob muitos aspectos. O que pretendemos neste trabalho é investigá-la por uma via específica: a relação entre trabalho político e criação literária de que *Parque industrial* (1933), seu romance de estreia, configurou um rico testemunho. Este romance proletário é resultado de uma experiência política concreta, por vezes traumática, e sofre os constrangimentos de um ambiente militante bastante peculiar na história da esquerda brasileira, o momento da crise em que os comunistas buscaram fazer um ajuste de contas com sua curta história, ao mesmo tempo em que tentavam se alinhar com orientações teóricas e práticas externas. Nesse contexto, de 1928 a 1934, a figura do intelectual, por vezes tida como o oposto de uma figura sacralizada de operário, foi bastante questionada nos meios pecebistas. Pagu, contraditoriamente, aderiu ao ponto de vista que *a priori* condenava a ela mesma. Primeiro em sua práxis revolucionária, que exigia a proletarização, depois na elaboração do romance. Oswald de Andrade participou dessa virada política declarando sua vontade de ser “casaca de ferro na Revolução Proletária” (ANDRADE, 2000b, p. 58). A tentativa de trazer a perspectiva operária ao foco narrativo não foi bem uma novidade, apesar de termos poucos escritores que concebem o próprio trabalho como equivalente do trabalho braçal, tal como Graciliano Ramos o faz quando se mira nas lavadeiras de Alagoas.¹ Essa preocupação gerou uma obra comprometida a seu modo, há nela

¹ Em entrevista concedida a Joel Silveira em 1938: “Deve-se escrever da mesma maneira com que as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. [...] Elas começam com uma primeira lavada. Molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Depois colocam o anil, ensaboam, e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Depois batem o pano na laje ou na pedra limpa e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a

elementos estéticos da vanguarda modernista, partidarismo imoderado em colagens panfletárias e engajamento militante que flutua do dogmatismo para posições mais libertárias.

Os livros de Patrícia Galvão rara e tardiamente receberam a atenção devida. Sua obra não conformou o que convencionalmente se chamaria de carreira literária. A trajetória literária de Pagu, por isso, não representou um processo de acumulação. Seus trabalhos, até mesmo por sua diversidade de interesses, percalços biográficos e perseguições políticas, não contaram com a seriação necessária. Mas eles foram, sim, lances ousados, tentativas que em diferentes momentos buscaram alargar a percepção do contemporâneo e alinhar-se, em vocação modernista, com a inteligência de seu tempo – incluindo a produção mais avançada dos países do centro do capitalismo, o que evidencia a ambição por um largo alcance estético que mantinha diálogo e conexões com o que havia de mais moderno e revolucionário em seus momentos de criação e publicação. Ainda que não tenham atingido o reconhecimento das obras-primas com as quais a autora quis que ombreassem, a visada histórica que as gerou explica o interesse por elas. Não que esses romances, em específico *Parque industrial*, tenham importância apenas histórica ou sociológica, pois ocorre que além dessa dimensão, o acabamento formal de ambos, com suas falhas e acertos, denota alta densidade explicativa.

Os primeiros trabalhos artísticos de Patrícia Galvão fazem perceber nitidamente a influência de Oswald de Andrade, com quem ela se casou ainda muito jovem. A maioria dos trabalhos sobre ela assinala esse aspecto entre suas principais características – ainda falta quem investigue a recíproca, mas já surgem trabalhos que registram a clara percepção de que o Oswald de Andrade depois de Pagu torna-se outro (MANFRINI, 2011; ANDRADE, 2009). O período mais prolífico da união está nos primeiros anos da quadra de 1930. A parceria efetiva entre ambos se deu em um tempo curto, mas com impacto duradouro. No debate sobre a poesia e a arte brasileira dos anos 1940, por exemplo, do qual ambos participaram, as afinidades permaneciam gritantes. Os dois defensores dos ideais modernistas travaram ali o combate pelo princípio da pesquisa estética e pela negação do chamado neonaturalismo, que na perspectiva deles seria mero tradicionalismo apegado à superficialidade do real. A despeito da validade

mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso, a palavra foi feita para dizer" (RAMOS, 2014, 77).

deste ponto de vista, essa era a convergência. Por toda a vida os dois desenvolveram uma grande produção jornalística e há muito do trabalho de Galvão ainda por ser descoberto (JACKSON, 2011). Talvez aí, tal como Mário da Silva Brito sugeriu para Oswald, esteja o melhor de sua criação. Brito afirmou que nas páginas dos periódicos Oswald de fato “esbanjou o seu fulgurante talento valendo-se de um estilo nervoso, imprevisto e original” (apud DANTAS, 2006, p. 173). Pela amostra do que já foi publicado, esta constatação provavelmente também é verdadeira para Pagu. A escrita para jornais foi sua fonte de sustento por toda a vida e nela a escritora pôde dedicar mais tempo e elaboração. Afinal, vocação desde as aspirações ginásiais, não é por acaso que seu livro de estreia tenha inconfundíveis marcas de reportagem e que no segundo, *A famosa revista* (1945), escrita em parceria com Geraldo Ferraz, tenha centralidade o alegórico espaço de uma redação. Estes dois romances continuam provocando quem quer que se interesse pela vida intelectual nacional. A atualidade de tais obras nos aparelha a decifrar problemas persistentes. Os motivos para tanto não são de fácil sondagem, mas talvez se originem no fato de Galvão ter sido uma ativista de tempo integral, de modo que em toda sua vida intelectual ela não deixou de lidar com problemas de fundo da "realidade brasileira" – expressão, a propósito, que entrou no vocabulário político na mesma época em que Pagu começou a atuar politicamente (CANDIDO, 2006a).

O registro da experiência militante de Pagu expõe uma dolorosa singularidade, calcada em uma capacidade admirável de colocar-se seguidamente na contramão do *status quo*. Essa característica já se mostrou suficiente para provocar interesse de muitos de seus admiradores (o imaginário despertado por Pagu inclui canções, revistas, filmes, coletivos políticos e grupos de pesquisa). Este não deixa de ser um modo de seguir com Benjamin e escrever a história a contrapelo,² ou seja, pelo ponto de vista dos vencidos (LÖWY, 2005, p. 73). Pagu foi vítima da repressão estatal, que lhe tomou a liberdade e submeteu seu corpo a provações que a deixaram próxima da morte, e também esteve

²“O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.” (BENJAMIN, 1985, p. 225)

diante do sectarismo nascente do PCB obreirista, que lhe impôs um esforço de autoanulação para, posterior e contraditoriamente, excluí-la de seus quadros. A dificuldade de aceitação pelo PCB se assemelha ao que ocorreu com Oswald de Andrade (DANTAS, 2006), e a dificuldade de reaparecimento editorial de suas obras depois das primeiras tiragens também (FARINACCIO, 1999). Em matéria de crítica, ainda que Oswald tenha sido renegado durante certo tempo, sempre houve intelectuais de peso a aquilatar seus escritos, a começar por Antonio Candido, interlocutor privilegiado e que ainda revisou sua crítica com o passar dos anos, e também Haroldo de Campos, para ficarmos apenas em dois exemplos paradigmáticos. Oswald ocupou um espaço central na geração heroica do modernismo e produziu um grande volume de trabalhos – inclusive de obras pioneiras. Patrícia Galvão inaugurou seu protagonismo no momento em que houve a dissolução da vanguarda e atuou até a emergência do romance de 30, quando a geração de 22 já era avaliada por seus sucessores e muitos não a reconheciam como liderança política e tampouco espiritual (BUENO, 2006). Por atuar em uma fase de transição, ela poderia usufruir de elementos dos dois lados. Ou de nenhum. Foi o que ocorreu, até porque ela foi retirada forçosamente do campo artístico quando encarcerada em 1935. Depois de duas décadas de esquecimento após sua morte, Patrícia Galvão foi retomada com certo ar mítico. O resgate de seus trabalhos trouxe consigo a imagem cunhada por Drummond no *Correio da manhã* em 16 de janeiro de 1963, quando da morte da escritora, que vivera intensamente uma "ideia-sentimento" e que os desencantos e decepções de suas escolhas a tornavam a “musa trágica da Revolução” (apud CAMPOS, 2014, p. 347).

Sua prática, ação e escolhas foram tão significativas que adquiriram aspecto aurático. Por isso mesmo a sensibilidade artística de Pagu precisa ser tratada com o cuidado com o qual devemos nos aproximar de biografias devotadas a causas supremas. Um dos pilares da valorização de seu trabalho finca-se no exemplo de sua incansável militância (seja pela revolução socialista, seja pelas conquistas modernistas, seja pela produção teatral de vanguarda) ou pela capacidade de antecipar o que seria aperfeiçoado depois. O feminismo *avant la lettre*, por exemplo (GALVÃO, 2010; LÖWY, 2006). Augusto de Campos, responsável pelo trabalho mais importante feito sobre Pagu até o momento, pois compila em uma obra as várias faces da artista-ativista, sustenta a valorização de suas primeiras criações na suposta antecipação do concretismo, numa

aproximação fundada nos cadernos em que Pagu desenhava e legendava, e também do diálogo com Solange Sohl – um pseudônimo da autora para quem Campos escreveu um poema nos anos 1950 e cuja a identidade verdadeira só foi revelada anos depois da morte da escritora, fato que ajudou a desencadear a pesquisa resultante na compilação da vida-obra. O que percebemos a partir da leitura de boa parte da obra da autora é que muito do que ela produziu possui valor por seus desajustes, *justamente porque ela transformou sua militância política em princípio formal de suas obras*.

Parque industrial é um livro curto, fragmentário e que conduz o leitor a uma potente e problemática apologia do Partido Comunista do Brasil. Sua linguagem telegráfica e oswaldiana contraditoriamente tencionava ser um “romance proletário”. Já *A famosa revista* é um romance contra o Partido Comunista e foi escrito em linguagem caudalosa, com a deliberada pretensão de obra de arte elevada e destinada a um público restrito e cultivado (como bem registrou Sérgio Milliet em 1945, ver CAMPOS, 2014, p. 374). Ambos fracassaram em seus intentos, nem *Parque industrial* foi um romance da classe operária, nem *A famosa revista* figura no cânone nacional. Se procurarmos apenas pelos motivos desses fracassos, talvez percamos o que a composição dessas obras podem revelar sobre a sociedade brasileira. Ainda que, por sua característica mais aparente, o panfletarismo, *Parque industrial* seja considerada, até por admiradores, uma obra datada, os problemas e motivações intrincados nela envolvem níveis de significação que a facultam dialogar com experiências posteriores, testando sua atualidade a cada nova passada histórica. Sabemos que certas obras permanecem exatamente porque conseguem lidar com os problemas que insistem em se renovar neste país de formação incompleta. Por outro lado, mesmo as obras datadas, marcadas com a poeira de anos pretéritos, carregam consigo o diálogo com seu próprio tempo e pelo qual, em certos casos, torna-se possível investigar as lacunas que os pilares dessas mesmas obras escondem. A produção literária de Patrícia Galvão expõe limitações que a própria ambição da composição denuncia. O que empreenderemos nesta dissertação é uma leitura detida de seu primeiro romance, com isso pretendemos ultrapassar a aparência de simplicidade que envolve a obra e investigar em profundidade sua configuração.

Parâmetros críticos

A leitura de *Parque industrial* neste trabalho buscou primordialmente a baliza materialista da mediação entre literatura e processo social. A análise e a interpretação constituem um convite para a compreensão da especificidade local na conformação das relações políticas, sociais, econômicas e culturais que definem o país. Nesse esforço, evoca-se uma noção de forma em que o social e o artístico relacionam-se em permanente tensão, sem que um seja subsumido a outro. A exigência que este caminho suscita recusa validar a obra pelo que ela reflete da vida social ou de equiparar coincidências históricas, pois busca, a partir da configuração da obra, segundo suas características próprias, identificar construções históricas com algum poder elucidativo apesar de indisponíveis ao aparente. Nos trabalhos mais bem realizados, o aparente é em geral desmentido. É o caso do clássico ensaio de Antonio Candido sobre *O cortiço*, no qual o crítico encontra na conformação do romance o processo de acumulação primitiva de capital no Brasil, lógica estranha à compreensão do próprio Aluísio Azevedo, que pensava figurar literariamente um conflito entre raças. Esta escolha metodológica apoia-se nas formulações da crítica dialética brasileira. O alto poder explicativo desta tradição, contudo, nos fez esbarrar em um problema, ela pressupõe obras “mais ou menos fechadas e altamente estruturadas” e na literatura brasileira não são muitas as que pedem uma análise desse tipo (SCHWARZ, 2012, p. 291). A maior dificuldade com a qual este trabalho se deparou foi orientar-se por estes pressupostos para analisar um romance com motivos panfletários. O esquematismo da política pecebista comparece ao primeiro plano da narrativa, o que denota simplicidade; contudo, a análise permitirá reconhecer diferentes níveis de concordância e alguns desajustes. Um encontro singular entre estética e política.

Antonio Candido praticou a crítica dialética em dois textos fundamentais sem apelar ao uso de termos técnicos complicados ou vangloriosos, o já citado ensaio sobre *O cortiço* e o “Dialética da malandragem”, que analisa as *Memórias de um sargento de milícias*. É neste que o crítico inaugura de fato a crítica dialética no Brasil. Publicado no período em que a ditadura militar colocava em prática a estratégia de aniquilação de seus opositores, Candido investe na crítica de uma obra que revela traços marcantes das

camadas populares brasileiras, expondo algumas de suas particularidades e sugerindo uma potência rebelde. Não cabe repassar as principais linhas mestras da argumentação do crítico, algo que Schwarz já fez em seu texto sobre os pressupostos da dialética da malandragem (SCHWARZ, 2006), mas vale sumarizar seus principais pontos para chegarmos àqueles sobre os quais nos apoiaremos.

Ao retomar as principais interpretações da fortuna crítica do romance *Memórias de um sargento de Milícias*, Candido destaca duas conclusões a que se havia chegado. Primeiro, a preeminência do aspecto documental na obra, retrato dos costumes do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XIX e precursor do romance realista. Em segundo lugar, o romance estaria junto de uma certa tradição espanhola da narrativa dos séculos XVII e XVIII, na qual o protagonista é um personagem de origem social inferior que sobrevive por meio de golpes e espertezas, o pícaro. Candido questiona essas duas conclusões. Para ele, o ponto de vista do narrador privilegia um estrato social intermediário do Brasil joanino, não os setores básicos da sociedade brasileira daquele período, quais sejam, os escravos e os proprietários. Esse fato por si "prejudica" a qualidade documental da narrativa. O que o crítico identifica na configuração da obra é a representação do malandro, não do pícaro. O romance registra um personagem historicamente original e recorrente na literatura brasileira; e uma forma literária que internalizou um movimento profundo da sociedade. Em vez de um romance documental, *Memórias* seria um romance representativo. A análise literária fez perceber a formalização estética de uma realidade social por meio do método que ficou sintetizado na expressão "redução estrutural dos dados externos" (CANDIDO, 1970, p. 75). Assim é posta em questão a organização interna, no plano da forma, do conteúdo social. O crítico mostra que exatamente pelo romance ser frágil como documento, ele captou um movimento da sociedade que atinge os não proprietários e não escravos, um grupo atingido pela ordem de modo bastante peculiar, pois estava cercado de desordem. Os personagens das *Memórias* caminham livremente entre o lícito e o ilícito, sem que muitas vezes seja possível dizer categoricamente o que é um e outro, e "é esta a realidade histórica de que a dialética de ordem e desordem é o correlativo formal" (SCHWARZ, 2006, p. 133) capaz de organizar dados referentes aos dois planos de análise, da ficção e da realidade, encontrando princípios mediadores que sustentam tanto um quanto outro. Além disso, há a estilização da maleabilidade social típica da

esperteza malandra, o que constitui a dialética da malandragem, ou seja, “a suspensão de conflitos históricos precisos através de uma sabedoria genérica da sobrevivência, que não os interioriza e não conhece convicções nem remorsos” (idem, p. 133). O alcance da crítica de Antonio Candido descarta as teses anteriores ao enfatizar a figuração do malandro captado em uma situação histórica concreta, a sociedade escravista, e rejeitando a suposta filiação à tradição espanhola. Ademais, a recusa do estatuto de documento demarca o território metodológico segundo o qual a autonomia da obra de arte é reafirmada e sua configuração, além de independer das intenções do autor, descobre aspectos decisivos da sociedade. Essa compreensão que reconecta pontos do processo histórico-social não ocorre se a leitura vasculhar o simples reflexo, mas sim pela sondagem da fatura artística municiada pelo estudo da realidade que, por sua vez, ocorre a partir da experiência estética. A dialética da malandragem dirige-se a uma síntese em que a oscilação entre ordem e desordem expressa *um mundo sem culpa*. A flexibilidade deste trânsito é vista pelo crítico com simpatia, pois este balanceio entre esferas dignas e reprováveis implicaria um distensionamento de polos com potencial de abrandar disciplinamentos mais rígidos. A comparação deste traço histórico-cultural é feita com a rígida ética puritana estadunidense, exposta no romance *A letra escarlata*, de Nathaniel Hawthorne, no qual o peso normativo da ordem é extremo. O modo como a narrativa de Manuel Antonio de Almeida capta a maneira peculiar e frouxa da ordem ser imposta no Brasil é visto pelo crítico como uma potencialidade libertadora, pela qual o país poderia estar mais afeito às mudanças sociais e, quem sabe, até ao socialismo.

Roberto Schwarz relê a análise de Candido com os olhos atentos ao “comentário impiedoso da atualidade” (SCHWARZ, 2006, p. 152). Além de considerações metodológicas, que Schwarz alerta para se evitar eventuais culturalismos, ele destaca que o tempo histórico ao qual a análise se ateve permitia uma aposta política, por parte de um crítico com fortes convicções socialistas e democráticas, nas características e eventuais consequências da malandragem popular, mas que os caminhos, desvios e atalhos da história brasileira haviam deslocado a maleabilidade do povo para cima, ou seja, para as classes dirigentes. Quando o ensaio de Schwarz foi publicado, em 1979, já era notório o modo como os setores dominantes promoviam a violência por meio de dispositivos nos quais ordem e desordem se confundiam – para visualizar facilmente a brutalidade material consequente deste deslocamento, basta

pensar nos atos institucionais ou em salas de tortura a pleno funcionamento dentro de delegacias comandadas por homens da ordem. A leitura atualizadora do crítico identificou consequências de um traço nacional percebido na análise crítica. Este é o exercício que queremos valorizar, aquele em que a intenção interpretativa se volta ao objeto estético e pergunta: “o que me diz este livro hoje?” (SCHWARZ, 2006, p. 155). Esse resultado não é conseguido apenas pondo em revista as características do processo histórico na obra de arte, o que limita, ou mesmo inviabiliza, a inventividade dialética da pesquisa. Ele é possível se houver meios de identificar como a própria forma artística internaliza traços decisivos deste processo. Para tanto, é necessário colocar as dimensões artística e social em interação, mas sem articular uma à outra, pois essa articulação já existe e está dada, e sim relacionando a obra ao seu próprio conteúdo de maneira que essa mesma relação seja exposta (JAMESON, 1985). *Em uma obra com relevo panfletário, supomos que a análise revele as contradições daquilo que ela promove em relação com o material que ela configurou.* É por este procedimento que observaremos o ângulo estético. Em acréscimo, não custa lembrar que um dos objetivos da crítica brasileira é qualificar a participação nacional no processo de modernização capitalista. Situada na periferia do sistema, os ideais do progresso civilizatório burguês realizam-se nestas terras confrontando-se com seus próprios princípios. A periferia, portanto, não seria mera expansão prejudicada do centro, mas estaria organicamente vinculada a ele, revelando muito sobre o desenvolvimento econômico que ele alcançara. O caminho crítico deste trabalho, no entanto, com este arcabouço em mente, tomará obras importantes da crítica dialética como virtuosas referências e seguirá com a leitura que o próprio material analisado permitirá realizar, pois, como diria Fredric Jameson:

[...] para uma crítica genuinamente dialética, na verdade, não se pode haver nenhuma categoria de análise preestabelecida: na medida em que cada obra é o resultado final de uma espécie de lógica interna ou do desenvolvimento no seu próprio conteúdo, ela produz suas próprias categorias e dita os termos específicos de sua própria interpretação. (JAMESON, 1985, p. 255)

A intenção antidogmática manifestada não se resume a tomar a obra como um fim em si mesmo, mas realizar o estudo de sua configuração recorrendo a todos os elementos que ela mesma exige. Para que o estudo não recaia no aleatório ou numa infundável hermenêutica, optamos por caminhar pelo balanceio de algumas importantes contradições constantes do romance de Pagu: documento e ficção, carnaval e greve, vanguarda e didatismo, intelectual e operário, espontaneísmo e dirigismo político. Num livro atravessado pela contradição fundamental entre burgueses e proletários, por vezes a exploração desses pares mantém-se sob o crivo da dualidade, mas quando o salto dialético permitir, tentaremos a combinação.³ É notório que neste tipo de análise as intenções do autor da obra estudada, na maioria das vezes, pouco contam, como atesta o caso citado de Aluísio de Azevedo. Contudo, neste trabalho, não deixaremos de recorrer à biografia de Patrícia Galvão porque um dos aspectos de suas obras é a formalização estética de experiências políticas pessoais. Em *Parque industrial*, especialmente, a fatura ficcional é caudatária de uma prática política. O ponto de vista de suas narrativas encerra um olhar sobre o engajamento em sua época que diz muito sobre as formas de organização daquele momento e sobretudo sobre o PCB, partido com o qual ela manteve uma relação tensa até o fim da vida, seja dentro, seja fora dele. Além do mais, se uma das intenções da autora, sempre alinhada com os ideais das vanguardas artísticas, era a reaproximação da arte com a vida, por que haveríamos agora de querer separá-las?

História de *Parque industrial*

Em 1999, um compêndio com textos de organizações, dirigentes e intelectuais da esquerda foi publicado no Brasil sob o título de *O marxismo na América Latina*. Seu organizador, o sociólogo Michael Löwy, fez um apanhado representativo do pensamento comunista, socialista e crítico latino-americano desde as primeiras formações sindicais e partidárias no continente até a eclosão do MST no Brasil e dos zapatistas em Chiapas, no México. O livro tornou-se referência tanto para militantes de esquerda quanto para pesquisadores e não demorou para que sua primeira edição em

³No repertório de referências, consta, evidentemente, o balanço da experiência intelectual e seu encontro com o sentimento da dialética, feito por Paulo Arantes (1992).

português se esgotasse.⁴ A 3ª edição veio a lume em 2006. Entre as reformulações e acréscimos, consta um trecho de *Parque industrial*. É o único texto literário a figurar ao lado de artigos de José Carlos Mariátegui, discursos de Fidel Castro e documentos dos Tupamaros. O motivo da presença do romance proletário na coletânea se deve ao feminismo radicalmente inovador para seu tempo. Intencionalmente ou não, a publicação do excerto neste livro colaborou para o esforço difuso e coletivo empreendido nas últimas décadas para tirar do esquecimento a obra da autora.

Parque industrial foi o primeiro projeto literário de Galvão a ser publicado em sua integridade. O romance aborda, sob uma perspectiva feminista, as relações de poder representadas pelo ambiente industrial da cidade de São Paulo, especialmente nos bairros do Brás e Higienópolis, e as interações entre os personagens de diferentes classes sociais que se encontram e confrontam neste espaço. A edição original foi feita artesanalmente por Pagu e Oswald de Andrade. A concepção autoral do romance proletário incluiu preocupações editoriais. Tanto a capa desenhada pela escritora, com a silhueta de prédios industriais típicos dos bairros operários de São Paulo, como a composição das páginas, com tipologia grande em páginas de generosos espaços em branco, fazia parte do projeto. Sua feição gráfica original faz crer que o livro foi pensado para um leitor pouco treinado, por isso deveria ser mais convidativo. O formato, além de evitar a intimidação, poderia proporcionar um ritmo de leitura que não competisse com o cansaço visual.

⁴LÖWY, Michael. *O marxismo na América Latina*. 3 ed. São Paulo: Perseu Abramo, 2006. A obra original, mais sucinta, foi publicada em francês em 1980.

Capa da primeira edição desenhada pela própria escritora, que assinou com o pseudônimo Mara Lobo.

da "ESTATISTICA INDUSTRIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO" 1930

"As fabricas ampliam a sua capacidade de produção e trabalham intensamente a partir do segundo ano do conflito europeu, conforme indicam as estatisticas. Os valores saltam de 274.147:000\$000 em 1915 para 1.611.633:000\$000 em 1923. Nos tres anos que se seguiram, esse afan de actividade sofreu uma seria redução em virtude do movimento revolucionario de 1924 e da grande crise de energia electrica. Mas, em 1927, as cifras vão alem de 1.600.000:000\$000 e nos anos de 1928 e 1929 excedem de dois milhões de contos. O "record" coube ao ano de 1928 com a elevada importancia de 2.441.436:000\$000. Finalmente, em 1930, as cifras descem a 1.897.188:000\$000, em virtude da depressão economica que afflige o mundo inteiro e cuja repercussão começamos a sentir desde o mez de outubro de 1929".

Aristides do Amaral — Director.

A ESTATISTICA E A HISTORIA DA CAMADA HUMANA QUE SUSTENTA O PARQUE INDUSTRIAL DE SÃO PAULO E FALA A LINGUA DESTE LIVRO, ENCONTRAM-SE, SOB O REGIMEN CAPITALISTA, NAS CADEIAS E NOS CORTIÇOS, NOS HOSPITAES E NOS NECROTÉRIOS.

Primeira página da edição fac-similar de 1979.

Metade do cortiço sae para a Fabrica.

A fumaceira se desmancha enegrecendo a
rua toda, o bairro todo.

O casarão de tijolo, com grades nas janelas.
O apito escapa da chaminé gigante, libertando
uma humanidade inteira que se escôa para as
ruas da miseria.

Um pedaço da Fabrica regressa ao cortiço.

— Ninguém trabalha amanhã!
— Ninguém!

A edição mais recente, feita pela José Olympio, perde essas características originais. Encadernado com as cores e as tipologias de uma coleção chamada “Sabor literário”, essa opção de publicação gera certa estranheza, fruto do descompasso criado entre a padronização comercial da capa, a revelação sem muita cerimônia de que originalmente a história fora publicada com pseudônimo e a sugestão de que aquele texto deveria ser saboreado. O mais curioso é que um texto concebido como um libelo classista possa ser saboreado de fato. A vantagem desse formato é que ele atenua o aspecto instrucional que a edição artesanal ressalta, pois, apesar dessa ser uma dimensão importante do livro, ela não encerra sua complexidade, como veremos ao longo desta dissertação.

A escritora, que tinha 23 anos incompletos quando a obra foi publicada, era a filha mais velha de uma família paulista de classe média em São Paulo. Seu primeiro texto foi publicado em 1925, sob o pseudônimo Patsy, no *Brás Jornal*. Nesta época ela também frequentava o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde conheceu Mário de Andrade – apesar de não saber ainda que o professor era o poeta e organizador da Semana de 22. Ela lembraria desse encontro anos depois, nas páginas do *Diário de São Paulo* em 23 de fevereiro de 1947, declarando simpatia, apesar das divergências, pelo professor “comprido e feio, de riso de criança grande” (apud JACKSON, 2011, p. 39).

Estudante da Escola Normal da Praça da República, instituição voltada para a formação de professoras, a jovem desde cedo chocava pela maneira incomum de se vestir, pela maquiagem carregada e o penteado desalinhado. Seu jeito melindrava os decorosos alunos da tradicional Faculdade de Direito do Largo do São Francisco. Nos dias em que cruzava com os estudantes no caminho para a escola, eles a insultavam. Até que a menina decidiu, depois de algum tempo, responder no mesmo tom. Foi o início de uma rivalidade (absolutamente desproporcional, a propósito), que durou alguns anos, entre a moça radical contra um numeroso bando de garotos conservadores. A rebeldia de Patrícia, como se vê, precede a reputação de Pagu. Este nome, com o qual ficou mais conhecida, foi criado pelo poeta Raul Bopp em 1928, quando a jovem de dezoito anos de idade aproximou-se do grupo modernista recém-instituído em torno da Antropofagia.

O simbólico ano de 1930 é decisivo também para nossa autora. Considerada inapropriada, sua união com Oswald de Andrade fecha as portas dos eventos da elite paulista a que o dois estavam habituados e, o mais importante, seu processo de politização e adesão à militância comunista avançaria aceleradamente. Em dezembro deste mesmo ano, Pagu, reconhecida como talentosa declamadora de poemas, viajou para Buenos Aires e lá entrou em contato com a vanguarda artística local. Em sua “autobiografia precoce”, ela demonstra uma profunda decepção com a cena encontrada na capital argentina:

Aquelas assembleias, como eram enfadonhas. O ambiente idêntico ao que eu conhecia cercado os intelectuais modernistas do Brasil. As mesmas polemicazinhas chochas, a mesma imposição da inteligência, as mesmas comédias sexuais, o mesmo prefácio exibicionista para tudo (GALVÃO, 2005, p. 73).

O motivo do desapontamento parece ser o baixo nível de compromisso político militante de seus anfitriões Vitoria Ocampo (“velha harpia”, “megera obscena”), Eduardo Mallea (“encabrestado”), Norah Borges (“crítica de modas”) e Jorge Luís Borges (“gente sórdida”).⁵ Na época, Luís Carlos Prestes encontrava-se exilado na cidade e ela tentou contato com o líder tenentista, que não ocorreu porque ele trabalhava no interior do país em projetos de engenharia que não tinham relação com articulações políticas. Contudo, Silo Meireles, um dos poucos tenentistas que se recusaram a participar da revolução de 30 e que ficou ao lado de Prestes, primeiramente fundando a Liga de Ação Revolucionária e depois ingressando no PCB, foi ao encontro de Patrícia Galvão. Ele estava acompanhado de um membro do Partido Comunista Argentino chamado Garrigorri e de “uma infinidade de folhetos de propaganda do partido” (GALVÃO, 2005, p. 73). A conversa com a vanguarda política da cidade tem outro efeito na jovem modernista: “Senti que minha curiosidade se animava. Quis saber mais. Conhecer mais” (idem). Mas sua adesão às ideias comunistas já vinha sendo gestada anteriormente, como indica uma carta que ela recebeu de Oswald quando ainda estava em Buenos Aires e na qual ele afirma já ter tomado providências para o jornal que

⁵ Todas essas qualificações também estão na p. 73 de *Paixão Pagu*.

pretendiam lançar. Tratava-se de *O homem do povo*. Com a inauguração do periódico, começa a década mais atribulada da vida da escritora e jornalista. Programado para sair três vezes por semana, teve somente oito números. Além de participar de sua concepção e trabalhar na redação do jornal, instalado em um edifício na praça da Sé em São Paulo, Pagu assinava a coluna “A mulher do povo”, desenhava e criava tirinhas. A curta duração do jornal se explica pela violenta reação à sua mordacidade política e, sobretudo, seu viés de esquerda. Oswaldianamente irônico, condenava o comportamento da elite paulista. Pagu engajava-se em um feminismo classista e seus textos fulminavam as sufragistas pouco sensíveis à marginalização política de operárias. Não demorou para que os estudantes da Faculdade de Direito, novamente, investissem contra o jornal. Numa primeira vez, o estopim foi um artigo de Oswald que afirmava ser o Largo do São Francisco, onde ele mesmo estudara, junto com o café, alavanca da economia brasileira, os dois cancros do estado. A reação foi brutal, Oswald e Pagu não foram linchados porque um grupo de policiais impediu. Numa segunda investida, os agressores conseguiram destruir a sede da redação. Pagu revidou, inclusive ameaçando os provocadores com uma arma de fogo, mas não alvejou ninguém. Os únicos feridos foram o comerciante Domingos Ferreira Guedes e o inspetor de segurança Carlos Sampaio Marinho (nome registrado no *Diário Nacional*, a *Folha da Manhã* registrou *Masildo*), que acusaram ter recebido “arranhões e sopapos”. A imprensa registrou os episódios com inconfundível simpatia pelos invasores, pois eram defensores da “honra” de uma das mais prestigiadas instituições do Brasil. No dia 9 de abril, cinco dias antes do fechamento do jornal, a *Folha da Noite* publicou a notícia do tumulto em frente ao jornal sob o título: “Um justo revide dos estudantes de Direito aos insultos de um antropófago”. Nela se lia:

A liberalidade inédita do jornalista, que atacou, sem razão, o vetusto e glorioso edifício, de onde, anualmente, uma plêiade de moços sai trazendo nos olhos a fagulha da inteligência sadia e brilhante e segue à conquista de grandiosos ideais, provocou, como era de se esperar, a justa repulsa e revolta nos espíritos dos estudantes que, *ipso facto*, resolveram castigar o autor da ofensa (apud CAMPOS, 2014, p. 145).

O posicionamento revela parcialmente o perfil do conflito e das tensões políticas do momento, altamente polarizado entre esquerda e direita. Mais esclarecedores foram os gritos de “Morra o comunismo!”, vociferados na porta da delegacia em que Oswald e Patrícia eram interrogados. Aí está o índice do caráter político-ideológico da recusa ao jornal. O fechamento forçado de *O homem do povo* não foi apenas um desentendimento entre a personalidade polêmica de um apóstata da burguesia paulista e os conservadores em defesa do legado bandeirante. Ele foi, sim, um exemplo agudo da polarização que tomou a vida política nos primeiros anos da década de 1930 e delineou a fisionomia política e cultural do período. O episódio não arrefeceu a opção pela militância comunista do casal; ao contrário, ambos mostravam-se cada vez mais convictos. Partiram para Montevidéu “para fugir das complicações dos processos que moviam pelos ferimentos que me atribuíam contra os estudantes que quiseram empastelar o jornal”, mas isso não os impediu de passearem “um pouco” (GALVÃO, 2005, p. 75). Lá sim ela pôde conhecer Luís Carlos Prestes, com quem afirmou ter atravessado três dias e três noites debatendo intensamente nas mesas de um café. Seguiu-se então o período de proletarianização da autora. Ainda em 1931, ela resolveu se aproximar efetivamente do PCB e postular a integração aos seus quadros. Foi após uma conversa com Herculano de Souza, líder sindical dos trabalhadores da estiva na cidade de Santos, que ela optou pela entrada no Partido:

Não me atrevo a repetir as palavras do preto Herculano. Elas e só elas destruíram a descrença e o desprezo. Pode ser que fossem apenas um marco da transformação já preparada por diversos fatores. Mas eu senti perfeitamente a separação, o corte na vida e a iluminação súbita do novo horizonte. Senti valorizada minha estada no mundo. [...] Que diferença da explicação intelectual de Prestes que me exaltara sem convencer, provocando uma curiosidade ilimitada e sem satisfação. Herculano conseguiu chegar ao fundo de mim mesma. Bastava ouvir (GALVÃO, 2005, p. 80).

Entre as primeiras gerações de comunistas no Brasil, corria uma história de que a adesão de seus militantes obedecia ao mandamento de uma entre três partes do corpo.

Havia os que entravam no Partido porque a barriga ordenava, reclamando da fome. Havia outros que obedeciam às ordens do cérebro e embarcavam no Partido por motivações intelectuais, revoltados contra as mazelas do capitalismo e interessados no materialismo histórico. Por fim, havia aqueles capturados pelo coração, convictos de que uma sociedade melhor não é nada menos que um imperativo moral, demonstrando extremo afeto pela causa. São os militantes cuja “aproximação com a esquerda devia-se à força da sensibilidade”, como bem caracteriza Rodrigo Patto Sá Motta (in NAPOLITANO et al, 2013, p. 19). A argumentação de Herculano provocou em Pagu uma “iluminação súbita do novo horizonte” e a colocou em contato com a cultura política comunista.⁶ A noção de cultura política é constituída pela partilha de valores, práticas e representações que agrupam determinadas pessoas sob uma mesma visão de mundo, adensando uma compreensão comum sobre o passado – criando, inclusive, tradições próprias – e sobre o que se espera do futuro. A cultura partidária do PCB em seus primeiros anos é definida por muitos elementos. Sinteticamente, podemos listar a crença na razão e no progresso científico; o anticlericalismo; o internacionalismo; o anti-imperialismo; a defesa da emergência do novo homem e da nova mulher livres do moralismo burguês e dos constrangimentos cristãos; a devoção total à causa e certa valorização da abnegação; além da produção de um vocabulário militante próprio. A cultura comunista também reservava lugar às representações de seus inimigos. Não eram poucos que entravam nesse imaginário. Entre os principais, havia o burguês, o clérigo, o aristocrata, o latifundiário, o fascista e o traidor. Todos esses elementos podem ser encontrados em *Parque industrial*. O romance, considerando este contexto, é uma eloquente exposição da cultura partidária do PCB do início dos 30.⁷

⁶É importante ressaltar que neste momento de adesão de Pagu ao comunismo, Prestes tinha melhores relações com o Comintern do que com o PCB, tanto que a entrada dele no Partido foi negada inicialmente e só efetivada em 1934 por uma imposição da União Soviética. Quando veio ao Brasil, já era tido como o líder máximo e deu início a uma nova fase desta história partidária. Portanto, é possível que a argumentação de Prestes, ainda que ressaltada pela estatura política que o líder alcançara com sua coluna, não resultou em efetiva filiação porque carecia desta “cultura política” que congregava os já iniciados.

⁷ A partir de 1934, com a mudança no cenário internacional e a chegada de Prestes ao Partido, a linha política sofreria expressivas modificações (DEL ROIO, 1990).

Contornos de um romance proletário

Parque industrial apresenta seu cenário com a colagem de um texto estranho ao conjunto. Tanto pode ser um relatório de contabilidade empresarial como uma notícia de jornal. O recurso da colagem dá verossimilhança ao contexto que se enuncia, ou apela à autoridade de quem anuncia, pois o que ela informa são os efeitos da crise econômica de 1929 na indústria paulista. De um período de crescimento registrado desde a metade da segunda década do século, passando por um solavanco no ano de 1924 devido às agitações tenentistas de então, a economia do parque industrial de São Paulo sofre um verdadeiro abalo em outubro do ano da quebra da Bolsa de Nova York. O comunicado é assinado por “Aristides do Amaral – Diretor”. Logo após a assinatura, a página é invadida por um curto comunicado em letras garrafais que demarca uma fronteira política e discursiva:

A ESTATÍSTICA E A HISTÓRIA DA CAMADA HUMANA QUE
SUSTENTA O PARQUE INDUSTRIAL DE SÃO PAULO E FALA
A LÍNGUA DESTE LIVRO ENCONTRAM-SE, SOB O REGIME
CAPITALISTA, NAS CADEIAS E NOS CORTIÇOS, NOS
HOSPITAIS E NOS NECROTÉRIOS (GALVÃO, 2006, p. 16).

O efeito desta dupla colagem, a de um comunicado oficial e a de um panfleto denunciatório, é a contraposição de gêneros discursivos, como se um se insurgisse contra o outro, como se o conteúdo e a forma do pé da página, a base, se opusesse de modo desestabilizador ao conteúdo e forma do topo. O balancete financeiro com dados sobre a economia mundial de 1915 a 1930 revela que a produção industrial quintuplicou de 1915 a 1923. Apesar de uma crise energética e das atribulações políticas, o crescimento econômico permanece até 1928, sofrendo uma forte queda em 1930.⁸ Essa primeira página do romance, então, traça o ambiente da narrativa de um modo inusitado, com estatísticas, anunciando um território absolutamente amplo: o capitalismo mundial. As informações numericamente precisas do senhor *Aristides do Amaral – Diretor*, que não voltará a aparecer no livro, escondem o que o texto em caixa alta logo a seguir

⁸Edgar Carone, em seu *Revoluções do Brasil contemporâneo (1922-1938)*, confirma este cenário.

explicita: há uma “camada humana” que sustenta essa economia. Ela é a principal vítima da crise mundial noticiada, mas é ela também que pode abalar o lado de cima, a camada “sustentada”.

Foi nesta conjuntura, exposta na página de abertura, que houve em 1928 um importante congresso do jovem Partido Comunista do Brasil. Nele, entre uma série de resoluções, seus participantes constataram a crise final do capitalismo. O diagnóstico aparece posteriormente em *Parque industrial*:

Automóvel *Club*. Dentro, moscas. O *club* da alta pede pinico pela pena decadente de seus criados da imprensa. Agora quer engazopar a prefeitura, vendendo-lhe o prédio que não pode terminar. É a crise. O capitalismo nascente de São Paulo estica as canelas feudais e peludas. (GALVÃO, 2006, p. 73)

O primeiro capítulo é intitulado “Teares”. Nele, é narrada a entrada na fábrica. Das ruas do Brás, uma pequena multidão se encaminha para dentro dos portões fabris: “A rua Sampson se move inteira na direção das fábricas. Parece que vão se deslocar os paralelepípedos gastos.”. O movimento autômato dos trabalhadores sugere que eles são levados à força para a “penitenciária social”, que é de fato seu lugar de trabalho: “Os chinelos de cor se arrastam sonolentos ainda e sem pressa na segunda-feira.”. O capítulo dá o tom de toda a narrativa. Cenas rápidas, linguagem veloz, diálogos curtos. A prosopopeia é a figura de linguagem que marca o início. Não são as pessoas, mas a rua Sampson que se move. Os chinelos sonolentos. A chaminé que grita. As máquinas que se desesperam. Os teares marcham e se esgoelam. A fábrica engole os trabalhadores, que integram-se forçadamente ao seu movimento. Já no primeiro diálogo entre eles surge a voz repressiva do chefe de seção:

— Puxa, que esse domingo não durou... Os ricos podem dormir à vontade.

— Bruna! Você se machuca. Olha as tranças!

É seu companheiro perto. O chefe da oficina se aproxima, vagaroso, carrancudo.

— Eu já falei que não quero prosa aqui! (GALVÃO, 2006, p. 19)

Após justificativas e mais repressões, o narrador encerra a primeira cena com didatismo militante: “Assim, em todos os setores proletários, todos os dias, todas as semanas, todos os anos!”. No espaço antagonista ao da fábrica, a narrativa demarca, por oposição, sua escolha estética: “Nos salões dos ricos, os poetas lacaios declamam: — Como é lindo o teu tear!”. Em texto escrito posteriormente Pagu revela o enfado que sentiu em meio aos artistas de Buenos Aires. É possível ouvir um certo eco desse julgamento nesta passagem. Como seu romance proletário é atravessado pela ideia da importância da consciência de classe, o trecho mostra que a exigência também vale para os artistas. O oposto ao poeta lacaios não figura como personagem, mas é o próprio narrador do romance, cujo engajamento se manifesta na tentativa de dar primazia à matéria narrada.

O espaço principal de *Parque industrial* é o bairro paulistano do Brás, um dos mais representativos da entrada do trabalho industrial no Brasil, e seus personagens principais são os trabalhadores e as trabalhadoras da indústria têxtil e de algumas outras atividades que orbitavam em torno dela.⁹ Todavia, o romance aborda o bairro de modo que, ao mesmo tempo que identifica as características particulares deste Brás, valorizando-o como verdadeira “pátria” e “nação” proletária formada no Brasil, ele também borra as particularidades locais na intenção de representar o modelo explicativo ideal da sociedade de classes. Essa dificuldade da forma não foi exclusiva da criação literária do romance proletário, foi um entrave também à implementação da política partidária no início dos anos 1930. Tanto o giro para a política restritiva de alianças quanto a valorização do operário industrial como figura-chave da revolução sofreram resistências da realidade concreta, como atesta a experiência partidária no município de Santos. Rodrigues Tavares registra que na cidade portuária não havia proletariado fabril e que a política imediatamente anterior ao obreirismo foi de aliança com os seguidores do tenentista Miguel Costa. A apologia da tática de classe contra classe “não facilitava a penetração de seu ideário no movimento sindical santista” (TAVARES, 2007, p. 106).

⁹ O olhar que encerra a constituição de *Parque industrial* é bastante distinto dos contos de Antônio de Alcântara Machado que também representam o Brás e outros bairros operários de São Paulo. Ainda haveremos de realizar uma comparação, que não coube nesta dissertação, entre o romance proletário com *Brás, Bexiga e Barra Funda*.

No entrecho do romance há três grupos principais: os trabalhadores conscientes, que dedicam a vida à construção partidária e estão engajados na causa da revolução; os trabalhadores inconscientes, preocupados sobretudo com o matrimônio, seja para chegar à burguesia seja para acomodar-se em vida familiar; e por fim os burgueses, em sua grande maioria expostos em imagem amoral e condenável do ponto de vista ético. Do grupo dos conscientes, Rosinha Lituana e Otávia são as personagens mais fortes. A primeira é uma militante experiente, apesar de jovem, e exemplo de dedicação; a segunda alcança a consciência ao longo da narrativa, participando de ações do Partido e estudando obsessivamente as ideias marxistas. Dos inconscientes, Corina é a personagem central. Ela é uma jovem proletária que chama a atenção pela beleza e vive numa casa absolutamente desagregada, onde impera um padrasto violento, e vê no potencial casamento com o dono de uma baratinha, numa época em que o automóvel era artigo de elite, a saída da vida de miséria. No mural composto pelo romance, próximo a ela está Pepe, que apaixona-se por Otávia e não consegue compreender o tempo que ela dedica a tarefas políticas. Os inconscientes são progressivamente empurrados para o lumpemproletariado. No grupo burguês, Alfredo é o mais destacado. Casado com Eleonora, ex-estudante da Escola Normal, eles percorrem caminhos cruzados, enquanto ele ganha progressivamente consciência e se desgarrá de sua classe de origem em direção ao trabalho na fábrica, ela sai de uma família humilde para a *high society* paulistana. Há outras representações típicas relevantes, como feministas que desprezam trabalhadoras ou frequentadores de clubes exclusivos. O livro é composto de capítulos com relativa autonomia, nos quais os enfoques variam de grupo a grupo, mas sem perder suas conexões. Na narrativa política de fundo está a preparação para uma grande greve, que ocorre no fim e resulta em uma brutal repressão policial.

O romance portanto é uma tentativa de exposição da realidade do parque industrial nascente na metrópole paulistana combinando investigação próxima da reportagem, procedimentos modernistas e idealização programática. Sua dicção panfletária é mencionada por todos os críticos que o leram, alguns para minimizá-la, outros para condená-la. Neste aspecto da obra, que aparece como o mais simplório por ser, à primeira vista, uma mera colagem de panfletos pecebistas, pode repousar uma chave de complexidade da escrita. O público ao qual o texto foi escrito não era apenas o

do proletariado que precisava ser formado politicamente. Apesar dessa ser a fisionomia mais evidente, por trás dela há o diálogo que a autora estabelece com a direção partidária. Quando o livro foi escrito, Pagu estava afastada e queria restabelecer sua militância. Nessa interação há intenção de demonstrar o inequívoco alinhamento, percebido no discurso mais aparente, mas há também uma tentativa de explorar linhas alternativas, colocadas em segundo plano. Abordaremos este aspecto no momento adequado.

O narrador de *Parque industrial* pretende um retrato social mais amplo do que seu título pode sugerir. Ele transita da elite para os subjugados, e vice-versa, num movimento que privilegia o ponto de vista dos “de baixo” e levando consigo as contradições decorrentes desta escolha. De que modo o narrador conseguiria se igualar aos personagens com os quais ele busca uma identificação total? Ao narrador cabe o manejo dos procedimentos da fala; com que estratégia ele alcançará a empatia pelos personagens, alguns iletrados, dos quais ele está separado, em última instância, pela fronteira de classe? As escolhas narrativas, reiteramos, indicam dificuldades que transcendem o universo literário porque seus efeitos imediatos são sentidos pela esquerda militante, como era a autora. Sua referência é a fábrica, o proletariado é abordado como o marxismo tradicionalmente o via: o operário que produz mercadorias e sofre a extração da mais-valia. Em outros romances da época, a figuração do trabalhador brasileiro é menos ortodoxa (mas não menos problemática). *Cacau*, romance de Jorge Amado publicado no mesmo ano, trata de personagens em condição de trabalho semiescravo, são “alugados” de uma fazenda que sentem a exploração não por causa das condições desumanas de produção a que são submetidos, mas pela espoliação que sofrem quando compram algo na venda do patrão. O marxismo que atravessa o sul da Bahia no diário de Sergipano, o personagem central e narrador em primeira pessoa, fica desconjuntado com a paisagem que encontra lá, pois as relações de trabalho são, na verdade, pré-capitalistas. Em *Caminho de pedras* (1936), Rachel de Queiroz ocupou-se de trabalhadores intelectualizados (jornalistas, sobretudo) e funcionários do comércio. Ela explora o conflito entre eles representando literariamente as crises causadas pelo obreirismo no interior do partido. Em *Os Corumbas* (1933), a história se passa numa zona industrial, mas a trama se desenrola predominantemente no âmbito doméstico. Não à toa, uma de suas problemáticas centrais está ligada ao juízo

moralista e à condenação das moças da família à prostituição. Esse também foi o tema do romance seguinte (e último) de Amando Fontes, *Rua do Siriri* (1937).

No painel social traçado em *Parque industrial* figuram representações sociais típicas cujas trajetórias sustentam-se em um realismo alegórico. Ao mesmo tempo que em seu propósito educativo orienta sua ação para uma significação precisa daquilo que está escrito, recaindo por vezes na dicção panfletária, sua eficácia mais ou menos moralista mantém certas mensagens em registro alusivo. Sérgio Paulo Rouanet, tradutor de Benjamin no Brasil, nos lembra que “alegoria deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar na ágora, usar uma linguagem pública” (BENJAMIN, 1985, p. 37). Como Patrícia Galvão era uma excelente declamadora de poemas, pode-se imaginar que ela escrevia seu livro imaginando-o sendo lido em voz alta.

Em *Parque industrial*, a intenção por uma linguagem pública é inequívoca. Veremos, com a análise, que seus resultados são contraditórios. A trajetória dos personagens remete à alegoria justamente por causa da vocação engajada de seu discurso. Bem notou a pesquisadora Heloísa Pontes que “[...] mais importante que a história parece ser a caracterização dos tipos sociais que transitam e interagem na cidade” (PONTES, 2010, p. 108). São 17 capítulos que perfazem 146 páginas. Apesar de curto, no livro são mencionados 28 personagens. Dentre eles há pessoas que transitam pela São Paulo industrializante, cuja polarização econômica está alegorizada no relevo que opõe os bairros do Brás e Higienópolis. A luta de classes possui uma topografia própria. De todos os personagens arrolados, alguns merecem mais atenção e suas histórias estruturam o romance. São eles: Rosinha, Otávia, Corina, Alfredo, Pepe e Alexandre. Os outros margeiam estes principais, que se encarregam da força da proposta do romance, marcado pelo tempo histórico ou cronológico. As personagens são planas, com características limitadas e repetitivas. O contorno excessivamente vincado delas se presta tanto à crítica quanto ao didatismo, crítica dos excessos e da futilidade da vida amoral da burguesia e elogio do compromisso abnegado dos trabalhadores conscientes.

A ação exterior é majoritária no romance. A ação interna, correspondente à consciência dos personagens, é escassa. A escritora opera com habilidade essa contradição: apesar de manipular personagens planos, o que importa neles é a consciência profunda de sua situação social. Dessa escolha decorre a densidade política

do livro, pois, tal como já foi tratada por inúmeros pensadores, inclusive Rosa Luxemburgo, a consciência de classe é um atributo individual que não está dissociado dos vínculos políticos orgânicos que os indivíduos estabelecem entre si, ou seja, a escolha por abordar os destinos dos personagens a partir de sua eventual ou potencial consciência revolucionária converte-se na opção por tratar concretamente das organizações políticas com as quais estes personagens se relacionam. A mais enfocada, no caso, é o PCB, ainda que o Partido não apareça na narrativa sob fortes holofotes, como se seu trabalho clandestino não permitisse ser flagrado diretamente, mas apenas sugerido, ou ainda como se os símbolos bastassem. Uma bandeira vermelha, por exemplo. A psicologia dos personagens, portanto, é trabalhada no cotejo permanente com o mundo exterior, não internamente.

Rosinha Lituana é a personagem mais politizada, a mais determinada, que cumpre longas jornadas de trabalho e ainda participa ativamente das mobilizações que ela mesma ajuda a organizar. É uma agitadora profissional e, apesar de sua pouca idade e aspecto frágil, também é uma líder com notável poder de convencimento. Há uma passagem em que os policiais destacados para reprimir um protesto duvidam quando são informados de que ela dirigia o ato, já que parecia muito pequena e franzina para tanto. Mesmo após ser presa, com sua deportação imposta, a personagem não esmorece. Sabe que haverá outros bairros como o Brás em vários outros países e que ela continuará em luta. Por representar vivamente o internacionalismo e a abnegação completa em prol das tarefas políticas, ela aparece como uma heroína. Seu nome remete à Rosa Luxemburgo, líder revolucionária polonesa que despontou como referência da esquerda europeia quando era dirigente da Social-Democracia do Reino da Polônia e da Lituânia. Luxemburgo participou ativamente dos principais debates sobre as lutas políticas das primeiras décadas do século XX e cumpriu papel importante nas disputas da II Internacional, especialmente na Alemanha, onde ela viveu boa parte de sua vida política. Rosinha Lituana também pode ser uma homenagem à Rosa Brickman, militante comunista da cidade de Santos com quem Pagu provavelmente travou contato. Voltaremos a essas Rosas para tratar do perfil de partido representado em *Parque industrial*.

Otávia é outra personagem forte do livro. Sua presença no romance é estruturada pela jornada que a leva à politização. Nela nota-se que o processo de

educação política ocorre por uma combinação virtuosa de prática revolucionária, estudo e organização. Em *Cacau*, Jorge Amado constrói o personagem Sergipano como alguém cuja politização ocorre naturalmente, a partir do “instinto” do explorado. Rachel de Queiroz, em seu *Caminho de pedras*, retrata a politização como uma epifania estimulada por sessões educativas do partido. Com Otávia é diferente, há percurso, dedicação e disciplina. Quando abraça decididamente a causa do partido, chega a sacrificar seu amor por outro personagem (Alfredo) em nome da causa. De acordo com os propósitos educativos da narrativa, ela é a personagem exemplar, o modelo ético de conduta, quem deve ter papel inspirador. É possível supor que a autora projeta nesta personagem aspectos autobiográficos, como a postura decidida de sujeição às determinações partidárias e em sua relação com o personagem Alfredo. Nessa projeção, Pagu deixa entrever como via a si mesma em relação às tarefas que pretendia assumir no movimento revolucionário: sem o menor traço do heroísmo.

Alfredo é o burguês que, em crise por se ver numa classe social parasitária, opta pela vida proletária. Ele se culpa pelo berço onde nasceu, atravessa crises morais, e sente-se melhor no Carnaval do Brás do que nos clubes de elite. Casa-se com Eleonora, normalista que sonha ascender à burguesia. Enquanto Alfredo está cada vez mais atraído pela vida humilde e se enoja a cada dia que passa com as práticas e a cultura de sua própria classe, Eleonora fica deslumbrada com as festas e o luxo dos novos locais que frequenta. Quando, por fim, as diferenças entre os dois se tornam insolúveis, ela fica com uma parte da fortuna dele e é retratada como uma mulher indolente e amoral. Alfredo opta pela proletarização e se satisfaz plenamente na vida escorchantes. Seu final na história tenciona ser exemplar (no registro dogmático da época): a direção do Partido descobre suas simpatias pelo trotskismo e o expulsa da organização.

Corina é a personagem que se ilude com o amor de um burguês e é abandonada quando fica grávida. A gravidez é motivo de sua expulsão de casa, onde a mãe mora com o padrasto alcoólatra e violento. Inconsolável, recebe abrigo de Otávia, que tenta orientá-la a respeito do pai da criança que espera. Corina prefere acreditar que o homem por quem é apaixonada vai socorrê-la, por isso parte em seu encontro. Mas o rapaz a abandona, jogando pra ela algum dinheiro e partindo em seu automóvel. Desiludida, Corina pensa em suicídio, mas desiste quando se lembra da imagem desoladora de uma colega que se jogou do viaduto. Em vez de voltar para a casa de Otávia e aceitar o

abrigo oferecido, a moça segue com um grupo festeiro que passa. Em poucas linhas ela transforma-se irremediavelmente:

A sua roupa chove com a chuva. Volta taciturna para o mesmo banco. Procura. Não acha a nota que ele lhe atirara.

Um bando álaçre se diverte na chuva. Três homens e uma mulher. A pé. Passam. Convidam-na por troça. Corina adere, vai junto. Como máquina. Se embebedada, fuma. Percebe na fumaça os dentes de ouro da mulher que é loira. Ri também. Se excita. Quer todos os machos de uma vez.

No dia seguinte, um sujeito lustroso a leva para um bordel no Brás (GALVÃO, 2006, p. 54).

Seu filho nasce monstruoso e Corina, fora de si, mata a criança. Rechaçada no hospital, é levada à prisão. No painel dos tipos ideais que pinta *Parque industrial*, Corina é a que sofre as consequências das ilusões com o mundo burguês. De jovem operária que ignora a politização, alimenta sonhos amorosos com um burguês e termina como lumpemproletária que precisa se prostituir para sobreviver, seu caminho soa como um alarme. Este é um momento agudo de registro do moralismo partidário em vigor no momento da escrita. A personagem é castigada literariamente.

Há também Pepe. Este personagem é outro alerta aos que ignoram a importância da politização. Apaixonado por Otávia, nunca compreende o ímpeto militante da moça e por isso inviabiliza qualquer possibilidade afetiva com ela. Quando sugere casamento, ela retorque: “— O padre Meireles nunca me casará! Serei do homem que o meu corpo reclamar. Sem a tapeação da igreja e do juiz.” (p. 47). Esta é, aliás, uma das principais inovações temáticas do romance que, além de problematizar a emancipação do proletariado e a particularidade da opressão contra a mulher na sociedade capitalista, afirma a libertação do corpo feminino (bandeira cara ao movimento feminista). Nisto ele se aproxima também do *Caminho de pedras* de Rachel de Queiroz, publicado posteriormente. Voltando a Pepe, quando ele desiste de Otávia e rejeita seus ideais, seu caminho o leva ao lumpemproletariado. O destino é como uma punição ao despolitizado. Corina, ao sair da cadeia, torna-se sua parceira de miséria.

Por fim, para fechar a galeria dos principais nomes do romance, há Alexandre. Trabalhador negro, ele é o complemento nacional ao internacionalismo de Rosinha, compondo com ela a pequena galeria de heróis da classe operária pintada no romance. Apesar de analfabeto, conhece o marxismo e dirige reuniões operárias com desenvoltura. Alexandre é uma nítida referência a Herculano de Souza, o estivador santista assassinado no comício de Santos do qual Pagu participou e onde foi presa pela primeira vez.

Não fosse um painel de representações sociais reduzidas à tipificação, numa tentativa de junção entre o singular e o universal, o livro perderia sua força alegórica e panfletária. Isso sem dúvida terminaria por inviabilizá-lo como o romance proletário modernista que fora projetado. A ausência de profundidade psicológica também consegue mimetizar o perfil obreirista do movimento comunista brasileiro no início dos anos 1930. Em *Parque Industrial* a união do coletivo é a via de instauração do novo: “Não há indivíduo. São todos proletários!” (p. 87), proclama um grevista exaltado. Por isso é sintomática a forma como Luís Carlos Prestes surge na obra:

As mesas estão ocupadas por trabalhadores:
– Esta merda nunca foi revolução!
– Enquanto não vier o Luiz Carlos Prestes...
Alexandre intervém na conversa.
– Seria a mesma coisa...
– Como?
– A mesma coisa! Ele faria de novo essa comédia suja que
está aí!
– Então quem é que endireita?
– Quem?
– Nós, os trabalhadores! Os explorados é que precisam fazer
a revolução. (PAGU, 2006, p. 100)

O trecho é de uma parte inequivocamente didática. Sua determinação pela educação política do proletariado evidencia que em consonância com a linha adotada pelo partido naquele momento em termos nacionais – a ampla proletarização e diluição do indivíduo na classe – está a tentativa de formalização do *romance sem herói* – o

mesmo que Jorge Amado tentou em *Suor*. (Em matéria de negação de lideranças, o raciocínio não vale para a União Soviética, onde Stálin estava a pleno vapor em seu processo de deificação.) No ano seguinte ao lançamento de *Parque industrial*, Prestes chegava ao Brasil como principal dirigente do PCB e anos depois Amado dedicou um romance à vida dele (*O cavaleiro da esperança*).

O feminismo *avant la lettre* é uma das características temáticas mais relevantes politicamente no romance. Na tímida repercussão que teve no ano de lançamento, esse aspecto foi motivo de crítica. No livro de Luís Bueno sobre o romance de 1930 há um excerto revelador de um texto de Murilo Mendes:

[...] se quiser ser um escritor revolucionário, terá que se integrar no espírito proletário, do contrário fará simples reportagem. O caso recente de Pagu é típico. ‘Romance Proletário’, anuncia a autora no frontispício do *Parque industrial*. Houve engano. É uma reportagem impressionista, pequeno-burguesa, feita por uma pessoa que está com vontade de dar o salto mas não deu. [...] *Parece que para a autora o fim da revolução é resolver a questão sexual*. (apud BUENO, 2006, p. 166. Grifo nosso.)

O rótulo “pequeno-burguesa” talvez se refira aos impasses próprios de uma narração deste tipo, na qual as intenções autorais podem se chocar com a matéria narrada, mas é na conclusão do argumento que ele ressalta o que enxerga como fraqueza capital da obra, qual seja, o fato da posição da mulher ter papel determinante na maneira como os conflitos da sociedade capitalista são expostos. Este certamente é um dos motivos pelos quais a obra não figurou ao lado das que mais geraram debate no ano de seu lançamento. Numa sociedade de incipiente incorporação da mulher na vida social e política, a abordagem desestabilizadora desta obra não seria facilmente aceita. *Parque industrial* tem como principais personagens *mulheres* operárias, tanto as que se iludem com a possibilidade de ascensão social via matrimônio, quanto as engajadas no Partido Comunista. A crítica ao feminismo burguês anula qualquer margem para concessão:

— Se a senhora tivesse vindo antes, podíamos visitar a cientista sueca...

— Ah! Minha criada se atrasou. Com desculpas de gravidez. Tonturas. Esfriou demais o meu banho. Também, já está na rua!

O garçom alemão, alto e magro, renova os coquetéis. O guardanapo claro fustiga sem querer o rosto de Mademoiselle Dulcineia. A língua afiada da virgenzinha absorve a cereja cristal.

— O voto para as mulheres está conseguido! É um triunfo!

— E as operárias?

— Essas são analfabetas. Excluídas por natureza.

(GALVÃO, 2006, p. 77-8)

Bem notou Walnice Nogueira Galvão a excepcionalidade deste romance quando disse: “na literatura brasileira não há nada similar em seu ativismo feminista e comunista” (GALVÃO, 2010, p. 56). Ter sido publicado antes do nascente sistema editorial na década de 1930 contribuiu bastante para o livro de Patrícia Galvão não ter sido lido em seu tempo. Contudo, é fácil supor que também a condição feminina e feminista da autora concorreu para que ela não constasse do centro do debate literário de então. Uma mulher que escreve com intenções políticas revolucionárias e recorre a técnicas da literatura modernista tem um bom potencial de chocar o ambiente.

Diálogo com a crítica

Em julho de 1933, Jorge Amado publica *Cacau* pela editora que posteriormente se afirmaria como a casa principal dos jovens romancistas brasileiros. No mês seguinte, Amado Fontes é alçado à popularidade literária e divide o posto de *best-seller* com Amado ao colocar na praça o romance *Os Corumbas*. Outra obra lançada também por essa época, embora rejeitada por seu autor no nascedouro editorial, chamou a atenção dos críticos: *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade. O debate que se seguiu a estes lançamentos e ignorou *Parque industrial* tinha como centro da polêmica, que dominou muitos círculos intelectuais e literários nos dois anos seguintes, a noção de “romance proletário”. Larissa Ribeiro Higa, em sua dissertação de mestrado

sobre os romances de Galvão, fala em uma “política do esquecimento”. Para ela, no romance há uma “contundência estética” inaceitável tanto pela esquerda pecebista quanto pela direita (HIGA, 2011, p. 58). A visão de mundo subjacente ao livro também assume posição contra-hegemônica ao discurso de fundação de um novo Brasil moderno, urbano e industrial. Soma-se a esses dois fatores a visão feminista radical da autora e aí teremos um pacote que concorreu para a marginalização do romance. Manfrini atribui a recepção restrita do livro a um problema comum à literatura brasileira do século XX: a comunicabilidade da forma (MANFRINI, 2011). Ela ressalta a ousadia formal do romance, que na comparação com *Suor* de Jorge Amado seria muito mais audacioso.

A mínima repercussão de *Parque industrial* no ano de sua publicação contou com uma resenha publicada no mês de sua saída do prelo. Nela, o crítico João Ribeiro ressaltou no *Jornal do Brasil* suas qualidades descritivas e a verdade que “ressalta involuntariamente nessas páginas veementes e tristes” (apud CAMPOS, 2014, 371). Em setembro do mesmo ano, Murilo Mendes faz menção negativa a *Parque industrial* na já citada resenha dedicada a *Cacau*, de Jorge Amado, no prestigioso *Boletim Ariel*. Por fim, Ari Pavão, em seu livro *Bronzes e plumas*, comenta brevemente as “cores fortes” e a “personalidade” do romance “impróprio para menores e senhoritas”, concluindo que “[...] não fosse a existência de certos termos que os dicionários civilizados baniram de suas páginas, por incapacidade estética, eu aconselharia a toda gente a leitura deste livro” (apud CAMPOS, 2014, p. 159). Percebe-se que já de início o livro foi enquadrado em uma categoria documental de literatura, em que supostamente sua fatura expressaria uma realidade vigente.

Desde então o silêncio público sobre o romance perdurou até maio de 1978, quando no *Jornal do Brasil* foi publicado um artigo do crítico estadunidense Keneth David Jackson sobre a produção literária de Patrícia Galvão.¹⁰ Nele, o autor menciona criticamente a forma como Pagu tinha sido até então “negligenciada e esquecida na história da literatura brasileira” (apud CAMPOS, 2014, p. 376). Além disso, ressalta as principais características de *Parque industrial* e sua contribuição singular para o

¹⁰Houve menções à obra durante este período, inclusive em colunas que a própria Pagu publicava nos jornais em que trabalhou, mas nenhum com força de resgate como teve este artigo.

panorama do romance social dos anos 1930: interesse feminista por problemas sociais urbanos, perspectiva proletária, linguagem modernista, fundamentação marxista. O crítico não disfarça seu entusiasmo, mas também não deixa de mencionar que a força do romance está em seu aspecto documental, não literário. Do ponto de vista da composição, Jackson reconhece a proximidade de *Parque industrial* com as obras vanguardistas de Oswald, observando que o livro pode ser lido como um conjunto de fragmentos independentes. O ponto forte do artigo é situá-lo historicamente na “confluência do estilo e tratamento de romances dos anos 20 e o contexto de conscientização política e engajamento social-realista dos anos 30” (apud CAMPOS, 2014, p. 379).

A publicação de *Pagu Vida-obra* por Augusto de Campos em 1982 é a iniciativa de maior impacto para o resgate de Patrícia Galvão do esquecimento literário. O livro saiu pela editora Brasiliense, que nesta época dava “um salto na profissionalização do mercado editorial voltado para os setores intelectualizados da população” (RIDENTI, 2010, p. 295), e consegue ser representativo de toda a produção da artista. Tornou-se paradigmático, incontornável para qualquer interessado na biografia e produção (crítica, iconográfica, literária, jornalística) de Pagu.¹¹ Nele há um artigo do antropólogo Antonio Risério em que *Parque industrial* é analisado. Colocado “no campo estético da nova prosa oswaldiana” (apud CAMPOS, 2014, p. 37), o autor também ressalta sua construção fragmentária, feita a partir de colagens de cenas da vida proletária no bairro do Brás. A leitura de Risério enfatiza a influência de Oswald em características marcantes do livro, desde a estrutura da obra até seus arranjos frasais, destacando os usos da metonímia e do *readymade* linguístico. A forma bruta e aberta como o sexo é tratado no romance também é atribuída à influência oswaldiana. O antropólogo reconhece a originalidade de Pagu em um ponto: o vigor político, fundado em um tipo de denúncia literária bastante original. Contudo, ele não deixa de enxergar imaturidade e retratos caricaturais no texto da jovem comunista, cujo aspecto panfletário, acusado de “retoricismo”, é considerado “o grande pecado do livro” (apud CAMPOS, 2014, p. 40). O que é apontado como originalidade também é sinal de

¹¹Uma nova edição foi publicada em 2014 pela Companhia das Letras, cujo dono era editor da Brasiliense nos anos 1980 e que desfruta de prestígio similar ao que antigamente a editora fundada por Caio Prado Jr. desfrutava.

fraqueza. Risério identifica as conexões e familiaridades da linguagem do romance com o cinema, elemento de composição que será explorado em trabalhos posteriores sobre a obra.

Os trabalhos críticos mais relevantes sobre *Parque industrial* foram publicados na primeira década do novo século. A publicação em livro da dissertação de Thelma Guedes puxa a fila. Ela afirma que a estreia literária de Pagu denota uma simplicidade aparente, coerente com um projeto de simplificação deliberada. O romance foi escrito com o propósito de facilitação porque precisava ser acessível a um público que não tinha a leitura de romances entre seus hábitos. A pesquisadora, indo além do julgamento feito por Risério, reconhece no livro um duplo compromisso, amarrando-se tanto à experimentação formal quanto à construção da revolução proletária. O sentido deste comprometimento artístico e político é a ruptura com o capitalismo e a destruição do mundo burguês, o que em matéria de atualização não deixa de ser uma novidade, pois o burguês já não é interpelado como o antagonista do artista, mas atacado como o inimigo de classe do proletário.

O trabalho de Thelma Guedes parte de um pressuposto necessário: a tentativa de desvencilhar-se do mito que Pagu havia se tornado. Seu objetivo foi o resgate de um trabalho literário até então pouco analisado. A autora reconhece que a escolha não foi gratuita – nunca é, afinal – e que ela prefigura uma forte identificação do crítico com o material escolhido. Esse é o risco pelo qual muitos pesquisadores passam, uma vez que essa identificação pode redundar em um compromisso *a priori* com o julgamento positivo de um objeto estético. É possível notar no trabalho de Guedes o esforço pelo afastamento necessário, ainda que por vezes sua adesão perca o disfarce. O sentido de seu trabalho é investigar

os elementos de dissonância de um texto que, ao mesmo tempo em que quer afrontar e romper com o gênero romanesco, quer-se romance e, contraditoriamente, procura construir-se como tal (GUEDES, 2003, p. 38).

Este é um ponto a ser problematizado. *Parque industrial* vincula-se ao gênero romance criticamente, incorporando um discurso político e uma composição que buscam desestabilizá-lo. As intenções de combate participam do romance no âmbito da luta social concreta e da ruptura artística. Guedes declara sua opção por compreender os elementos de dissonância do texto: entre seus impasses está a aspiração por superar o gênero e, ao mesmo tempo, na prática, se constituir enquanto tal. A semelhança com a linguagem cinematográfica na composição do romance, sobretudo por causa da sensação de velocidade e dos enfoques (tipo *close*) característicos da narrativa, também é lembrada como recurso vanguardista. Essa operação conferiu à obra

uma forte noção da poética da modernidade, vinculada ao diálogo difícil com o progresso, seus novos cenários urbanos e sua comunicabilidade visual aflita (GUEDES, 2003, p. 57).

Diálogo ao qual as vanguardas artísticas já haviam se lançado, assim como nossos modernistas e o cinema russo nascente. Consoante a este aspecto está o cunho didático do livro, cujas frases estão em sua maioria na voz ativa da ordem direta e no tempo verbal do presente do indicativo. Com esta perspectiva, Pagu, ainda segundo Guedes, baseou sua escrita em três fundamentos: a percepção da realidade a partir do ponto de vista do proletário, um posicionamento político convicto e a experimentação estética. Disso resultou uma forma composta de três elementos indissociados: a reportagem, o panfleto e o vanguardismo (GUEDES, 2003, p. 55).

Debruçado sobre a temática da vida operária, o foco narrativo incorpora em seu ponto de vista o ataque à classe dominante. Para tanto, ele se arvora nas ideias de Marx e de teóricos marxistas, nas experiências inovadoras de cineastas russos, vanguardas artísticas e modernistas brasileiros. A problemática da formação nacional é apenas aludida, já que seu enfoque é profundamente internacionalista. Apesar dessa intenção, como é próprio das obras artísticas, uma característica fundante da realidade brasileira é ressaltada: a herança escravista. São os personagens negros os que mais enfrentam dificuldades para a integração na sociedade industrial, estratificada em classes sociais, expondo em um momento de arrancada produtiva o que Florestan

Fernandes analisaria duas décadas depois e um de seus livros clássicos. Thelma Guedes reconhece no narrador de *Parque industrial* o ponto de vista que ressalta “[...] a face inorgânica e marginalizada da classe proletária no Brasil” (GUEDES, 2003, p. 61). Bianca Manfrini reforça este ponto de vista ao escrever que “*Parque industrial* fala justamente das dificuldades da formação de uma classe operária que, a despeito da presença imigrante, carrega nas costas séculos de escravidão” (MANFRINI, 2011, p. 43).

Um dos aspectos mais fortes da crítica de Guedes é a verificação de que a proposta do romance proletário de Pagu sugere um espaço narrativo do inorgânico e do inacabado. Falar em setores orgânicos e inorgânicos na sociedade brasileira nos remete aos tempos coloniais. Nessa divisão, o primeiro era estruturado pelo trabalho escravo e pelas relações estabelecidas em torno do núcleo patriarcal, daí adveio a textura principal da integração societária. Nele se baseia a empresa econômica voltada para os interesses estrangeiros. Ao seu lado posta-se o segundo, desenraizado e agregado parcialmente ao núcleo principal, de onde surgem os grupos ativos voltados para o mercado interno (PRADO JR., 2004). Na sociedade industrial nascente representada em *Parque industrial*, ao lado da fábrica há uma franja social pela qual circulam alguns dos personagens. No caso das mulheres, as casas de prostituição são o lugar para onde vão as jovens de origem proletária condenadas por julgamentos morais. Esta é, inclusive, uma recorrência nos romances proletários do período, especialmente os já mencionados.

A instabilidade no fluxo entre orgânico e inorgânico foi captada por diversas obras do romance de 1930. O exército de reserva existente nesta primeira etapa de industrialização pesada do Brasil, a forte repressão e a ausência de legislação de defesa da classe trabalhadora invertiam muito rapidamente a sorte de grandes contingentes da população. As dificuldades de organização da classe operária não se referem apenas a uma questão de consciência, como frequentemente se faz crer e nesta literatura dos anos 1930 está sugerido em mais de uma obra. Elas derivam das condições materiais nas quais se encontram os trabalhadores. O instrumento político com maior tradição de organização da classe operária brasileira até então era o sindicato, cujas primeiras manifestações no país remontam a fins do século XIX. Contudo, tanto pela repressão a

que eram submetidos quanto pela falta de experiência concreta de lutas, era comum que essas associações tivessem vida curta. Como afirma o historiador Edgar Carone:

A revolução de 1930 e os distúrbios posteriores provocam a dissolução maciça de muitas destas agremiações, o que leva os operários a lutarem pela sua reorganização (CARONE, 1976, p. 103).

Parque industrial é um registro literário dessas dificuldades. Voltando a Thelma Guedes, então, *Parque industrial* é um romance inorgânico que confronta a tradição realista do gênero, meio pelo qual a autora captou que o inacabado expressa a essência do que de fato é precário. Segundo a autora,

suas formas de engajamento e experimentação tensionam-se mutuamente em tão alto grau que impedem que a superação de fato se dê: o nível da ambiguidade, ao mesmo tempo em que não permite nunca o "lugar do meio", por outro lado, leva o romance à esfera do fracasso: tanto pelo inacabamento formal que apresenta, que não lhe permite 'ser' romance, como pela ineficácia do ato realista de representação. (GUEDES, 2003, p. 99)

As dificuldades, como se vê, são muitas. O lugar marginal conferido ao livro durante os entusiasmados debates a respeito do romance proletário, bem como seu posterior esquecimento pela crítica e ausência de um significativo público leitor e, enfim, o fracasso próprio das tentativas de revolução socialista, a ambição maior registrada no romance. Acrescente-se que o tom panfletário da narrativa obedecia a uma política que teve vida curta, o obreirismo pecebista (1928-1934). O abandono desta orientação não deixa para trás apenas as práticas concernentes a ela, *Parque industrial* também fica superado em seu registro político, o que nos leva a pensar que se há um aspecto documental na obra, como apontado pela maioria dos críticos que escreveram sobre ela, é certo que este se encontra em sua parte doutrinária. Neste quesito, o livro revela importantes características da ação dos comunistas no início dos anos 1930. As ideias básicas de Marx estão presentes em seu enredo. Logo no início, com extrema capacidade de síntese, a personagem Rosinha Lituana trata da mais-valia e dela imediatamente sugere a saída organizativa para combatê-la:

Na grade ajardinada um grupo de homens e mulheres procura uma sombra. Discutem. Há uma menina calorosa. As outras fazem-lhe perguntas.

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?

— Você quer que eu arrebente o automóvel dele?

— Se você fizer isso sozinho, irá para a cadeia e o patrão continuará passeando noutro 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. 21-2)

O diálogo de intenções francamente didáticas se apoia na linguagem curta e límpida, na exposição direta que resume o princípio da mais-valia, exemplifica a desigualdade e orienta quanto à ação política. A protagonista ainda tenta vacinar seu interlocutor quanto ao tenentismo, vertente política dissociada dos comunistas no início dos anos 1930. É neste sentido que se manifesta o aspecto documental da obra. Não na situação representada, mas na visão política que atravessa essa representação.

A figura do herói comparece no romance, mas a percepção de Thelma Guedes é diferente desta, pois ela acredita que o romance tenta desmistificar o heroísmo dessa figura plana a partir do “adensamento dramático das tramas” (GUEDES, 2003, p. 101).

Para ela, as personagens não são “nada heroicas” (p. 101). A trajetória virtuosa de suas protagonistas, no entanto, contraria essa leitura. Entretanto, há que se concordar com o fato de que as crises burguesas típicas do romance realista estão ausentes. Não está em foco o problemático homem burguês. Alfredo, um personagem que se descola da burguesia paulistana para aderir à vida operária, é único representante da classe dominante que merece mais atenção narrativa. Sua crise se refere ao seu descolamento do lugar social de origem, que ele resolve simplesmente abandonando-o. A positivação da vida operária é elemento que problematiza o caráter documental da obra. Em termos de sentimento de realidade, ela é frágil, pois Alfredo encontra a felicidade suprema ao transitar do parasitismo de classe para a sujeição desmedida. Ele sente-se realizado com o macacão de fábrica. Já em termos de documento político, nada mais verdadeiro. A direção do PCB à época nunca aceitaria um filho da burguesia traidor de sua classe a não ser que ele abandonasse completamente seu berço. Neste sentido, *Parque industrial* não reproduz integralmente o que o gênero sugere, nem em sua vertente de “romance social”. Além disso, seus enredos não são organicamente acabados, pois sua ação está estruturada em “golpes de exposição dos fatos comuns, procurando ferir para aguçá-los, para disputar as sensibilidades e estimulá-las rumo à indignação ante uma realidade de injustiça que quer expor” (p. 114), como bem notou Thelma Guedes, nossa principal interlocutora até agora.

Um dos aspectos mais evidentes da prosa proletária é a criação de uma imagética que se alimenta do lado monstruoso do progresso, efeito que se dá por meio da hipérbole, da metonímia e sobretudo pela personificação (GUEDES, 2003). Neste aspecto a diferença com as vanguardas entusiastas das conquistas tecnológicas do capitalismo não poderia ser maior. *Parque industrial* é composto em oposição inequívoca ao ideal futurista de Marinetti, pois não há adesão ou qualquer homenagem à máquina, no que ele se afasta também do realismo socialista. A construção narrativa opera abundantemente com a coisificação dos humanos e a humanização das coisas. Cria-se um apelo sensorial que articula imagens fortes de sugestiva sonoridade em passagens curtas que sugerem a sensação de velocidade da modernidade. Anos mais tarde, como veremos, Patrícia Galvão defenderá em artigos de jornais os princípios da modernidade estética e um de seus principais pontos é a questão mesma da velocidade. O problema, e nisso a fatura de *Parque industrial* revela seu poder de crítica, é que num

ordenamento social em que a disputa pelo controle do tempo é fator básico da sociabilidade – não nos esqueçamos que entre as primeiras conquistas trabalhistas está a diminuição da jornada de trabalho –, a rapidez do mundo industrial é profundamente opressora. A monstruosidade da máquina – que grita, esgoela-se, geme, engole pessoas – reforça este apelo textual em que a dinâmica fabril é mimetizada como a perda da autonomia do ser humano. De certo modo, o narrador, por se identificar com o oprimido representado, parece abrir mão deliberadamente deste controle do tempo ao compor uma estrutura entrecortada, montada por estilhaços de enredos (GUEDES, 2003). Na composição da obra está impregnada a vida social proletária que, de certo modo, é vítima das imposições da linha de produção, linear e cadenciada. Por outro lado, essa escolha acentua um recorte sincrônico das relações de produção e suas consequências sociais. É muito escasso, por exemplo, o recurso à memória. O passado e a memória aparecem circunstancialmente no romance, o que o enfraquece, novamente, em matéria de realidade, mas expõe mais um dos dados conjunturais infiltrados no texto. Não interessava ao Partido Comunista naquele momento valorizar a experiência anarquista dos primeiros anos de sindicalismo no Brasil, por isso a tentativa de abandonar a memória sindical. A contradição curiosa é que ela aparece na ação direta, o confronto grevista que levaria a uma ruptura revolucionária. Tanto os personagens individualmente quanto o protagonista coletivo latente, o agente da revolução, ignoram a constatação marxista de que os homens fazem a história não como querem, mas sob as circunstâncias que lhes foram legadas pelo passado, pois “a tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos” (MARX, 2002, p. 21). Todavia, o romance não deixa de captar especificidades da realidade brasileira e uma delas, também notada por Manfrini, é a fragilidade de uma classe operária em formação.

Dois são os personagens que melhor representam essa debilidade da classe: Corina e Alexandre. Ela, abandonada grávida pelo namorado bem de vida, dá à luz um filho sem pele, sem qualquer proteção, um ser que representaria, segundo Manfrini, a própria vulnerabilidade e desproteção social da mulher pobre. A pesquisadora foi perspicaz ao notar que no nome da personagem está incluída a palavra “cor”. Ela sugere um caráter alegórico a este nascimento, que poderia testemunhar por toda a classe operária – aviltada pelos ricos e sem quaisquer recursos de autoproteção. Esse parto anteciparia a morte de Alexandre, dirigente operário assassinado em uma manifestação.

Thelma Guedes também enxerga relação entre o “o natimorto bebê da mulata” (embora ele não tenha sido natimorto, mas assassinado pela mãe desesperada) e a situação de uma classe operária desprotegida. Ele seria um emblema desse proletariado. Manfrini vai um pouco além, contudo, porque relaciona essa fragilidade com o aspecto racial da questão. Essa interpretação deve ser relativizada, porque a classe operária não é representada no romance apenas em suas fraquezas, mas também em sua força: obstinada, perseverante, companheira. Voltando à questão do tempo e da memória, no romance, o rumo sempre segue obstinadamente para frente, sem olhar para trás. Quase não há momentos destinados à recordação em *Parque industrial*, a não ser quando se trata da infância de Rosinha Lituana, órfã muito cedo e que precisou superar por conta própria as adversidades que apareceram. A orfandade da personagem que melhor representa a noção partidária de então é sintoma de um sentimento generalizado de um grupo político que se sente portador de uma novidade quase absoluta. Thelma Guedes, por sua vez, ressalta a consequência formal desta lacuna memorial:

Neste ponto, quando temos diante de nós a questão da fragmentação intensa e contínua associada à ausência quase completa do plano da memória em *Parque industrial*, chegamos, assim parece, a um ponto dos mais cruciais deste romance, que, de fato, não se pode configurar como forma romanesca acabada e orgânica. A adesão do texto à matéria de seu objeto de narração – o proletário – repete, em sua própria composição, o movimento de esfacelamento da consciência e da identidade desse homem: a supressão da memória, na mesma medida que impede o proletário de uma reconstituição de si mesmo, degenera a forma do romance burguês em suas bases formais, já que é a memória um dos fundamentos da construção tradicional do gênero. (GUEDES, 2003, p. 119)

Seguindo com a autora, as características formais de *Parque industrial* compõem um grande painel que coloca o texto em diálogo com formas de engajamento que remetem ao mural da pintura, ao retrato fotográfico, ao drama, ao jornal e ao panfleto ele mesmo. Isso não invalida o fato de que se trata de um romance. Guedes

identifica nessa variedade a contraditória desconstrução daquilo que se quer ser e, por isso, o romance mantém as marcas que o vinculam à tradição de um gênero. A vitalidade da obra estaria na morte que ela anuncia, por isso ele é concluído “como uma forma inacabada” (GUEDES, 2003, p. 123.). Na cena já citada do bebê de Corina, Thelma identifica uma relação metafórica (e metalinguística) entre o enredo de Corina e a elaboração do romance. O bebê sem pele representaria, entre outras coisas, a carne viva do texto. Talvez aqui a interpretação tenha ido um pouco além do que o próprio texto permite, a não ser que se leve em conta o fato de que o destino da personagem tenha sido abalado por sua despolitização e por ter acreditado na união com um burguês. O nascimento de um ser monstruoso, acreditamos, significaria a condenação de qualquer união interclasses, pois seu resultado seria o prejuízo da classe de baixo. O fundamento desta leitura estaria novamente na correlação com a política partidária do período da escrita, quando qualquer aliança com qualquer força política fora do espectro operário era inaceitável. Se tomarmos o romance de Galvão como um artefato sem pele, desprotegido, esse seria o resultado de se investir na composição de um romance proletário com recursos afeitos à burguesia, como a prosa oswaldiana. Manfrini acerta ao dizer que *Parque industrial* se consitui como uma “espécie de avesso” do modernismo histórico.

Contrariando a ideia de que no carnaval as barreiras de classe desaparecem, no romance os contornos de classe da festa ganham relevo em meio ao clima de alegria. Apesar da familiaridade com a prosa oswaldiana, especialmente com *Serafim Ponte Grande*, publicado no mesmo ano, neste livro não há o humor característico da pena de Oswald e por suas características formais não haveria espaço para tanto. A leveza desse humor é obtida a partir de uma posição vantajosa na estrutura de classes e o escritor consegue praticá-la na medida em que pode situar-se acima dos conflitos que ele apenas registra com ternura e deboche, como no poema “pobre alimária” (SCHWARZ, 2006, p. 21). Já em *Parque industrial*, o narrador esforça-se por se inserir nos conflitos sociais, sejam eles abertos ou latentes, portanto seu olhar é comprometido e seu tom é permanentemente de denúncia e crítica, sem qualquer recaída irônica. Não por acaso, como veremos mais adiante, quando o bom humor oswaldiano manifesta-se pelo personagem Alfredo, o ambiente proletário em que ele se encontra recebe a pilhéria como uma autodelação. Só um burguês a faria.

Outro trabalho recente que já mencionamos e não poderíamos deixar de acrescentar comentários é o de Larissa Ribeiro Higa, que também reconheceu em *Parque industrial* procedimentos estilísticos modernistas e sobretudo sua filiação oswaldiana, identificada na linguagem cotidiana, na economia sintática, no texto fragmentário e no recurso à montagem. Ela reconhece que o principal impulso da escrita é a relação da autora com o Partido Comunista. Em sua dissertação, considerou-se que a leitura do romance deveria enfocar a maneira como os conflitos sociais aparecem, pois esta é fundamentalmente a matéria-prima ficcional. Para tanto, sua abordagem privilegia os diálogos entre as personagens, pois neles, abundantes do começo ao fim, “estão inscritas as tensões provenientes dos conflitos socioeconômicos e culturais da sociedade da época, com a qual lida a obra literária.” (HIGA, 2011, p. 24). A autora acredita que a linguagem panfletária manifesta-se sobretudo nos diálogos entre os trabalhadores e na discussão sobre suas condições sociais. Os conflitos também ocorrem em mais de uma dimensão: fundamentalmente entre as classes sociais, ideologicamente dentro de uma mesma classe e, atravessando as classes fundamentais, o conflito de gênero. A referência ao cinema também foi explorada, sobretudo pelo efeito de choque que a narrativa busca.

Desde o artigo de Jackson já citado, os trabalhos que contribuíram para a retomada da literatura de Patrícia Galvão convergem para o reconhecimento de que sua obra literária merece mais atenção do que a recebida durante o século XX. A sua forma particular de relação com o modernismo, o comunismo e as ideias feministas oferece elementos para a compreensão do Brasil e dos impasses que os setores críticos ainda enfrentam.

Modernismo e ação revolucionária

Teses sobre o modernismo: para situar *Parque industrial*

No Manifesto comunista de 1848, Karl Marx afirma que a potencialidade do modo de vida que a revolução burguesa liberou é tamanha que nem a própria burguesia tem consciência do aspecto transformador de sua ação. A enumeração cumulativa das façanhas alcançadas culmina em nada menos que um assombro:

Em seu domínio de classe que mal chega a um século, a burguesia criou forças produtivas em massa mais colossais do que todas as gerações passadas em conjunto. Subjugação das forças da natureza, maquinaria, aplicação da química na indústria e na agricultura, navegação a vapor, estradas de ferro, telégrafos elétricos, arroteamento de continentes inteiros, canalização dos rios para a navegação, populações inteiras como que brotando do chão – que século passado poderia supor que tamanhas forças produtivas estavam adormecidas no seio do trabalho social! (MARX; ENGELS, 1998, p 12-13)

A transformação aludida atingiu, com efeito, todos os aspectos da vida social, fundando um modo de se colocar perante o mundo em que se valoriza o movimento, o porvir. A ordem criada pela burguesia alimenta-se dos abalos do revolucionamento constante de suas relações de produção e, por conseguinte, de todas as relações da sociedade. Contraditoriamente, esse movimento ininterrupto compromete a própria ideia de ordem, pois a burguesia sustenta sua condição de classe dominante na medida em que consegue apoiar sua dominação não na noção de estabilidade, mas na de mudança. Mais precisamente: sua estabilidade sustenta-se na mudança, pois sua grande empresa é revolucionar constantemente a ordem da qual se beneficia. É por esta permanente dialética da criação e da destruição que se manifesta o caráter revolucionário da modernidade capitalista. Contudo, há que se controlar o ritmo da ação transformadora para que ele não se volte contra seu patrocinador. A desmedida, que também pode significar monstruosa, façanha burguesa é, portanto, aliar mudança e permanência como se fossem movimentos convergentes. Daí que a modernidade produza essa sensação de

experiência compartilhada por pessoas de todo o mundo em que tempo e espaço conjugam-se em inúmeras possibilidades e incertezas e formam um ambiente onde “aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor” são possíveis, como também são possíveis as ameaças de destruição de tudo o que é conhecido e familiar. Toda a espécie humana participa da aventura moderna, mas em permanente desintegração e luta. Esse processo de modernização, que se refere a desenvolvimentos econômicos, trabalha em um par dialético com a visada cultural que lhe acompanha, o modernismo (BERMAN, 1986). Genericamente, portanto, o termo modernismo abriga as expressões artísticas da virada do século que almejam acompanhar o progresso da sociedade industrial. Neste contexto, os modelos artísticos anteriores são recusados tanto em suas temáticas quanto em suas técnicas. Os artistas voltam suas preocupações para que a arte não fique tão distante da vida social, expandem as intenções por um estilo internacional (com matriz europeia) de linguagem e dedicam-se a um esforço de interpretação de certa espiritualidade que supostamente inspiraria o industrialismo. As correntes modernistas compartilham essas características até que a euforia pelas inovações produtivas é substituída por uma consciência de época que já não quer mais acompanhar o ritmo societário, mas revolucioná-lo. As vanguardas autoatribuíram-se esse papel (ARGAN, 2001). As vanguardas artísticas do início do século situam o modernismo historicamente. O modernismo cresceu na intersecção de uma ordem ainda composta por elementos aristocráticos, uma economia capitalista em expansão e do crescimento de movimentos operários insurgentes, ainda que incipientes. Ele se situa na confluência de um academicismo altamente formalizado e associado a regimes oficiais com forte tradição aristocrática, de invenções industriais dotadas de imenso poder imaginativo de possibilidades futuras e, no terceiro vértice de um triângulo temporal, a possibilidade criativa da revolução. São três poderosos estímulos à criação artística. A Primeira Guerra Mundial mexeu com essas coordenadas, mas não as eliminou. Só após a Segunda Grande Guerra é que este esquema foi irreversivelmente desarticulado (ANDERSON, 1986). Perder de vista esses vínculos entre estética e vida social é a principal forma de manejar o termo modernismo como algo vazio e sem qualquer significado. O tempo histórico da sociedade burguesa não conhece a linearidade, ele toma a forma de temporalidades históricas diferenciais. Fora de uma situação histórica concreta e de uma prática real correspondente, a conceituação perde

sentido, como ocorre, segundo este ponto de vista de Perry Anderson, com a ideia de modernismo exposta por Marshall Berman.

As condições históricas e sociais que possibilitaram o modernismo brasileiro não fogem às determinações do capitalismo na virada do século XIX para o XX, ainda que por aqui suas manifestações tenham ocorrido com certo atraso. Apesar de reconhecido o feitiço moderno das obras de Lasar Segall já em 1913, mesmo considerando o papel que teve a exposição de Anita Malfatti em dezembro de 1917 e que em 1921 Oswald de Andrade já anunciasse a estética renovadora de Mário; foi a Semana de 22 que ficou consagrada como o marco inaugural da estética renovadora no Brasil. O debate a respeito das principais características, os impasses e mesmo a periodização deste movimento mobilizou e mobiliza especialistas desde que a geração de 1922 se confrontou com a seguinte, do pós-1929. O peso modernista na cultura brasileira é notável a ponto de provocar constantemente a releitura de suas obras (LAFETÁ, 1999).

O modernismo brasileiro compreende a produção iniciada pela geração de 1922 e alcança a de 1945, sofrendo variações importantes na virada da década de 1920 para a de 1930 (e sobretudo na virada estetizante da década de 1940). A década de 1920 foi farta em propostas de rupturas na literatura brasileira e as inovações estéticas destes anos permaneceram após a revolução liderada por Vargas. Seguindo com Candido, admitimos que a dinâmica cultural brasileira movimenta-se com frequência pela dialética do localismo e do cosmopolitismo. Ele toma o Romantismo e o Modernismo como dois momentos decisivos e referenciais. No primeiro houve a tentativa de superação da influência da ex-metrópole com a afirmação da peculiaridade literária do Brasil; no segundo, Portugal já está fora de foco e o dado particular é valorizado contra o academicismo externo e interno. É um momento em que se estabelece uma relação tensa com a tradição e a integração progressiva entre o dado local e o molde do centro se dá no registro atualizado pelas vanguardas europeias, que distinguiam culturas primitivas ignoradas pelo academicismo. Ocorre que a autoctonia distante que inspirava originalidade na Europa era bastante familiar e próxima aos modernistas brasileiros. Ambos os olhares conferiam autenticidade à matéria, mas os vanguardistas da periferia do capitalismo podiam incorporar esse autêntico à sua própria identidade – ou nacionalidade. Assim procedeu o desrecalque localista. O que antes era tido como

deficiência ou fragilidade passou a ser reinterpretado como superioridade. Tratou-se, na ação modernista, de plasmar “um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro” (CANDIDO, 2006a, p. 129). A direção e o sentido vanguardista fundamentaram tanto a crítica aos padrões e procedimentos acadêmicos quanto a certo espírito de pesquisa estética. Nesta conjuntura, em que o presente técnico estava indeterminado, a ideia de progresso ainda detinha certa feição civilizatória. Na periferia do capitalismo, os anseios de atualidade correspondiam a intervenções culturais com desejo de edificação nacional e demolição do antigo, o que sustentava a ideia do novo como uma potente bússola ética, que se complexava à medida que certas vertentes ganhavam musculatura própria, como a poesia pau-brasil, o grupo nacionalista Anta, a antropofagia – e ainda Mário tráfegando em proficiente raia própria. Numa toada absolutamente comprometida com os rumos da novidade que se anunciava ao Brasil – ou ainda, que anunciava o Brasil como novidade –, o modernismo dos anos 1920 se constituiu como um momento decisivo da instauração da modernidade artística no país.

A interpretação da poesia pau-brasil de Oswald, cujo manifesto data de 1925, atalha uma compreensão mais geral do movimento modernista. Uma das análises mais conhecidas de “pobre alimária”, o já citado estudo de Roberto Schwarz, demonstra como o poema consegue colocar em tela os nossos atrasos numa chave positiva, nivelados aos avanços técnicos do centro europeu (SCHWARZ, 2006). A convivência desconjuntada entre o atrasado e o moderno cria uma alegoria do Brasil, país pré-burguês que na visão do modernista, em contraste com a sociedade europeia, assimilaria os avanços da sociedade capitalista sem o peso de suas iniquidades. O recurso de Oswald é expor, com olhar simpático, os desajustes entre a realidade brasileira e o mundo moderno. O humor seria seu principal aliado nessa operação, que, em situação de vantagem conferida por sua condição de classe – cosmopolita, viajeira – pode observar a realidade de um ponto de vista privilegiado e, numa pincelada, tanto especificar a matéria brasileira quanto elevar sua importância, ajuizando o descompasso em uma visão otimista de país (“um ufanismo crítico”) que, no entanto, precisa ignorar aspectos incômodos da realidade. Quando analisa a prosa modernista de Mário de Andrade, Schwarz verifica que a adesão à colocação pronominal da fala popular –

contra o modelo culto metropolitano – precisa ser melhor especificada porque sua importância no contexto nacional se situa na ruptura com o padrão da linguagem herdada, ou imposta, e atendia não apenas aos anseios de valorização do povo, para quem Mário dirigia-se, mas também, e sobretudo, caía bem a uma elite que se via em marcha batida, em chave pré-1930, para um desenvolvimento que, embora não fosse eminentemente econômico, funcionava como um eixo interno de organização. Se à primeira vista se evidencia na postura do escritor a valorização do âmbito popular, olhando mais detidamente o crítico conclui que trata-se da tentativa de convencimento das “elites ocupantes” a que troquem de lealdades. A revolução na literatura operada neste modernismo coincidiu com o projeto ideológico da burguesia. A sensação de país novo – vivenciada restritamente, pela elite ou pela inteligência do país, ainda que greves operárias e sublevações tenentistas compusessem o quadro – coadunava com o radicalismo estilístico que puxava da fala cotidiana uma oposição à ex-metrópole. A sujeição mental dos tempos coloniais seria deixada pra trás com homens modernos à frente da integração cultural (SCHWARZ, 1997, p. 138). Essa era a ideia.

A visão do crítico João Luiz Lafetá aponta para outro sentido. Seus estudos privilegiam uma via diferente de abordagem e que produziu um modelo de interpretação bastante debatido posteriormente. Ele identifica no modernismo brasileiro aspectos revolucionários, explicados por meio de uma chave que articula as noções de projeto estético e projeto ideológico, relacionados numa tensão dialética que informa o ponto de vista capaz de vislumbrar as duas faces de movimentos artísticos inovadores. Quando se fala em projeto estético, a referência são as transformações conquistadas no âmbito da linguagem, as pesquisas que visavam atingir os modos de dizer. O projeto ideológico, por sua vez, liga-se à consciência de país, à maneira como o movimento coloca-se diante do mundo e intervém nele. Na primeira fase do modernismo brasileiro havia uma expressiva coincidência entre os dois projetos. A diversificação industrial a partir da Primeira Guerra Mundial instaurava mudanças socioeconômicas. A urbanização e os efeitos da imigração constituíam-se em marcos de uma nova realidade histórica que se abria. Neste contexto, parte da elite paulista compromete-se com uma perspectiva de ruptura cultural. As mudanças ocorridas no Brasil desde antes da Abolição colocariam o país numa rota de complexificação não só de sua vida econômica, mas também espiritual. A ascendente burguesia brasileira se via abandonando um mundo antigo.

Entretanto, não será ainda a hora do proletariado entrar em cena: “A ideologia de esquerda não encontra eco na fase heroica” (LAFETÁ, 2000, p. 27). Essa é a grande diferença entre a fase heroica e o modernismo pós-revolução de 30, cujas produções incorporaram a consciência da necessidade de uma revolução proletária. Em resumo, durante os anos 1920, a ênfase da transformação recaiu sobre o projeto estético. Nos anos 1930, revolucionada a linguagem, o projeto ideológico ganha mais substância – mas sempre sem perder de vista que essas duas frentes mantêm relação de complementaridade. Na passagem de uma década a outra teria ocorrido a mudança de ênfase porque o projeto ideológico transborda para outras classes sociais. Nas palavras de Lafetá: “Na verdade os dois projetos ideológicos parecem corresponder [...] a duas fases distintas da consciência do nosso atraso” (LAFETÁ, 2000, p. 29). Sendo assim, pode-se dizer que o projeto ideológico do modernismo (consciência do país, anseio por uma expressão artística nacional e caráter de classe de suas produções) sofre os abalos da queda da Primeira República e da consolidação da mudança histórica: o proletariado urbano, por exemplo, já reivindicava seus direitos e seu lugar na História. Da consciência de um país novo, caminhou-se para o reconhecimento do subdesenvolvimento: “A diferença entre os projetos ideológicos das duas fases vai principalmente por conta dessa agudização da consciência política” que acompanhava o giro ao desenvolvimento industrial e urbano do capitalismo brasileiro. Todo movimento inovador deve afetar os meios tradicionais de expressão, reinventar esses meios, mas também precisa estar conectado com seu tempo de modo que participe ativamente do contexto social. Como estamos falando de vanguarda, ou melhor, do nosso correspondente vanguardista, o modernismo brasileiro, trata-se de buscar trazer de volta a arte para a vida. As transformações causadas pela crise de 1929, que impacta a economia cafeeira, e a revolução de 1930, que altera o arranjo político-institucional, deslocam a preocupação anterior de ajustamento do país aos padrões da modernidade europeia. A consciência dos escritores a respeito do próprio papel histórico como intelectuais os coloca diante das necessidades de reabilitar a práxis. Neste contexto, são publicados diversos romances de denúncia, em que a figuração de tipos populares alcança espaço ainda maior na literatura brasileira.

Entretanto, neste debate sobre a situação histórica do modernismo, há quem não acredite em solução de continuidade entre a literatura dos anos 1920 e a dos anos

1930. Ainda que se reconheça o ímpeto alvissareiro dos jovens de 22, o crítico Alfredo Bosi ressalta o relevo paulista de suas produções, tirante os mais radicais, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, que conseguiram sublimar o tom regional. A matriz da Semana situa-se na confluência da perspectiva histórica resultante de um novo espaço-tempo da cidade grande do pós-guerra e os estímulos estéticos que alimentam sua gênese estão basicamente na Europa. Por centrar seus ataques principalmente no tradicionalismo artístico, as inovações na linguagem predominam nestes primeiros anos de modernismo literário, constatação convergente com a leitura de Lafetá. Por outro lado, a ideia de ruptura não é de todo drástica. Os homens de 22 também compuseram obras em moldes antigos, como fez Oswald de Andrade no romance *Os condenados*. Qual seria, então, o sentido da ruptura? Para responder a esta pergunta, primeiro é preciso ter em mente que a Semana, antes de uma deflagração de novidades, foi um modo de colocar os modernistas dentro da história da cultura nacional e, com todo seu alarde, configurar um ponto de vista dentro desta história. Como era visto o Brasil deste ângulo? Bosi diria que era visto como o lugar dividido entre uma São Paulo moderna e “arlequinal”, o espaço por excelência da realização artística e industrial, e o território de Macunaíma e da Antropofagia, onde figura um Brasil de frágeis contradições capazes de serem resolvidas “magicamente no reino da palavra poética”. O Brasil dos principais modernistas da “fase de afirmação” (Bosi prefere esta expressão à “fase heroica”) era lúdico e mítico, ou seja, suas contradições não eram exploradas radicalmente, pois baseavam-se em uma visão de país “amorfo, esquivo a determinações históricas precisas” (BOSI, 2003a, p. 217). O impulso poético gerado pela São Paulo de vocação maquinária ofuscou o país real. Este Brasil que fugia ao olhar dos inovadores foi encontrado pela literatura de 1930, agora não mais modernista *strictu sensu*, embora fosse inequivocamente moderna. Foram os escritores surgidos após a crise de 1929 que exploraram as contradições do imenso espaço que ficava entre a mitologia indígena e a cidade industrial. Por este ângulo do olhar, não há sentido em dizer que há mudança de ênfase entre uma fase e outra do modernismo; não é possível sequer dizer que a experiência de 1930 é modernista, pois, longe e diferentemente do Brasil cindido entre a indústria e a selva, esta seria uma literatura que explora “as regiões e sub-regiões na sua concretude de espaço e história” (BOSI, 2003a, p. 236). Portanto, por caminhar nos

entretons da realidade brasileira, é nesta quadra que a verdade aguda da literatura torna-se reconhecível.

Essa leitura foi recebida com bastante discordância por Lafetá, que abriu diálogo com Bosi e reafirmou, tentando refinar, a posição formulada em seu texto mais conhecido, a de que a primeira geração modernista promoveu uma ruptura modernizadora de largo alcance, influenciando os escritores de 1930 (LAFETÁ, 2000). Isso explicaria, inclusive, o interesse pelo Modernismo 70 anos depois. A realidade brasileira figurada pelos modernistas de 1920 correspondeu ao esforço pioneiro da pesquisa pelo Brasil real em oposição à retórica idealizadora dos predecessores, contra a qual insurgiram-se justamente os modernistas. Relembrando a mudança operada por Mario de Andrade em sua obra, de *Pauliceia desvairada* a *Losango Cáqui*, Lafetá salienta a aproximação progressiva do poeta a uma realidade cotidiana, um coloquialismo cuja conquista representa uma aproximação concreta com o real. Uma escrita bastante empenhada em colar-se ao Brasil realmente existente. Em vez da mitologia calcada no tecnológico, a primeira geração abre-se para uma vida cultural complexa “em que moderno e arcaico se misturavam surpreendentemente”.

Não seria absurdo reconhecer que estes autores de certa forma antecipavam um rumo diverso da ideia de Brasil dualista que o desenvolvimentismo tornaria hegemônico pelos quarenta anos seguintes. O mundo social, deste modo, não figurava em extremos entrelaçados pela mitologia, mas era capturado via linguagem popular. O desrecalque produzido por essa postura vai da linguagem à matéria que serve de trabalho para representação. A distinção entre moderno e modernista que consta da exposição de Bosi não teria força explicativa porque o Modernismo não é nada menos que um grande movimento cuja “unidade nasce do choque contraditório entre o momento parcial de universalismo (burguês) e outro momento localista (e às vezes antiburguês)”. O tom celebratório deste processo de modernização ganha sentido uma vez que o impulso modernista seria parte de um processo muito mais amplo e ainda inconcluso (talvez urgente).

Este foi um debate que já rendeu muitas polêmicas e não raro volta à baila. Luís Bueno, por exemplo, na mais completa história do romance de 1930 já escrita, apoia-se em entrevistas e declarações de escritores de peso surgidos nesta década para afirmar que não havia continuidade porque esses escritores da “pré-consciência do

subdesenvolvimento” simplesmente não se reconheciam nos modernistas. Graciliano Ramos, em entrevista a Homero Senna, quando perguntado se se considerava modernista, ironiza: “Que ideia! Enquanto os rapazes de 22 faziam o seu movimentozinho, achava-me em Palmeira dos Índios, em pleno sertão alagoano, vendendo chita no balcão.” (apud SENNA, 1996, p. 202). O sarcasmo é boa medida de distância. Na generalização desse sentimento entre os romancistas de 1930, Bueno identifica um corte geracional e um forte embate.

Analisando a questão por um outro ângulo, o debate sobre o modernismo não fica restrito a uma questão de herança, continuidade ou ruptura. Ana Paula Pacheco destaca que os primeiros renovadores trouxeram entre seus avanços o interesse pelo Brasil real como um projeto de dimensão coletiva. Faz parte deste interesse, como elemento nuclear, a figuração dos pobres – que Bueno também comenta mas a denomina como a figuração do outro. Mesmo diante de grande variedade de autores e obras, o outro representado em textos marcantes deste período “traz via de regra a marca da afetividade, da solicitude (humilde ou astuta), da paciência inimiga da raiva”. O significado desse entendimento nos conduz à ideia de que o engajamento modernista passa pela figuração dos pobres e pela pesquisa estética decorrente dessa escolha. O lugar público que o escritor ocupava, ou ao qual almejava, torna-se elemento nuclear da composição. A Autora toma Mário de Andrade como referência pela incorrigível decisão do escritor voltar seu projeto artístico ao encontro com o brasileiro comum. Mário via a constituição de uma nacionalidade como pressuposto de criação de um país moderno. Se em um primeiro momento o líder modernista idealizava uma imagem de povo brasileiro sem salientar o aspecto determinante do lugar da classe social; na década de 1940 o enfoque muda. Registre-se que foi

na integração cultural da nação que o grupo mais avançado dentro do primeiro modernismo enxergou a possibilidade de opor-se ao padrão burguês dominante. A empatia de fundo pelas camadas populares era sua condição (PACHECO, 2007, p. 35).

Se assim foi com o escritor da geração da Semana de 22, com o principal nome da geração de 30 o resultado caminhou por outra via. Suas obras incorporam

criticamente, e com as devidas tensões decorrentes, problemas sociais fundamentais do país, elaborando, inclusive, sobre as ambiguidades do lugar do intelectual e suas relações com o poder. Sobrepõe-se a sua escrita, entretanto, o princípio ético (inegavelmente modernista e bem marioandradino), o de representar o outro – proletariado, subproletariado, lumpemproletariado – com a linguagem mais límpida. Ao menos nesta característica, Graciliano Ramos e Patrícia Galvão estão bem próximos. Na última parte desta dissertação desenvolveremos mais detidamente o modo como o narrador intelectual de *Parque industrial* expõe as dificuldades desse princípio, especialmente porque no romance ele precisa prestar contas a um ente coletivo.

O romance na história do modernismo

Antes de se tornar comunista, Patrícia Galvão era modernista (e nunca deixou de ser). Ela vinculou-se ao modernismo brasileiro no momento em que ele se ramificava, participando do grupo liderada por Oswald e Tarsila. Seu primeiro trabalho artístico, o caderno *Pagu: nascimento vida paixão e morte* é um álbum considerado parte dos documentos antropofágicos (CAMPOS, 2014). O leitor de *Serafim Ponte Grande* também acusa a origem, *Parque industrial* é de sua família. Galvão foi uma defensora dos princípios e ideais modernistas por toda a vida, expondo suas opiniões sempre que instada a fazê-lo. Quando de seu aparecimento artístico aos 19 anos na exposição de Tarsila do Amaral no Rio de Janeiro em 1929, o repórter Clóvis Gusmão publicou na revista *Para todos* uma verdadeira ode à ex-normalista, com algumas perguntas. A primeira, que tornou-se famosa e já foi representada em mais de um filme sobre Pagu, ele indaga o que a moça pensa da Antropofagia, ao que ela responde convicta e candidamente: “Eu não penso: eu gosto” (apud CAMPOS, 2014, p. 425). Posteriormente, em sua temporada europeia nos idos de 1934 e 1935, ela esforçou-se por aproximar-se de artistas de vanguarda e na década seguinte, em meio aos debates sobre a poesia contemporânea em que prevaleciam as formas mais tradicionais, não hesitou em defender a revolução modernista e os procedimentos de vanguarda que a caracterizara. A maneira como ela escreve essas defesas assemelha-se a discursos políticos, sobretudo porque o vocabulário é bastante parecido. Para ela, a geração revolucionária de 1922 era portadora de uma poderosa “palavra de ordem”.

O princípio modernista de atualização da inteligência brasileira está no centro das preocupações de Patrícia Galvão e é invocado sempre que ela se manifesta sobre a produção artística, mas com uma diferença: sua preocupação incorpora um sentido de práxis revolucionária, ainda que sua literatura não revolucione os modos de dizer como a de outros modernistas. Bastante afeita à contracorrente, a liga desta postura crítica teve seu contrapeso político nas ideias comunistas e ambas renovaram-se com o tempo. Mesmo após a desilusão com o stalinismo suas convicções libertárias não perderam vivacidade. Pagu também manteve-se radicalmente em prol da ousadia estética da alta modernidade e suas traduções de Joyce – ela foi a primeira a publicar um trecho de *Ulysses* no Brasil – demonstram essa postura e predileção. Ela foi uma revolucionária modernista por toda a vida, sem que isso significasse ausência de autocríticas e reavaliações. Mesmo a escrita de *A famosa revista* é um exemplo de que suas posições não permaneceram estanques. Suas reorientações políticas e a voracidade demonstrada para dominar uma gama diversa de interesses são também características que testemunham a seu favor, como atesta sua atividade teatral relativamente tardia. Ela foi a primeira entusiasta de Fernando Arrabal e uma das precursoras em trazer suas peças ao Brasil. O mesmo com Samuel Beckett. Neste esforço de *aggiornamento* intelectual sua postura manteve-se afinada à ideia de que o artista deveria ser um porta-voz da informação transformadora.

Após sua entrada na vida de revolucionária profissional, todo o seu tempo passou a ser dedicado à construção partidária, o que no caso não era nada menos a construção do partido da revolução. Esse tipo de adesão exigia a renúncia de qualquer outro compromisso. O momento, entretanto, não era o melhor para uma figura com o perfil dela. Identificada com a vanguarda antropofágica, rotulada de agitadora individual pequeno-burguesa, ela teria que dar seguidas mostras de compromisso irrestrito. Todas resultaram inúteis. O Partido vivia a fase mais intensa do que ficou conhecido como obreirismo, linha política que idealizava a figura do operário e tratava com extrema desconfiança os intelectuais. Foi um tempo de forte depuração, no qual o próprio Astrojildo Pereira, fundador do Partido, sofreu o afastamento compulsório. Oswald de Andrade, a despeito do apoio e dos riscos que correu para colaborar com o PCB, nunca chegou a ser aceito em suas fileiras, restringindo-se a conseguir recursos para o Socorro Vermelho, organização parapartidária de apoio a comunistas (DANTAS, 2006).

O contexto dessa virada militante correspondia a um momento em que uma nova geração de escritores, fortemente referenciada, para vincular-se ou para renegar, na geração de 1922, voltava-se para o outro, ou seja, para os estratos populares da sociedade brasileira. Essa visada literária ocorreu com extrema simpatia dos escritores por seus personagens. Mário de Andrade, quando pôs-se a comentar as características da obra desta geração de 30 que talhava seus romances com a marca do social, identificou neles a recorrente figura do fracassado, que representaria um ponto de vista da nacionalidade, marcado pela desistência. Nas palavras de Mário:

Se o complexo de inferioridade sempre foi uma das grandes falhas da inteligência nacional, não sei se as angústias dos tempos de agora e suas ferozes mudanças vieram segregar aos ouvidos passivos dessa mania de inferioridade o convite à desistência e à noção de fracasso total. E não é difícil imaginar a que desastrosíssima incapacidade do ser poderá nos levar tal estado-de-consciência. Toda essa literatura dissolvente será por acaso um sintoma de que o homem brasileiro está às portas de desistir de si mesmo? (ANDRADE, 2002, p. 214)

Esse “herói novo”, fragilizado diante de uma realidade iníqua, incorporaria em suas características um aspecto do atraso do país, consciência sobre o real que passava a atravessar a ficção produzida neste período. Em vez de lutar para a transformação da situação social, os personagens do romance de 30 mimetizavam essa situação (BUENO, 2006, p. 78). No caso de *Parque industrial*, a figura do fracasso aparece contrabalançada pela figura do militante. Como veremos mais adiante, os personagens desistentes só o são porque não alcançaram a consciência política.

Mário enxergava na cooptação do intelectual pelo Estado Novo uma atualização de certo sentimento de inferioridade da inteligência nacional, historicamente construída na dependência do intelectual em relação às elites (CAMILO, 2000, p. 46). E o que dizer de uma intelectual considerada inimiga do Estado? Vê-se que a desistência apareceria em sua produção com um sinal trocado.

Vanguardismo e experimentação

A convicção de Pagu na arte de vanguarda, além de sustentada em uma coerência de que pouco se tem nota, pois ela defendeu essas ideias por toda a vida, associou-se à defesa do socialismo e conjugou-se em obras e intervenções. Sua trajetória encarna a constatação de que experimentalismo estético e Revolução Russa fazem parte de um mesmo processo (SCHWARZ, 2006, p. 87). Pagu esteve entre aqueles que consideraram caducas as formas do mundo burguês e trabalharam ativamente para seu fim.

O fim da Segunda Guerra Mundial abriu o novo período histórico que regularia as relações econômicas, políticas, sociais e culturais de todos os países do mundo até a última década do século. Foi também o ano em que se anunciou uma “nova poesia”, desvinculada das pesquisas estéticas modernistas. Em 1948, a cidade de São Paulo sediou um congresso, organizado pelos criadores da *Revista Brasileira de Poesia*, do qual Patrícia Galvão participou criticamente. Ela se posicionou contra a proposta da “nova poesia” e sua argumentação foi publicada em artigo no jornal *Diário de São Paulo* em 9 de maio do mesmo ano. Oswald de Andrade também participou do congresso com apartes, discordâncias, divergências.

A concepção sobre literatura moderna de Patrícia Galvão sustenta uma conexão vital com a geração de 22, que segundo seu ponto de vista promovera uma virada revolucionária na história literária brasileira. A geração de 1945, querendo se ver livre desse peso histórico, a rejeitava. Como não teriam a sensibilidade estética para serem “portadores de uma nova palavra de ordem”, olhariam para o passado e fariam do ataque às antigas propostas a sua mensagem. O vocabulário da luta política *stricto sensu* (“palavra de ordem”) para se referir a um contexto de disputa estética aparece novamente. Mas quais são os argumentos de Pagu? Primeiro, decorrente de seu incorrigível internacionalismo: a experiência modernista brasileira estava alinhada com o “maior movimento de revisão nas artes que se produziu no mundo e na história”. Contudo, o movimento de 1922 encerrou-se em 1928 com a cisão causada pela antropofagia – um evento fatal. Embora novos modernistas tenham surgido, a dispersão

dos originários eliminou sua potência. Cada fragmento era representado por um líder. Oswald e seu grupo enveredaram pela pesquisa do socialismo e da extrema-esquerda; Plínio Salgado partiu com seus seguidores do Anta para as propostas do verde-amarelismo e Mário de Andrade, ainda vinculado ao Partido Democrático e considerado por Pagu o mais atrasado “como militante”, realiza sua “evasão na poesia”, além de cumprir com uma intensa atividade de missivista que, segundo nossa autora, “era o seu meio de se tornar um ‘chefe’, um ‘duce’ da juventude” (apud CAMPOS, 2014, p. 253). É Mário de Andrade o mais atacado por sua suposta “traição”. Sua autoridade o qualificaria como o único capaz de manter a revolução estética do modernismo em movimento, por isso a ironia com a “Elegia de abril”: “ele fora o primeiro que desistira, desistira do verdadeiro papel que poderia ter tido” (idem). Pode-se considerar a crítica injusta, mas ela enuncia um elogio de fundo porque só a Mário caberia o papel de alavancar revolucionariamente as artes.

No segundo pilar da interpretação de Pagu sobre a evolução do modernismo no Brasil está a perda de forças de um grupo que já era debilitado, porque provinciano, mas que ainda assim não deixara de realizar “os dez dias que abalaram o mundo na literatura brasileira”. Pagu conclui que o simples fato de uma nova geração tentar se livrar do fardo que é suceder 1922 mostra que aquele evento ainda possuía grandeza, e conclui o texto de modo muito parecido com a introdução de *Parque industrial*, logo após o informe assinado por Aristides do Amaral. Ela usa caixa alta para dizer que:

SÓ UMA OUTRA REVOLUÇÃO ARTÍSTICA PODE
SUBSTITUIR NA HISTÓRIA E NA EVOLUÇÃO DA NOSSA
SENSIBILIDADE E DA NOSSA INTELIGÊNCIA A
REVOLUÇÃO DE 1922 (apud CAMPOS, 2014, p. 254).

Há outros textos em que a autora expõe sua visão sobre o modernismo. No fim de sua vida, de 1957 a 1961, ela retomou o pseudônimo Mara Lobo para escrever artigos didáticos sobre literatura no jornal *A tribuna*. Neles havia a explicação e a defesa da velocidade, do simultaneísmo, do monólogo interior. Ela considerava, no entanto, o chamado romance nordestino uma regressão em relação aos ideias modernistas – neste aspecto Oswald lhe fazia companhia. Para ela, o “fenômeno vital da linguagem” havia

sido abandonado e o que se praticava era um naturalismo que ignorava o caráter experimental que a geração anterior, paulista e mineira, conquistara – tese convergente com o que Lafetá formularia posteriormente a respeito dessa suposta regressão neonaturalista. Apesar de investidas de crítica social, as obras dos “búfalos do Nordeste”, como diria sarcasticamente Oswald, significariam um atraso estético que neutralizariam qualquer crítica, o que acentuaria a “desimportância da literatura da década de trinta”, ainda que esta estivesse voltada a perscrutar a realidade local sob um viés econômico. Era a “literatura da cana-de-açúcar e da caninha, literatura do cacau e da jaca, literatura, enfim, das grandes e das pequenas cidades do Nordeste”, que decairia em termos de história literária ao desconsiderar os objetivos dos modernistas de 1922, seja por escrever em “português escorreito” (Graciliano Ramos), seja por escrever “sofrivelmente mal” (Jorge Amado). O autor baiano foi alvo de críticas de Pagu mais de uma vez, pois suas diferenças políticas eram enormes e Jorge Amado era a própria antítese da autora no campo da esquerda. A obra e a biografia de ambos são bastante significativas dos rumos da esquerda na política e na arte brasileira na quadra histórica que começa nos anos 1930 e termina nos anos 1950. As diferenças de Pagu com Amado foram expostas em mais de uma oportunidade. Ela o acusava de ter aderido à “moda socializante” e escrever uma má literatura acadêmica, sem tomar conhecimento da literatura moderna, ao alcance de qualquer um em “Alcântara Machado, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, João Miramar, Carlos Drummond de Andrade etc.”. Nesses textos críticos, a autora não problematiza a composição de seu *Parque industrial*, contudo, a considerar a defesa da técnica e o espírito de pesquisa que ela valoriza, não há dúvidas de que, não fosse o elogio ao Partido que a renegara e que ela, em sua revisão crítica de sua militância,¹² também passou a condenar, o livro poderia ser usado como exemplo de como as gerações seguintes a 22 são tributárias de suas conquistas.

No modernismo, a atualização da inteligência proposta e promovida por seus primeiros escritores e poetas significou uma mudança na sensibilidade artística e nos modos de pensar que a própria noção de beleza ficou suspensa, haja vista que seu

¹²Ver a “Carta de uma militante” publicada na revista *Praga* n. 7.

padrão até então estava estabelecido pelo academicismo. Com Peter Bürger, podemos dizer que o Esteticismo alcança um tal desenvolvimento da arte que ela se torna, na sociedade burguesa, uma instituição que configura a autonomia necessária à autorreferenciação, ou seja, a arte permite-se voltar a seus próprios procedimentos e materiais. Mas foi necessário o surgimento das vanguardas para que esta autonomização da arte fosse denunciada como falsa, à medida que ela não é autonomia de fato, mas dependente de uma cisão entre arte e vida. Portanto, contra o Esteticismo, que havia realizado a separação entre arte e vida, as vanguardas irrompem com uma proposta reintegradora. Exatamente por isso a precondição para a experiência vanguardista foi o Esteticismo, numa tensão em que o primeiro não faz sentido sem o segundo. A vanguarda questiona a instituição “arte” e a categoria “obra de arte”, estimulando uma produção em que o sentido propriamente artístico da ação seja extrapolado e as demarcações tradicionais do fazer – no caso do que estamos abordando, literário – converta-se em uma prática da vida que tenha presença significativa no cotidiano. Esta é a experiência vital à qual Patrícia Galvão se vinculou ao escrever *Parque industrial*, cuja pretensão mais imediata era aliar vanguarda artística à vanguarda partidária. A posição que o PCB então ocupava em sua forma de interpretação da realidade modulava a totalidade, cujo corte de classe opunha dois blocos antagônicos e maciços, por isso o caráter marcadamente dual de suas figurações. A missão revolucionária que subjaz a escrita representou um ideal de modernidade isento das ilusões com a burguesia, ainda que pecasse por inocência do outro lado. O projeto que guia o romance de Pagu, a seu modo, vincula-se àquilo que Antonio Candido

formulou como a tradição empenhada da Literatura Brasileira, cuja latitude de sentido deve ser atribuída à função social que o artista tem sido obrigado a desempenhar nas condições do subdesenvolvimento, ao longo das várias estações do atraso brasileiro. (SIMON, 1990, p. 139)

O anseio modernista de atualização se converte, no vanguardismo de Pagu, numa genuína batalha por atualização político-ideológica, mas o PCB não estava à altura da tarefa, já que naquele momento representava subserviência estratégica e

retrocessos táticos.¹³ *Parque industrial* registra o reverso da ilusão futurista, um progresso tecnológico de caráter altamente regressivo, no qual se verifica segregação social, violenta repressão policial, superexploração do trabalho e do corpo feminino. Ao contrário do que registra Argan, quando este tomou o futurismo italiano como medida da ideia de que

as vanguardas são um fenômeno típico dos países culturalmente atrasados; seu esforço, ainda que intencionalmente revolucionário, reduz-se quase sempre a um extremismo polêmico. [...] A revolução a que se aspira é, na realidade, a revolução industrial ou tecnológica, ou seja, uma revolução ainda burguesa. (Apud SIMON, 1990, p. 139)

Em *Parque industrial*, por exemplo, a revolução industrial e o progresso tecnológico é visto com extremo desprezo. Se em “pobre alimária” o trilho do bonde é atravessado pela carroça e o poeta vê graça dessa união desconjuntada, no romance proletário, já em suas primeiras linhas, a graça é deixada de lado e a maquinaria não exerce a menor atração:

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!

(GALVÃO, 2006, p. 17)

O “pessoal da tecelagem”, que é quem afinal mantém este “centro industrial” e de onde o romance tira sua matéria-prima e linguagem, não tem muita afinidade com a palavra escrita, já que lê com dificuldade a indicação de direção do bonde. A “italianinha” é quem lhe responde também simbolicamente, não ao veículo propriamente mas ao que ele alude, pois ela tem consigo a voz da “pátria” que é o Brás, duplamente significado. O Brasil, metonimicamente, inserido na pátria proletária, que

¹³ A dissolução do Bloco Operário Camponês (BOC) significou uma considerável perda no alcance de atuação do Partido (KAREPOVS, 2006) e constitui exemplo inequívoco deste retrocesso.

uma imigrante italiana tão bem representa e a que uma militante engajada dará voz mais emocionada páginas à frente. Camarão é como ficou conhecido um bonde grande de oito rodas, os tradicionais tinham quatro, postos em circulação pela Companhia *Light* em 1927 em São Paulo. O apelido era devido à cor vermelha que ele reluzia. Em termos práticos, essa inovação resultou em desconforto para os passageiros, pois a maioria de seus lugares sentados eram de bancos dispostos paralelamente às janelas, de modo que pudesse sobrar mais espaço no meio do veículo para os passageiros circularem de pé. O registro literário é bastante crítico, até porque politiza o reclamo da “italianinha” ao vincular o bonde ao imperialismo. Diagnóstico político, arte modernista, vida cotidiana. *Parque industrial* insere-se, à sua maneira, no ideário modernista brasileiro. Se *Serafim Ponte Grande*, de Oswald, é uma obra extremamente significativa como documento intelectual, *Parque industrial* pode ser considerado um testamento político de um projeto que ambicionava revolucionar a vida, valorizava a experiência proletária, buscava integrar a arte a esta vida ao mesmo tempo em que opunha o operário não apenas ao burguês, mas ao artista e ao intelectual. O ar de família com o *Serafim Ponte Grande* complica mais a equação. A técnica que gerou este livro revela falhas em muitos aspectos e pode sugerir até um certo comodismo estético do autor que não aprofundou em sua obra os problemas de composição que ela mesma produz (CANDIDO, 1977, p. 45). *Parque industrial*, de certo modo, sofre do mesmo problema, mas as causas são distintas. No romance proletário de tradição modernista a técnica trabalha com fragmentos, e com velocidade, não por comodidade, mas para dar prioridade à matéria. Sua velocidade, coerente com a agilidade de suas personagens comprometidas, é sinal da empatia do narrador:

Rua Barão de Itapetininga. Sorvetes e modelos falsos no meio-dia de costureiras.

Em frente à Vienense, grandes vitrinas aveludadas onde uma echarpe se perde.

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.
Não percebe a população flutuante do bar que olha pra ela.

— Otávia!

— Você sumiu, Rosinha! E a fábrica?

Desmascaramos o contramestre quando queria furar a greve. Me botaram na rua. Uns dias de fome... Me chamou de criança industriada! Filho da mãe!

— Pega sanduíche.

— Agora estou na Ítalo.

(GALVÃO, 2006, p. 23)

A escrita de *Parque industrial* revela uma economia em sua elaboração formal cuja estrutura depende da técnica de montagem para buscar um resultado que ultrapasse os fragmentos. Tal como no cinema, o que conta no romance é a constituição de uma composição totalizante. No cinema, isso ocorre a partir da combinação dos fotogramas. No romance, são os fragmentos de textos. Pagu escreve, e aqui vamos nos deslocar propositalmente da figura do narrador para a do próprio escritor, como se estivesse numa mesa de montagem. Ela combina planos diferentes, dos mais abertos ao *close*, e os dispõe em uma sequência articulada em que a sucessão de acontecimentos obedece a uma sintaxe sincopada cujo princípio regulador é o da contradição: discurso intelectual de valorização do proletário, explicação da realidade sem detalhamento descritivo, harmonia estilística para desencadear conflitos. O ato criativo converte-se em ato político na medida em que obedece a uma arte sintética que agencia os sentidos do leitor para o encontro dos significados de sua experiência. Os fragmentos de imagens reunificados por um veio narrativo militante não seriam a mimese da vida fragmentada que só ganharia força e sentido se unificada pela política revolucionária?

Algumas cenas de *Parque industrial* lembram aqueles primeiríssimos planos de Eisenstein em que o rosto expressivo de personagens são enfocados. A cena da entrada do mês de abril (no filme *Outubro*) em que a chegada de Lênin à Rússia é narrada, na qual o líder bolchevique toma uma bandeira do Partido e ergue-a para júbilo popular, tem correspondência imagética com uma cena de *Parque industrial*. Enquanto Lênin discursa efusivamente, a bandeira permanece erguida. A câmera oscila entre o povo, o líder e a bandeira, sugerindo a síntese que somente o Partido pode relacionar. A referência simbólica é retomada para representar a repressão às jornadas de julho,

quando uma grande manifestação é desbaratada com tiros e, na confusa e desordenada fuga, um jovem bolchevique é apanhado por um soldado e uma mulher de alta classe. Os dois esforçam-se por destruir a bandeira do Partido.

Em *Parque industrial*, no penúltimo capítulo “O comício no Largo da Concórdia”, a imagem do líder sindical assassinado (Herculano) é reelaborada em Alexandre:

Um atropelo de recuo. Uma garota trágica desaba em vertigens histéricas. O pelotão divide e cerca lentamente a massa inquieta. Mas os investigadores policiais invisíveis penetram na multidão e se aproximam do gigante negro que incita à luta, do coreto central, a camisa sem mangas. Ao seu lado, um proletário que tem no peito cicatrizes de chibata, detém a bandeira vermelha.

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

Detonaram cinco vezes. Correm e gritam. O gigante cai ao lado da bandeira ereta. (GALVÃO, 2006, p. 114)

O corpo (indivíduo) cai, mas a bandeira (coletivo) continua erguida. Na sequência da cena, uma confusão em que o líder levanta-se e grita que é preciso continuar a luta (“caia quem cair, morra quem morrer”) e incita a multidão que consegue expulsar por uns instantes a polícia da praça. Reforçada, ela volta e dispersa o grande ato político. Alexandre, o personagem de “corpo gigante” morre nessa manifestação, mas a “bandeira vermelha oscila, desce, levanta-se de novo, desce. Para se levantar nas barricadas de amanhã”. A alegoria está ajustada ao país. Na cena cinematográfica, o Partido, ainda sem a força necessária para o triunfo revolucionário sai derrotado, mas momentaneamente. Não se pode negar que há honestidade na mensagem política que esta literatura passa, o que nos faz lembrar de outro livro publicado em 1933 e que também nos serve de comparação com esta obra.

Na abertura de *Cacau*, Jorge Amado escreveu uma nota que gerou debate na recepção do romance. Nela, ele disse que a vida dos trabalhadores das fazendas do sul da Bahia era contada com “um mínimo de literatura para um máximo de honestidade”. E ainda encerrava a nota com a sugestiva pergunta: “Será um romance proletário?”. Segundo Luís Bueno, o fato de ter colocado a inscrição com uma interrogação fez com que a crítica mordesse a isca e saísse a responder. Diferentemente de *Parque industrial*

que já anunciava na capa sua vertente, *Cacau* é mais cauteloso. Outra diferença entre eles é que o livro de Amado trata de trabalhadores rurais. O livro narra em primeira pessoa o percurso de conscientização de José Cordeiro, o Sergipano, filho de um industrial decadente de Sergipe que, mais preocupado com as artes do que com o lucro de sua fábrica, morre e deixa a família na miséria, pois seu irmão usurpara suas propriedades. Começa então a jornada que levará o narrador da burguesia para o proletariado. A escolha por um máximo de verdade foi interpretada, por Antonio Candido, como a preferência por um mínimo de elaboração formal (CANDIDO, 2004). Posteriormente, a afirmação de abertura foi interpretada como a negação de uma “retórica da pompa e circunstância”, do falar bacharelesco, absolvendo a linguagem de *Cacau* por ela buscar a identificação com a fala concreta o homem do campo, o que, neste sentido, conecta o romance com a experiência modernista (DUARTE, 1996, p. 50). Contudo, vale observar um trecho:

Olharam para mim sem desconfianças. Honório me ofereceu um pedaço de carne seca, um pouco de feijão e bagos de jaca. Depois Colodino afiou a viola e João Grilo puxou conversa:

— Já sabe onde vai trabaíá?

— Não.

— Eu jurgo que é na roça que foi de João Evangelista. Honório trabaia lá. (AMADO, 2006, p. 48)

Apesar de curto, é representativo da prosa. Nela, a incorporação do popular resume-se a vocábulos com desvios de oralidade na parte dos diálogos. Essa característica o aproxima mais da literatura regionalista do fim do século XIX do que dos modernistas da geração de 22.

Outra diferença marcante entre *Cacau* e *Parque industrial* é que no primeiro a transição do burguês para proletariado se completa plenamente. Após a morte do pai, José Cordeiro, o Sergipano, trabalha por alguns anos para o tio que se apossou da fábrica e, depois de um desentendimento entre os dois, viaja para o sul da Bahia. Por força das circunstâncias, começa a trabalhar como alugado, ou seja, trabalhador rural sem quaisquer direitos. Na comparação de sua situação com a dos patrões e na

identificação com os seus iguais de trabalho braçal, a consciência política surge como que magicamente. Em *Parque industrial*, por sua vez, o personagem Alfredo opta por se proletarizar e, consciente politicamente (lia Marx no Hotel Esplanada), tenta entrar para o Partido, o que ocorre por pouco tempo e ele logo é expulso porque acusado de ser trotskista. Tanto pela ambientação quanto por essa trajetória alegórica do burguês proletarizado, *Parque industrial* parece estar mais conectado com o PCB dos primeiros anos de 1930, o já mencionado obreirismo. *Cacau*, no qual o trabalho é registrado com as características de relações de servidão, corresponde à política do PCB dos anos 1920, em que o agrarismo de Otávio Brandão tinha muita relevância. Uma leitura da atualidade de ambas as obras nos credencia a pensar que *Cacau*, por um lado, demarca em seu espaço um resíduo das relações escravistas de produção e que infelizmente até hoje existem; por outro lado, a luta de classes que atravessa seu discurso opera com um modelo distinto do que está representado. Ainda que relações desse tipo possam gerar ódio de classe e rejeição do proprietário como inimigo, a consciência de classe nos termos marxistas está inviabilizada, pois carece de projeto político totalizante, nisso concordamos com José de Souza Martins no posfácio da edição referenciada nesta dissertação. Não por acaso, o destino dos personagens que se conscientizam das injustiças nas relações de trabalho nas plantações de cacau não é o da organização e luta grevista, para ficarmos nos termos mais tradicionais, é sim o destino da fuga, mais próximo da experiência de resistência à escravidão. *Parque industrial*, neste sentido, consegue entrelaçar composição formal, ideologia e argumento com mais coerência e ajustamento partidário. Entretanto, em um país que articula modernização e atraso, máquinas e quase escravidão, velocidade urbana e lentidão rural, talvez ambos os romances caibam na tentativa de representar esteticamente classes trabalhadoras tão diversas e concomitantes.

Comunismo e ação narrativa

Panorama político

Em famosa conferência publicada em 1954, Theodor Adorno resume assim o paradoxo que caracteriza a posição do narrador no romance contemporâneo: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”. Forma literária típica da experiência burguesa, o realismo era sua característica mais forte, mas o decurso da história prejudicou esse procedimento. A possibilidade do relato, uma das principais funções tradicionais do romance foi suplantada pela reificação das relações, além do cinema e da reportagem terem tomado muito das funções do romance. Qual a saída? Trabalhar contra o realismo de fachada e a linguagem discursiva. O capitalismo tornou ilusória a noção de que haveria um penoso processo de individuação passível de ser contado, pois o mundo administrado impede que se tenha algo especial a ser dito (ADORNO, 2003). Ainda que a consciência autoral não tenha formulado o problema nesses termos, é possível dizer que, por uma via própria, *Parque industrial* é uma tentativa de fuga desse diagnóstico. O romance confronta o realismo e a linguagem discursiva, mesmo que precariamente, com suas cenas de flagrante síntese, frases curtas e de impacto, uso seletivo do coloquial, incorporação do popular. O processo penoso ao qual a narrativa se dedica despreza seu recorte individual, valoriza o despertar de uma classe.

Parque industrial realiza o projeto modernista de modo *sui generis* porque incorporou características da prosa da década de 1920 no momento em que se vinculava, ou até mesmo inaugurava, o fenômeno do romance proletário no Brasil. O livro escrito em um período de reclusão política possui evidentes intenções didáticas. Era pra ser lido por trabalhadores, mas tinha também uma pretensão reabilitadora, porque também se destinava aos dirigentes pecebistas, e, a partir desta interlocução, é possível notar que Pagu também defendia um modelo de partido sensivelmente distinto do que aquele que conheceria.

A temporada obreirista de Pagu no Rio de Janeiro lhe deu os elementos necessários para uma avaliação da estrutura partidária, o que ela faria anos mais tarde na carta posteriormente publicada em *Paixão Pagu*. A ordem inicial era cortar vínculos com Oswald, com quem já tinha um filho. A militante aceitou a determinação, mas correspondeu-se secretamente com o companheiro. Na nova cidade, Pagu trabalhou

como lanterninha de cinema, metalúrgica (profissão na qual a exigência pelo esforço físico extremo lhe causou um deslocamento do útero), entre outras profissões. Depois de alguns meses caiu severamente adoecida e seus dirigentes ordenaram que voltasse a São Paulo para ficar sob os cuidados de Oswald. Pagu resistiu, mas teve de obedecer porque seu estado exigia tratamento. O casal era bastante visado pela polícia. Os dois viveram clandestinamente durante o segundo semestre de 1932 até que ela fosse orientada a se afastar do Partido. O mensageiro da decisão sugeriu que ela trabalhasse por fora e mostrasse seu valor aos dirigentes. O conselho soava cruelmente irônico, já que a militante tinha dado provas irrefutáveis de seu compromisso. O pequeno romance proletário *Parque industrial* foi escrito contra este ostracismo.

Nesta época ressoavam no PCB as consequências da tática definida no VI Congresso da Internacional Comunista em 1928. O que se definiu neste encontro, realizado em Moscou, foi a substituição da tática de frente única para a de classe contra classe, política sectária cujos elementos essenciais envolviam: a consagração da tese sobre o social-fascismo, quer dizer, a vitória da crença que a esquerda da social-democracia seria, por cumprir um papel de dissimulação política, mais “perigosa” do que a direita; a orientação para que alianças locais, nos países, ocorressem apenas com *operários socialistas*, recusando-se as propostas de suas organizações partidárias; a ação comum com socialistas apenas em casos muito particulares e através de sindicatos de base, nunca em uma aliança entre os próprios partidos (PINHEIRO, 1992). O VI Congresso tornou oficial a política que instituía a “bolchevização” dos partidos comunistas do mundo todo, processo pelo qual “o papel dos trabalhadores na liderança desses partidos passou a ser deliberadamente ressaltado” (HOBSBAWM, 2013, p. 239) e a figura do operário, em muitos países, foi alçada ao mítico lugar do predestinado (DEL ROIO, 1990).

No Brasil, a repercussão dessa orientação significou a adoção de posições políticas que levaram o PCB para o isolamento. O Partido, que até então conquistara certo espaço institucional com a construção do Bloco Operário e Camponês (BOC) (KAREPOVS, 2006), adotou diretrizes que redundaram na dissolução do arco institucional que criara e em uma

falsa posição obreirista, que obriga os intelectuais a se afastarem do partido ou a ocuparem posições secundárias, enquanto a direção é preenchida por pessoas de origem proletária, muitas delas sem o preparo para as funções que ocupam. (CARONE, 1982, p. 9)

O Bloco Operário e Camponês tinha sido a expressão de uma política que, mais do que efetivar uma tentativa de frente única no Brasil, ou seja, uma aliança de diversos setores do proletariado do campo e da cidade, ambicionava corresponder a uma leitura do contexto histórico no Brasil. Era o esforço de articular tática e estratégia vinculadas às características da “formação” nacional, ainda que esse conceito tão importante no glossário da teoria social brasileira ainda não estivesse consagrado. A virada imposta pelo Comintern, executada pela seção latino-americana sediada na Argentina, enterrou não apenas uma experiência que avançava no aspecto organizativo militante e na institucionalidade, pois disputava eleições com certo potencial de obter vitórias parlamentares, mas também a iniciativa de “nacionalizar” o marxismo que ganhava corpo, com todas as limitações inerentes ao tempo histórico em que o processo ocorre e às deficiências de uma jovem classe operária organizada. Na ocasião de vigência do obreirismo (1929-1934), saíram do Partido, junto com seus intelectuais, os esforços de compreensão teórica da realidade brasileira empreendidos até então. Caio Prado Jr. corrigiria essa falha posteriormente, mas sem que o Partido acompanhasse sua elaboração ou aderisse facilmente às suas ideias.

Uma das consequências imediatas dessa bolchevização tardia do Partido foi o fato de que no principal tópico do debate político nacional em 1931, por exemplo, o PCB ter papel absolutamente secundário, pois pouco participou das discussões sobre a convocação de uma assembleia nacional constituinte, já que considerava a proposta paliativa. Sua perspectiva era a organização de greves e manifestações que criariam as “bases para uma revolução popular, operária e camponesa” (DEL ROIO, 1990, p. 200). O giro do BOC ao obreirismo foi uma das principais causas da marginalização do Partido durante a “primeira experiência de criação, no país, do poder e da política nacionais”, como bem observou Gildo Marçal Brandão (1997, p. 87). Essa diretriz compõe o panorama doutrinário de *Parque industrial*.

Relações com o realismo socialista

A estética do realismo socialista despontou oficialmente no mesmo período em que Pagu escrevia e publicava *Parque industrial*. Também na mesma época, por vias diversas, o debate sobre o romance proletário ganhava relevo no Brasil. A entrada no país de obras que tematizavam a desigualdade social formou um público significativo de leitores identificados com escritores simpáticos ou engajados na esquerda, como Boris Pilniak, Panai Istrat, Ilia Eherenburg, Fiodor Gladkov, Michael Gold, Upton Sinclair, Jack London, todos citados por Antonio Candido em “A revolução de 1930 e a cultura” (CANDIDO, 2006b, p. 229). É nesta época também que cresceu o número de publicações brasileiras com orientação marxista, inclusive com pequenas editoras voltadas a este perfil (veja-se a Marenglen e Unitas, por exemplo), e da voga de noções tiradas do vocabulário comunista militante, tais como luta de classes, mais-valia, proletariado, moral burguesa. Mas os influxos teóricos que influenciaram a escrita de *Parque industrial* não foram apenas de fora para dentro, como seria de se supor se o livro correspondesse integralmente aos propósitos da estética que se tornou oficial na União Soviética. Houve também um contexto local de criação comprometida com teses da esquerda. Dito isto, não custa ressaltar que seria ilógico, para não dizer impossível, que uma obra se nutra de apenas uma modalidade estética, ainda mais se importada. No cruzamento de influências, há aquelas predominantes. Em *Parque industrial*, não é o realismo socialista.

As origens políticas e teóricas do realismo socialista remontam aos primeiros debates sobre organização partidária e suas relações com a imprensa militante e, conseqüentemente, com quem de fato escrevia nos veículos comprometidos. O texto mais célebre deste debate foi escrito por Lenin e legará aos anos posteriores a ideia de “espírito de partido” (*partiinost*) na criação literária, concepção que responsabilizava os escritores comprometidos de fazer da atividade literária uma parte da causa proletária geral. Ela não seria mais um instrumento voltado para o lucro de pessoas ou grupos, mas tornar-se-ia “parte do trabalho partidário social-democrata organizado, planejado, unificado”. O líder bolchevique defendia que a “literatura” do partido deveria ser

completamente livre, desde que não atentassem contra as orientações políticas oficiais. A lógica de seu argumento fundamentava-se em uma noção de liberdade abrangente e, contraditoriamente, restritiva, pois advogava que quem quisesse escrever com plena liberdade poderia fazê-lo na imprensa partidária; contudo, se o partido considerasse determinado texto uma afronta aos seus princípios ou programa político, ele também teria garantida a liberdade de excluir de seus quadros a voz divergente, uma vez que a liberdade de associação garantiria às organizações o direito de decidir sobre a permanência de seus próprios membros. O termo “literatura”, no texto de Lenin, é bastante ambíguo. Ele pode significar, por um lado, apenas os textos políticos publicados nos jornais, daquele momento, social-democratas. Por outro lado, e assim ele foi lido por muitos seguidores, ele também se referiria à criação artística.

O problema da origem do realismo socialista é complexo. Muito mais do que uma centralização autoritária da produção artística soviética, o que realmente foi, ele tem raízes em experiências múltiplas tanto da tradição artística burguesa quanto dos debates sobre o papel da arte e da literatura em defesa do (ou sob o) socialismo. Há autores, como Vitorio Strada, que identificam no *partiinost* de Lenin uma das raízes do autoritarismo de Andrei Zhdanov, o principal dirigente do realismo socialista (STRADA, 1989). Há outros, como Terry Eagleton, que não enxergam qualquer relação entre o texto de Lenin e as arbitrariedades futuras no campo da arte (EAGLETON, 2011). O fato inequívoco, no entanto, é que o debate sobre a liberdade da criação literária e as formas de compromisso que ela pode assumir quando posta em defesa da revolução surgiu indissociado do debate sobre a organização do partido. Fundamentalmente, *Parque industrial* também possui essa característica, já que se trata de um romance em que a discussão sobre a forma partido constitui elemento essencial de sua narrativa, ainda que não seja feita explicitamente.

O termo “realismo socialista” nasceu em 1932, no ano em que Pagu escrevia seu romance. A familiaridade da obra com esta vertente está em dois aspectos: primeiro, no lugar central que ocupa a figura do herói positivo e, segundo, no fato da narrativa priorizar a força da coletividade, uma espécie de potência oculta que a escrita quer ativar. Contudo, tal potência seria anulada caso a escolha da narrativa passasse pela presença de um personagem que, ao entrar em conflito com a comunidade, se superasse e instituisse uma novidade individualmente. O herói do realismo socialista, tal como

ocorre após sua instituição oficial em 1934 no Congresso da União dos Escritores Soviéticos, orienta-se quase mediunicamente por Lenin ou Stálin. Antes de escrever *Parque industrial*, Pagu não teria condições de conhecer as recomendações desta “estética impossível”, como a definiu Regine Robin; contudo, isso não significa que Pagu não tenha conhecido as bases do que seria posteriormente configurado no realismo socialista, cujo projeto doutrinário recebeu influência da produção dos anos anteriores. Ainda que Lenin tenha inspirado diretamente o debate sobre a cultura nos primeiros anos da revolução, seu suposto pensamento sistematizado sobre questões estéticas só apareceu muito depois, nesses anos 1930, bem como o de Marx e Engels (STRADA, 1989).

As vanguardas artísticas tiveram grande importância nas primeiras décadas do século XX russo. Com a revolução, as possibilidades de criação se expandiram e o debate no campo artístico adquiriu relevância, pois tanto a literatura quanto o teatro e o cinema tornaram-se veículos de comunicação e educação revolucionária. Os cartazes dessa época feitos pelos artistas construtivistas são um exemplo da interação entre vanguarda política e vanguarda artística. O desdobramento do processo revolucionário mostrou que essa relação ocorreria em certa correspondência com a situação econômica. Nos primeiros anos, marcados pela guerra civil interna, não havia espaço para quem defendesse a arte pela arte: a opção pelo engajamento era vital. Neste tempo, prevaleceu no campo artístico o Proletkult, criado durante a revolução e que atingiu grande importância devido à variedade de experiências e alcance. O nome do movimento, que se tornaria uma instituição ligada ao comissariado da educação, sintetiza o ponto de vista do projeto de seus participantes, a instituição de uma cultura proletária. O Proletkult defendia a criação de uma literatura que fosse estritamente classista. As obras de arte anteriores à revolução eram vistas de duas formas: havia os que defendiam a sua completa negação, abandonando-as no passado burguês, mas havia também aqueles que viam utilidade na arte burguesa, desde que repassadas por uma avaliação de caráter marxista (ANDRADE, 2010, p. 154). Esta posição era defendida pelos membros mais conhecidos, Bogdanov e Lunatcharsk. Lenin e Bukharin discordavam pois não acreditavam na possibilidade de uma cultura estritamente proletária. Trotsky também discordava, pois acreditava que no processo revolucionário os comunistas ainda contariam com a colaboração dos chamados “companheiros de viagem”, artistas de

extração burguesa que seriam aliados no processo de luta e transição (TROTSKY, 2007, p. 65). Com a instauração do comunismo, não faria sentido pensar em uma cultura proletária, já que as classes sociais seriam abolidas. As divergências dos principais dirigentes bolcheviques, e, sobretudo, o grau de autonomia que alcançara o movimento geraram uma oposição no comitê central do Partido que enfraqueceu bastante o Proletkult.

Uma outra organização que teve bastante influência na década de 1920 na União Soviética foi a RAPP (Associação Russa de Escritores Proletários), que, com mudanças de nomes e diretrizes políticas, atuou ativamente de 1925 a 1932. Os participantes da RAPP eram conhecidos por um extremo sectarismo e perseguição aos escritores “companheiros de viagem”. Seu período de hegemonia foi de total condenação de toda literatura “não proletária e não comunista”, o que gerou um processo repleto de “atos de assassinio de reputação” (ANDRADE, 2010, p. 158). A RAPP contava com o apoio da direção política soviética, que entrava em seu processo de exclusão e criminalização das divergências. O poder estava cada vez mais concentrado no núcleo de Stálin, que anunciara para este período (1928-1932) a política que substituiria a NEP. A ideia de *partiinost*, o espírito de partido leninista, foi fortemente instrumentalizada nesse contexto, em que o governo promovia uma alteração profunda na fisionomia econômica do país. Junto com a coletivização rural forçada, havia a política de promover caravanas de visitas aos novos parques industriais, fazendas coletivas, usinas e construções de infraestrutura “com o objetivo de apre(e)nder a realidade do recém-gerado *homo sovieticus* e promovê-la” (ANDRADE, 2010, p. 159). Os resultados artísticos desse empreendimento não foram satisfatórios.

O fim de todas as associações literárias da União Soviética foi definido em uma reunião do comitê central do Partido em 23 de abril de 1932. A decisão extinguiu a diversidade de experiências da década anterior e criava uma instituição, a União dos Escritores Soviéticos, que deveria controlar a produção literária de todo o país. Foi neste contexto que surgiu pela primeira vez o termo realismo socialista, que dois anos depois se tornaria a estética oficial do regime.

Esse breve histórico nos serve, inicialmente, para demonstrar como a obra de Patrícia Galvão não poderia ser classificada simplesmente de realismo socialista. Ao entrar nesse assunto, Bianca Manfrini menciona certo desconforto que a crítica

frequentemente expõe quando trata de *Parque industrial*, a de que seu partidarismo enfraquece sua fatura. A questão então é identificar esses elementos e investigar de que modo eles agem na fatura do romance. Ela acredita que dois deles estão praticamente ausentes: “o herói positivo e a crença cega na modernização” e o “aspecto mítico do realismo socialista”, baseado em enredos nos quais os guias geniais Lenin e Stalin aparecem para indicar o caminho correto ao protagonista. Apesar disso, a autora afirma em certo momento que o romance de Pagu recai por vezes num tipo de explicação “à maneira do realismo socialista” e identifica nesses momentos, sobretudo os considerados mais didáticos, uma fraqueza, ainda que, no geral, sobrepujada pela “força de suas imagens”.

A modernização capitalista de fato aparece no romance como a irrupção da sociedade de classes, com a reificação dos seres humanos e a fantasmagoria das coisas. A maquinaria industrial aparece de forma negativa, o que já foi analisado. Entretanto, ocorre que no ambiente de instauração da sociedade socialista o entusiasmo com a modernização possui um sentido diverso do seu correlato capitalista, mesmo que a matriz prática seja a mesma, o que explicaria a importância, no mundo soviético, da dimensão mítica acompanhar a crença industrialista. Quanto a isso, não há dúvidas. Contudo, nota-se que em *Parque industrial*, no núcleo das personagens conscientes politicamente, a construção deste herói positivo e exemplar é o que dá sentido às suas ações. É praticamente lugar comum entre os leitores de Pagu a tese de que a força capaz de tirar os personagens da inconsciência e do embrutecimento é a ação política coletiva. Neste aspecto, podemos adicionar mais uma característica do realismo socialista que não comparece ao romance que ora investigamos, o clichê de uma classe autoconsciente e unificada. Sobre isso, ele já testemunha em seus primeiros capítulos, em que há uma reunião na qual trabalhadores de diversas categorias, inclusive policiais, participam. Nesta reunião, os agentes de polícia tentam intervir para que o encontro termine logo, postura logo denunciada. Ademais, as trajetórias divergentes determinadas por desníveis de consciência são bem convincentes para efeito de análise.

Ação narrativa e ação revolucionária: perspectivas libertárias

Se olharmos para a tradição literária produzida em solo nacional, podemos observar que Pagu, de certa forma, reata um elo entre comunismo e anarquismo com a proposta de *Parque industrial*. Nas primeiras décadas do século XX no Brasil o anarquismo foi a corrente ideológica que protagonizou importantes lutas sociais e sindicais nos centros urbanos brasileiros. Entre as contribuições que os movimentos anarquistas, que vieram junto com a imigração de mão de obra estrangeira, está o uso de textos literários para divulgação de ideias políticas. Na década de 1930, quando o trabalhismo já despontava como ideologia dominante e no campo da esquerda o anarquismo perdia definitivamente as condições de papel hegemônico no movimento operário do século XX, Pagu escreveu este romance de propaganda que remete aos textos dos jornais anarquistas das décadas anteriores.

O romance não foi o gênero privilegiado nas produções anarquistas de que falamos. Publicados sobretudo em jornais de colônia, alguns em italiano ou espanhol, as línguas de origem dos escritores e do público a que se destinava, esses textos eram motivados pela intenção educadora de explorar as contradições da luta de classes em suas narrativas curtas. Os organizadores da coletânea mais abrangente desta produção no Brasil acreditam que a escolha pelo conto se explica tanto pela negação, por parte dos escritores, do “ritmo de radiografia da vida burguesa” que teria o romance, quanto pela “concepção de herói” deste gênero, que acabaria por desvincular o personagem central do que se pretendia explorar primordialmente, uma literatura “marcada com o peso biográfico dos heróis anônimos que então emergiam para a História” (PRADO; HARDMAN, 2011, p. XVI).

Outra característica importante do texto de ficção anarquista é que a figura do autor, tão valorizada tradicionalmente, fica relativamente diminuída no sistema do qual o texto faz parte. O aspecto doutrinário da arte ácrata se revela na sua feição de propaganda política, imediatamente, e também valoriza a ideia de que todos os indivíduos são plenos, podendo sê-los políticos e artistas, produzindo coletivamente e orientados pelo mesmo ideal. É bastante frequente nos textos sobre *Parque industrial* a informação de que Pagu adotou o pseudônimo Mara Lobo por imposição do Partido, que não aceitaria a publicação de um livro de propaganda vinculado a uma pessoa para a qual sua direção havia pouco determinara o ostracismo. Se confirmada essa história, a direção do Partido curiosamente colaborou, com a imposição do pseudônimo, para que

a publicação tivesse mais essa familiaridade com a literatura anarquista, que além disso é reconhecida como um “relato exemplar, às vezes retórico, às vezes descritivo, em geral dirigido ao universo sociocultural de um grupo específico”. Acresce-se ainda o fato de que a “relação entre o escritor e o texto é mediada pelo depoimento e a emoção, mais pela intuição que pela escritura”. Nisso o romance de Pagu se aproxima, por um lado, da estética proletária anarquista, mas, por outro, se afasta. Pelos motivos biográficos (intenção de readmissão, experiência operária degradante, testemunho da morte de um companheiro) presentes na obra, é possível dizer que o texto é mediado pelo depoimento e pela emoção da própria autora. Contudo, pela intenção formal, não é possível dizer que a “intuição” se sobreponha à “escritura”. Em termos de elaboração literária, as intenções formalizadas em *Parque industrial*, que está vinculado à vanguarda artística do modernismo, são muito mais complexas, mas sua feição de obra como produto de experiência coletiva que possui uma “temática determinada, uma duração narrativa muito escassa e uma exposição ideológica como base” também a vincula aos anarquistas. Para fechar as comparações, *Parque industrial* encerra uma moral da história com forte sentido ético (a consciência de classe liberta), algo bastante comum nas narrativas mencionadas.

A memória das lutas operárias é passada de uma geração a outra de maneiras muito diversas. Quando um instrumento político (jornal, partido, sindicato, associação, movimento etc.) conta com alguma longevidade, a permanência ou mesmo a retomada de determinadas práticas são bastante comuns. O reconhecimento dos pioneiros ou de referências em momentos-chave também é importante para fortalecer o sentido histórico das ações e promover a mística que vincula o existente a algo transcendente. Isso acontece quando juventudes partidárias cantam a Internacional antes ou depois de encontros, por exemplo, ou quando uma ocupação no centro de São Paulo batiza o prédio recém-tomado com o nome de revolucionários do passado. Ideias, práticas e mesmo emoções permanecem porque são transmitidas de diversas maneiras. O partidarismo dogmático de *Parque industrial* é muito associado ao empobrecimento artístico (inseparável do político) a que as áreas de influência dos PCs foram submetidos a partir do processo de centralização do poder na União Soviética e eliminação de divergências. Em parte, o livro é tributário de fato desse processo, até porque o realismo socialista e o engessamento criado pelo zhdanovismo não surgiu em uma reunião de

Politburo, mas foi resultado de um processo histórico e possui suas raízes em produções e debates anteriores. Patrícia Galvão, quando escreveu seu primeiro romance, certamente foi influenciada por obras que estiveram no trajeto que levou a literatura russa ao Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos de 1934. O romance *Cimento*, de Fiodor Gladkov, é um exemplo inequívoco. O livro consta da lista do Deops de livros apreendidos na casa de Pagu em 1935 (ANDREUCCI, 2006, p. 227). Por outro lado, a maneira como o compromisso político comparece à obra restaura vínculos com a tradição literária militante no Brasil. É provável que não foi intenção da autora promover essa conexão, mas as características da obra o fazem. Este livro curto e aparentemente simples em sua concepção, escrito em um momento histórico de mudança estrutural do país, captou contradições da vida social operária. A retomada de uma tradição anarquista de dentro do PCB em franco processo de stalinização testemunha a complexidade.

Outro exemplo, dentro do campo comunista, é mais cifrado. Tem a ver com a presença de Rosa Luxemburgo na obra e, se não é capaz de tirar do romance a feição de peça de propaganda ideológica, material mais publicista do que literário, ao menos matiza uma afirmação corrente e sintetizada na ideia de que o pior do livro é "o simplismo partidário, cuja visão estereotipada decorre do catecismo comunista" (ASCHER, 1994).

A recorrência de Rosa Luxemburgo em *Parque industrial* não é fortuita. As ideias da revolucionária entram em sintonia no romance no qual a relação entre consciência de classe e processo histórico estrutura a narrativa. Essa problemática ocupou (ainda ocupa) parte importante do pensamento marxista e Luxemburgo elaborou uma contribuição decisiva para o tema, fruto de polêmicas que de certa forma repercutem até os dias atuais.

É célebre, por exemplo, a formulação de Karl Kautsky a respeito do partido como exclusivo produtor de consciência e, consequentemente, como o criador do movimento revolucionário. Convicto de que "a consciência socialista moderna só pode se desenvolver sobre a base de um profundo conhecimento científico", alheio, evidentemente, ao proletariado, pois criado pela "intelectualidade burguesa", a consciência revolucionária era tida como algo introduzido de fora para dentro do movimento operário (apud LENIN, 2006, p. 144). Lenin invoca Kautsky, reconhecido

em seu tempo como uma das maiores autoridades em teoria marxista, porque compartilha com o dirigente alemão o ceticismo a respeito do impulso revolucionário das massas. Segundo Lenin, se deixado à sua própria experiência, o proletariado atingirá apenas uma consciência sindical. São os intelectuais revolucionários os responsáveis pela doutrina teórica capaz de guiar o movimento operário (LENIN, 2006, p. 135). A importância da consciência sindical não é negada, mas reconhecida em suas limitações e sua maior importância é ser um meio onde a social-democracia cultivaria a compreensão mais totalizante do processo de produção e exploração capitalista. O promotor dessa elevação do entendimento dos sujeitos sobre o papel histórico que lhes cabe é o partido de vanguarda, constituído por revolucionários profissionais. Lenin escrevia e seu partido atuava sob a repressão do czarismo, a forte vocação conspirativa era incontornável e o trabalho clandestino uma necessidade da sobrevivência, o que impunha aos seus membros uma forte especialização na divisão de tarefas acompanhada de alto centralismo. Algumas das questões candentes do *Que fazer?* (1902) serão retomadas e aprofundadas nos textos reunidos em *Um passo à frente, dois passos atrás* (1904). É contra as teses principais deste texto que Rosa Luxemburgo, em seu *Questões de organização da social-democracia russa* (1904), defenderá seus princípios democráticos e que as fronteiras entre a vanguarda e a classe fossem menos rígidas. Este texto é um libelo a favor da criatividade revolucionária das massas. Rosa entende a social-democracia como um movimento socialista de novo tipo, distinto das organizações de conspiradores do período histórico precedente. O partido, portanto, não era visto como uma vanguarda *ligada* ao movimento da classe operária, mas como o *próprio movimento da classe operária*. Sobre o centralismo de Lenin, ela é categórica:

As mais importantes e fecundas mudanças táticas dos últimos dez anos não foram "inventadas" por determinados dirigentes do movimento e, muito menos, por organizações dirigentes, mas foram sempre o produto espontâneo do próprio movimento desencadeado. (LUXEMBURGO, 2011, p. 160)

A consciência de classe é vista a partir de uma inversão hierárquica. Ao contrário de atribuir aos dirigentes intelectuais (mesmo aqueles saídos dos meios

proletários) um importante papel de comando no movimento, é o movimento que deverá constituir-se em comando intelectual. Nas formulações de Rosa, a relação vanguarda partidária-movimento operário ganha densidade e o panorama da educação política fica mais complexo, já que a primazia do conhecimento revolucionário não é tomada como exclusividade da *intelligentsia* engajada. A ela, por este ponto de vista, caberia:

esclarecer a massa sobre seus interesses históricos, muitas vezes obscurecido pela ideologia dominante, e não em comandá-la, com base em um saber elaborado fora da classe que, eternamente presa às reivindicações imediatas, nunca conseguiria universalizar os seus interesses (LOUREIRO, 2004, p. 72).

Esse olhar capta da experiência histórica do movimento operário um aprendizado próprio que nenhuma organização poderia lhe insuflar. Ainda que o trabalho doutrinário do partido seja importante, é bom frisar, porque os anos de propaganda da social-democracia russa mostraram-se essenciais no processo que culminou na revolução de 1905, o verdadeiro sujeito revolucionário seriam as massas (LOUREIRO, 2004, p. 73). A possibilidade de triunfo do socialismo passaria pela capacidade delas tomarem para si a teoria marxista, tornando-a um conhecimento transformador e ao mesmo tempo produtor da consciência de classe baseada na experiência, invenção e transformação. Nesse processo é formado o dirigente revolucionário, de dimensão coletiva e legitimidade fundamentada na prática:

o único sujeito a que agora cabe o papel de dirigente é o *eu-massa* [Massen-Ich] da classe operária, que em todo lugar insiste em poder fazer os seus próprios erros e aprender por si mesmo a dialética histórica (LUXEMBURGO, 2011, p. 175).

Essa forte noção de autonomia e ação criativa fundamenta a ideia de democracia em Rosa Luxemburgo. A dirigente polaco-alemã não desvaloriza a energia militante dos bolcheviques russos, como já ressaltamos, mas ao longo de seus escritos ela demonstrou como isso era insuficiente para a instauração do socialismo. As massas

possuem inúmeras formas de combate, revolta, manifestação, crítica e organização. No confronto de suas escolhas com seus próprios erros elas pavimentam alternativas e fazem novas escolhas. Quanto a isso, não há fórmula positivista de sucesso, mas a nutrição de uma memória coletiva dos de baixo, de onde expectativas e conhecimento efetivo brilharão para que sejam reapropriados. É deste modo que a ideia de democracia torna-se essencial, pois nesses processos o movimento-massa decide por si mesmo, desperta no passado o resgate da própria vontade, homenageia seus mortos com a vitalidade do contra-ataque porque sente concretamente o fato do inimigo continuar a vencer, como constatou e lastimou Benjamin em sua sexta tese sobre a História (BENJAMIN, 1985). Aí está uma noção plena de autoeducação revolucionária na qual a separação rígida entre vanguarda e classe inexistente e assim tanto a democracia como o aprendizado resultam em conceitos dinâmicos porque baseados na ação.

Parte do pensamento de Rosa Luxemburgo privilegia um eixo estratégico configurado em uma "pedagogia dialética da luta" (LÖWY, 2014, p. 29), a partir da qual o movimento operário orienta sua ação articulando forças estruturadas em consciência de classe, organização e educação política. São esses os elementos que encontraremos na principal cena de ação revolucionária de *Parque industrial*, a greve contra a carestia irrompida no capítulo "Habitação coletiva", como veremos.

Ainda está por ser descoberto o documento histórico que ilustrará os rastros de leitura de Patrícia Galvão e que promoveram os primeiros encontros dela com Rosa Luxemburgo. Se esses contatos iniciais de Pagu com as teses da pensadora, já mártir da revolução, foram baseados em textos escritos, sabe-se que não foi em língua portuguesa, já que o primeiro registro de Rosa publicado em português no Brasil é de 1933¹⁴ (CARONE, 1986, p. 113), mesmo ano de *Parque industrial*. Como a leitura nos meios operários nem sempre é direta e muitas vezes os membros de organizações aprendem a partir da leitura de terceiros, também é possível que Pagu tenha conhecido as ideias de Rosa por meio de conversas com camaradas e pessoas próximas, mas neste caso os vestígios certamente se perderam. Todavia, Pagu era uma militante que vinha de uma tradição de leitura considerável, cuja voracidade era coerente aos maiores anseios de

¹⁴ Trata-se de "Estacionamentos e progressos do marxismo". In: *O marxismo*. São Paulo: Unitas, 1933, p. 177-189. A editora Unitas foi fundada por militantes trotskistas brasileiros reunidos em torno de Mário Pedrosa, Aristides Lobo e Lívio Xavier.

atualização dos modernistas, por isso não seria absurdo pensar que a jovem lera Rosa em língua francesa, familiar à intelectualidade de então, tanto da vanguarda artística quanto da política, por onde transitou. A língua espanhola também é possível e este encontro pode ter ocorrido na passagem por Buenos Aires, uma espécie de capital latino-americana da Internacional Comunista. Montevidéu era outro polo importante na cartografia militante, Pagu e Oswald estiveram por lá. O próprio Oswald, que esteve na Europa, em especial França, algumas vezes na década de 1920 pode ter tido informações sobre Rosa em suas passagens, já que Paris foi uma cidade onde muitos livros dela foram publicados.¹⁵ Entre eles, o polêmico manuscrito sobre a Revolução Russa no qual ela critica, entre outras coisas, a dissolução da Assembleia Constituinte e contra o qual Lenin escreveu uma furiosa resposta, apontando os "erros" de Rosa e acusando Paul Levi, companheiro dela que resolveu divulgar postumamente o texto, de oportunista insignificante. Muitas são as vias pelas quais Pagu pode ter se encontrado com o pensamento de Luxemburgo. Sabemos, por ora, que sua biblioteca (por volta de 1935) não era sectária. Nos prontuários do Deops com os registros de livros apreendidos em sua casa, há obras de Trotsky, por exemplo, quando ela ainda não havia decidido romper com o Partido, o que só ocorreria em 1939. Por um outro registro policial também é possível saber que na cidade de Santos, justamente na época em que Pagu fazia trabalhos políticos, dois importantes comunistas discutiam as ideias de Rosa Luxemburgo. São Adolfo Roitman e Rosa Brickman. Ele diz em uma carta para a futura esposa que pretende traduzir *Reforma ou revolução?*. A moça, em missiva datada de 3 de dezembro de 1931, o aconselha a fazê-lo depressa “para que ninguém chegue antes” (TAVARES, 2007, p. 69). Nesta mesma época, o jornal *Praça de Santos* era dirigido por Rafael Correa, jovem jornalista que mantinha relações políticas com ativistas de diversos meios, inclusive com Mário Pedrosa, que em carta a Lívio Xavier afirma estar esperando a encomenda de um trabalho deste jornal (NETO, 1993, p. 313). Mário Pedrosa foi o principal introdutor das ideias de Rosa Luxemburgo no Brasil. Na década seguinte, o jornal *Vanguarda socialista*, fundado por ele, publicaria ao menos 12 textos de Rosa Luxemburgo em seus três anos de funcionamento. Para acrescentar mais um elemento à teia de possibilidades desse encontro, também no ano de 1931 foi publicada

¹⁵ Os principais textos polêmicos de Rosa foram publicados nos anos 1920 na França. http://www.collectif-smolny.org/article.php3?id_article=508.

a *Introdução à ciência do direito*, de Hermes Lima, na qual ele "citava Rosa Luxemburgo contra o perigo da Ditadura do Proletariado tornar-se um governo de camaradas" (SECCO, 2015).

O mapeamento se faz necessário para compreender qual a imagem de Rosa no imaginário coletivo do comunismo de então. Depois de seu assassinato em 1919, ela já era conhecida no país. A imagem dela ao lado de Liebknecht como mártires da revolução atravessou o mundo. Marcos del Roio, por exemplo, acredita que o nome do jornal anarco-comunista *Spartacus* (que circulou no Rio de Janeiro no ano da morte dos dois) seja uma referência aos espartaquistas alemães (DEL ROIO, 2007). O editorial de estreia do jornal trata apenas do escravo romano.¹⁶ Em fins dos anos 1920, o libertário comunista Antonio Bernardo Canellas publicou uma brochura que os homenageava.

A associação de Rosa Luxemburgo a uma concepção democrática de comunismo ganha maior concretude a partir da divulgação de suas polêmicas com Lenin e, sobretudo, após a publicação, em 1922, de seu texto sobre a Revolução Russa. O ano de 1924 dá início à chamada bolchevização dos partidos comunistas, processo pelo qual o pensamento de Rosa entraria no rol de condenações do stalinismo. No ano de 1931, em uma carta que ganharia muita importância quando publicada, Stálin tenta explicar os fundamentos do leninismo e para tanto ataca seus reais ou potenciais adversários, entre eles, o chamado espontaneísmo. Neste texto, sem citar diretamente Rosa, Stálin assevera que o flerte com a espontaneidade das massas seria um tipo de “semimenchevismo”.

Voltamos, então, à constatação de que a presença de Rosa em *Parque industrial* possui relevância e significação. Ela entra diretamente no romance como mártir, quando a personagem Otávia conta sua história para o filho mais novo do personagem Alexandre, que ouvira de um colega que a polonesa nunca havia existido. Alexandre, na sequência narrativa, repetirá o martírio de Rosa. A personagem Rosinha Lituana também é uma referência, com sua retidão militante e inabalável compromisso, onde quer que esteja. E por fim, no que é mais importante para nós, na ação narrativa. A qualidade crítica da alusão à Rosa está na força coletiva do proletariado representado, bastante afim ao espontaneísmo. Esta escolha manifesta a complexidade de *Parque*

¹⁶ Disponível em <http://segall.ifch.unicamp.br/>

industrial. Se, em sua superfície, o livro é mero "catecismo comunista", em sua narrativa, ele disputa um ponto de vista dentro do discurso no qual está inserido, o que não é tarefa fácil para uma autora afastada oficialmente da organização. Parafraseando Isabel Loureiro na exposição e análise do modo como Luxemburgo articula as imagens de claro e escuro, sombras e iluminação, para se referir à ação política do proletariado russo na revolução de 1905 (LOUREIRO, 2004, p. 80), podemos dizer que no romance proletário de Pagu o trabalho da organização passa silencioso e discreto ao longo da leitura. Rosinha Lituana e Otávia operam no espaço pouco fúlgido dos bastidores, como no capítulo sobre o carnaval, em que elas estão ausentes para produzir panfletos (para desgosto de Pepe, que fracassa em convencer Otávia a sair). A obscuridade parece afetar tudo o que é aparente, não à toa o carnaval é mostrado como uma manifestação corrompida. Capítulos à frente, quando a greve irrompe, seu movimento traz consigo iluminação, não apenas na forma de consciência. "O Brás acorda!" *A ação é luminosa porque é própria do proletariado.*

Em *Parque industrial*, o espaço da fábrica é aterrador, pois tudo devora: as ruas, as pessoas, as vozes das pessoas. A fábrica é o lugar em que as máquinas têm vida e mortificam o trabalho vivo, é o lugar da sombra, por isso não espanta que o capítulo "Habitação coletiva" comece com os tanques de roupa do cortiço, onde "mãos esfoladas se esfolam" e as lavadoras conversam sobre a impossibilidade de criar os próprios filhos, sobre a "sedução das garotas do bairro", sobre a precariedade de suas moradias. Rosinha e Otávia chegam do trabalho e ajudam, com uma lata de leite condensado e outra de marmelada, uma mãe que já não consegue amamentar sua criança. As duas militantes conversam sobre o convencimento de Matilde, que já leu todos os panfletos que elas lhe deram. A conversa das duas é atravessada pela voz do proprietário exigindo aluguel. "Todo o cortiço se lamenta." A narrativa então passa pela casa tabu do cortiço, onde mora d. Catita e "entram muitos homens", desloca-se para um conversa entre crianças que começa ingênua e torna-se impudica, volta para os tanques, em que Ambrozina, uma moça de quem a mãe se orgulha por ser datilógrafa e ter bom salário é mencionada com desconfiança, tanto pelas personagens quanto pelo narrador. O capítulo faz uma crônica da vila operária, até que ocorre a troca de turno da fábrica mais próxima e o apito liberta "uma humanidade inteira que se escoia para as ruas da miséria"

(p. 85). Do pedaço da fábrica que regressa ao cortiço, um grito interrompe a crônica: "— Ninguém trabalha amanhã!". Um outro grito reforça o chamado-comunicado ("— Ninguém!") e uma voz entre os tecelões, que "espumam ódio proletário", explica a revolta: "— Estão arrancando o pão de nossa boca! Não podemos consentir! Diminuíram mais! Cachorros!". Forma-se uma manifestação espontânea na frente da fábrica. Nem as personagens engajadas nem qualquer imagética do partido está presente no momento de deflagração da ação política.

O partido aparece na forma de bandeira vermelha com foice e martelo logo depois, em uma assembleia que lota o largo (provavelmente da Concórdia, que é citado em capítulo posterior). O largo da Concórdia é, por sinal, um local importante da memória das lutas operárias de São Paulo. Por ser um núcleo integrador do bairro, era local de agitação anarquista, tanto de italianos quanto de espanhóis ("Línguas atrapalhadas mas ardentes se misturam nos discursos"). Era comum que suas grandes reuniões terminassem em confronto aberto com a cavalaria policial, ironia histórica com o nome do espaço (SEVCENKO, 1999). Na porta da fábrica, a repressão assombra um grupo de operários e operárias. Uma delas, grávida, teme pela vida de seu companheiro e quer o fim da greve, no que uma voz doutrinária e inominada responde: "— Que fraqueza, companheira! Neste momento todos lutam. Não há indivíduo. São todos proletários!". A fala é de um "operário sujo", qualificação ambígua, e seu arroubo classista não convence, pois as mulheres apoiam a "traição". A passagem é curta e a cena é rápida, mas não é pouco para um livro de propaganda. Apesar da unicidade do partido, ele fala por seus militantes, que apesar de vanguarda não se diferencia da classe. Rosinha decide discursar e dirige-se à massa com didatismo. Ao fim da sequência narrativa, todos são alcançados pela repressão e o confronto se torna agudo: "Tiros, chanfalhos, gases venenosos, patas de cavalo. *A multidão torna-se consciente, no atropelo e no sangue.*" (p. 89, grifo nosso). A cena é ilustrativa, a vanguarda tem um importante papel de esclarecimento, mas a consciência é resultado da ação.

Intelectual e operário

Sentidos do engajamento

A figura do intelectual com interesses cívicos e voltado ao debate público surge na modernidade, superando o paradigma do intelectual como clérigo ou burocrata neutro. Essa representação social aparece e se desenvolve na tradição francesa, na qual muitas descrições normativas de seu papel foram feitas (NAPOLITANO, 2011). A primeira referência forte neste campo é o caso Dreyfus, ocorrido no ano de 1898. O capitão do exército francês Alfred Dreyfus, alsaciano e judeu, foi preso sob a acusação de ter entregado informações secretas à Alemanha por meio do adido militar germânico em Paris. Sua condenação o destituiu de seus títulos militares e o condenou à prisão perpétua. Como não havia provas convincentes, foi iniciado um movimento pela reabertura das investigações, contudo, as autoridades judiciárias, conhecidas por serem nacionalistas e antisemitas, recusaram-se a reabrir o caso. Neste contexto, algumas figuras públicas foram às páginas dos jornais denunciar a arbitrariedade do episódio. Como se sabe, Émile Zola encabeçou um artigo – “Eu acuso!” – que recebeu a subscrição de muitos escritores, historiadores, sociólogos... A quem a simples menção ao nome não bastava para a identificação, foram acrescentados ao lado os títulos universitários ou profissionais: licenciado em letras, licenciado em ciências etc. Dias depois, o editor do jornal em que o artigo foi publicado escreveu um editorial referindo-se aos subscritores como “intelectuais que se agrupam em torno de uma ideia e se mantêm inquebrantáveis” (ALTAMIRANO, 2013, p. 20). Assim o vocábulo ganhava sentido novo e um ator coletivo era anunciado, a associação entre a figura do intelectual e seu engajamento em questões públicas estava feita. Diferentemente dos antigos sacerdotes, que ignoravam as questões laicas, os intelectuais surgiam como detentores de valores universais, como uma corporação superior que devia zelar pela justiça. Essa foi a concepção formulada por Julien Benda no livro *A traição dos intelectuais* (*La trahison des clercs*). O autor, um dos signatários da defesa de Dreyfus, defendia que o intelectual participasse do debate cívico, mas desde que evitasse as paixões relativas à classe social, diferenças étnicas ou de nação. Os intelectuais seriam, então, representantes do espírito que, longe das agitações sociais, ajuízam as ações e decisões humanas (ALTAMIRANO, 2013; NAPOLITANO, 2011).

Jean-Paul Sartre nos forneceu outro modelo da figura do intelectual. Para o filósofo e escritor francês, a descrição do intelectual como cultor do Bem, da Verdade e da Justiça não passaria de uma imagem marcada pela cumplicidade dos opressores, pois cria a ilusão de que é possível perseguir o universal ignorando as contradições mais profundas de sua época. Sartre aborda o assunto de acordo com o papel específico dos escritores, pois formula sobre a palavra divulgada para a transmissão da mensagem. Ainda que defendesse a liberdade do escritor, o filósofo francês ressalta que a liberdade nunca deixa de ser situada. Nenhum indivíduo escapa a essa determinação. Quem escreve, por mais recolhido que esteja, o faz em um contexto. Neste sentido, o intelectual deve expressar uma consciência crítica de seu tempo, que desperta reflexão. Há, ainda, diferentes níveis e modos de engajamento, e o intelectual comprometido do modelo sartriano é aquele que pressupõe autonomia em relação aos poderes instituídos e organizações políticas. Assim ele se diferencia do intelectual revolucionário, aquele que subordina sua pena às demandas do partido (SARTRE, 1994). Se pensarmos nesses termos, e com interesses classificativos, o romance *Parque industrial* de Patrícia Galvão configura-se mais como *arte militante* do que como arte engajada, porque sua autora submete sua autonomia ao propósito de divulgação do programa e da visão de mundo do Partido (NAPOLITANO, 2011), mesmo considerando o tensionamento que ela cria ao instar seus dirigentes com um programa alternativo não explícito e calcado na ação narrativa. Seu sentido geral, no entanto, é o da configuração de um ponto de vista doutrinário específico em meio à produção modernista. A provável rigidez que este aspecto suscitaria fica desarmada por suas técnicas e pelo conflito de teses sobrepostas que o panfleto, à primeira vista, esconde.

Patrícia Galvão sobre o papel dos intelectuais

Patrícia Galvão fazia uma distinção muito clara entre o militante e o escritor revolucionário. A liberdade e independência deste último contrasta com as exigências disciplinares que enquadram o primeiro, que perde em vitalidade por se tornar um autômato de decisões heterônomas. A produção do escritor deve estar acima das imposições a que os militantes se submetem (in FACIOLI, 1985, p. 150). Para exemplificar, Pagu imagina tanto o militante quando o escritor revolucionário diante de

um operário não politizado. O primeiro, nesta situação, investe-se de uma missão: ele precisa despertar a consciência do operário para o papel histórico destinado à sua classe, por isso o militante precisa “debater com a indiferença, o alheamento, a preguiça moral, mental e até física do interlocutor...”. Ao escritor, pelo contrário, é permitido desconhecer as obrigações partidárias, pois sua consciência de trabalhador intelectual não lhe permite mercadejar seu trabalho e sua responsabilidade maior é produzir a “página autônoma, transparente pela limpidez de sua verdade”. Só assim ele pode cumprir o papel de semeador da revolução, de colocar-se à frente e firmar-se em uma inteligência que não sofre os constrangimentos do contemporâneo. Ao contrário do militante, o escritor revolucionário tensiona o seu meio para ampliar a experiência humana, pois a participação do intelectual na política deveria ocorrer de maneira “desassombrada e livre”. Pagu toma o exemplo de Sergio Milliet em uma de suas colunas no jornal *Vanguarda Socialista* para exemplificar seu ponto de vista. O crítico havia sido convidado a discursar no evento em homenagem a Pablo Neruda na ocasião em que o poeta chileno visitava São Paulo e um líder comunista brasileiro, ao tomar conhecimento do conteúdo do discurso, achou-o inconveniente. Milliet então desincumbiu-se da tarefa e publicou o referido discurso meses depois na coluna que mantinha em um jornal de São Paulo. Essa indisciplina – a de não suprimir partes inconvenientes do discurso e a manutenção de sua integridade, ainda que em outro meio – funda a postura do intelectual diante das obrigações doutrinárias, porque para

o escritor, o verdadeiro intelectual, o problema seu, íntimo, profundo, mental e artístico, para melhor abranger todas as fronteiras de sua personalidade, não consiste apenas em aderir, em tornar-se uma peça do conjunto. (GALVÃO, 1985, p. 161)

Isso porque o ato criativo, parâmetro exclusivo da evolução das formas expressivas, é o que determina as escolhas a serem feitas e que nunca devem estar subordinadas a orientações restritivas. Um outro exemplo evocado por Pagu é o de Faulkner, escritor que tenta não se repetir e mantém-se numa autoexigência que o coloca em constante luta pela pesquisa. A pesquisa é o oposto da imposição de modelos, ela é a tentativa de renovação que preza pela liberdade do escritor. Mesmo que envolva

pela organização política centralizada, ela não deve estar submetida. Neste sentido, quando comenta os efeitos da revolução sobre a literatura russa, nossa autora considera as consequências funestas. O processo centralizador stalinista enfraqueceu e caricaturizou uma tradição literária robusta e consolidada. A literatura foi traída pela revolução. Quando escreve a respeito, em 9 de novembro de 1945 no *Vanguarda socialista*, Pagu se refere, evidentemente, ao realismo socialista, mas a defesa da pesquisa e da valorização das conquistas de vanguarda colocam essa percepção num espectro mais amplo do que essa experiência. Ela chega a formular a tese de que a chave da literatura engajada deveria ser trocada: em vez de se partir do social para alcançar o humano, era necessário partir do humano para atingir o social. A inversão desses dados circunstanciais parece fraseologia, mas o que a escritora quer ressaltar é a necessidade do intelectual firmar-se em terreno de liberdade para ter legitimidade e, principalmente, a imaginação necessária para a defesa da liberdade de outrem. Ela faz uma crítica – e evidentemente, uma autocrítica – inclusive do uso de palavras de ordem. O ideal seria que o escritor transbordasse o conteúdo dessas sínteses.

Quando Jorge Amado afirma, na apresentação de *Cacau*, que em seu romance se buscava o máximo de honestidade e o mínimo de literatura e, em vez da declaração categórica de princípios, se questiona a respeito da realização de um romance proletário, a pergunta não parece ser apenas retórica. Na busca pelo proletariado do país, o autor, ele mesmo um filho de fazendeiro de cacau, escolheu como narrador um herdeiro decaído da burguesia, nascido no Sergipe, que encontraria um modo de sobrevivência nas fazendas do sul da Bahia. Entre os alugados, percebe a criação de laços de camaradagem tão fortes quanto ingênuos. O narrador mesmo resolve um impasse amoroso com a filha do patrão optando por permanecer em sua classe e não aceitar a ida para o outro lado, ainda que às custas de um sentimento legítimo. Mais nobre é o *sentimento de consciência de classe*, que aparece no romance deste modo, um sentimento, cuja representação máxima foi a recusa do justiceiro do coronel de assassinar um colega da roça. Formulação avançada para relações pré-capitalistas, no sentido clássico. Estes trabalhadores, além de morarem em submoradias pertencentes ao grande proprietário, deixavam todo o ordenado que recebiam na venda local. Romance proletário? O proletariado clássico, sujeito da revolução na tradição marxista, apareceria

ao fim do romance e indiretamente, quando os dois personagens mais escolarizados (Sergipano, o narrador, e Colodino) vão para o Rio de Janeiro. Essa questão, entre outras, além de exemplificar as dificuldades teóricas que a esquerda brasileira enfrentava para compreender o caráter da formação nacional, mostra um escritor também em formação (como o próprio Amado chegou a dizer posteriormente ao considerar sua primeira obra madura *Jubiabá*, lançada dois anos depois de *Cacau*), que busca o melhor ângulo para encontrar a representação do proletariado com o qual se identifica, ou melhor, que busca a melhor maneira de entregar a este proletariado o domínio da narrativa.

O intelectual em *Parque industrial*

Em *Parque industrial*, que tem semelhanças pontuais com *Cacau*, como a ideia de incomunicabilidade entre classes distintas, e diferenças grandes, a começar pelo espaço social representado e pela linguagem, parece não haver qualquer tipo de hesitação quanto à identidade do romance. Além da inscrição “romance proletário” na capa, após arrolar a “estatística industrial do estado de São Paulo” em 1930, que situa a cidade no contexto da crise econômica mundial deflagrada em 1929, declara sua opção política e sua escolha de linguagem. Em Amado, o registro do diálogo à moda regionalista e as oscilações do narrador dão o tom da dificuldade. Além do fato de o espaço social de Amado não ser a indústria, portanto, não ser propriamente o proletariado. Em Pagu, a imbricação de programa político e proposta literária revela os problemas da relação da autora, e dos intelectuais de esquerda, com o Partido Comunista destes anos iniciais da década de 1930. Para firmar o dito em experiência histórica, tomemos o exemplo de Astrojildo Pereira, fundador do Partido e elo de ligação com boa parte da intelectualidade. Ele sofria com as restrições do Comitê Central do PCB desde que fora afastado da direção partidária em 1930. Nos tempos de suas colaborações para *O homem do povo*, fora repreendido porque a direção partidária não simpatizava com o jornal. Numa autocrítica, que o stalinismo transformaria em meio comum e frequente do subjugado tentar reaver-se politicamente com a opinião oficial, o jornalista assume seu “erro político”, acusando o jornal de promover:

[...] confusionismo pequeno-burguês, procurando mascarar sob o disfarce do comunismo a luta que na realidade elementos da pequena-burguesia sustentam para conquistar, contra o Partido Comunista, a direção do movimento revolucionário das massas. (apud PALAMARTCHUK, 2003, p. 61)

O periódico que representou a virada comunista do casal Oswald e Pagu era visto pelo Partido com extrema desconfiança. Alvo dos ataques reacionários comandados por estudantes do Largo do São Francisco, fechado pela polícia arbitrariamente, o jornal não contaria com a solidariedade de seus potenciais partidários. Como esperar que um romance saído dessa experiência fosse bem aceito? Ainda mais de uma jovem que se proletarizara, perdera a confiança de seus correligionários e fora condenada ao ostracismo? Cabia ao romance internalizar perfeitamente a linguagem operária que era, segundo se acreditava, a linguagem do próprio partido. O narrador, em primeiro lugar, teria que se livrar de trejeitos beletristas, no que a experiência modernista dava lastro. Em segundo lugar ele deveria, em consequência, modular uma voz coletiva e, dificuldade suprema, evitar que o livro parecesse obra de uma voz cuja autoridade sobrepujasse a da classe ou, pior ainda, a da vanguarda da classe.

Retomando o início do romance, a cidade é apresentada em seu contexto e lugar internacional: um polo industrial de significativa importância para os padrões da América do Sul, isto é, da periferia do capitalismo. As primeiras páginas de *Parque industrial* chamam a atenção pela denúncia estridente, os vitupérios classistas, a personificação das máquinas, a coisificação das pessoas e o distanciamento seguro e seco do narrador, que não se arrisca a competir com a matéria narrada:

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 de liberdade. (GALVÃO, 2006, p. 17)

Pois bem, a escolha é coerente. O romance proletário desperta com o proletariado que acordou há pouco e se dirige com ele às fábricas. Não há mediação ou amenização evocativa para tratar do local de exploração do trabalho: trata-se de uma “penitenciária social”. Na sequência há muitos diálogos. Trabalhadores e trabalhadoras

conversam entre si, recebem insultos do chefe, trocam ideias. Entre uma coisa corriqueira e outra, a palavra “fascismo” é lida numa pichação de banheiro, que aliás é um local para desabafos, pois o lugar é um “jornal de impropérios contra os patrões, chefes, contramestres e companheiros vendidos”. O narrador ocupa-se apenas em encaminhar os diálogos e é numa conversa com colegas despolitizados (“Um rapazinho se espanta. Ninguém nunca lhe dissera que era um explorado”) que surge pela primeira vez Rosinha Lituana. Ela explica rápida e convincentemente o mecanismo da mais-valia, exemplificando a desigualdade ao contrapor “os automóveis dos que não trabalham” à miséria dos que precisam trabalhar:

- Você quer que eu arrebente o automóvel dele?
- Se você fizer isso sozinho, irá para a cadeia e o patrão continuará passeando noutro 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. 21-2)

Em poucas linhas, a discussão tática e a assertiva propagandística. Por trás dessa fala, afirmativa do partido que dirige a luta revolucionária, está um contexto de disputa política que corrobora a postura anti-intelectualista no PCB. A orientação obreirista não foi apenas a adaptação de uma linha política internacional e que correspondia a uma leitura das condições locais, ela foi um modo de coerir o Partido para a disputa da legitimidade da mensagem comunista. Incipiente, desestruturado e de atuação restrita a poucas cidades, o discurso obreirista serviu no Brasil para alimentar o sectarismo contra intelectuais simpatizantes e qualquer tipo de expressão política que pudesse ter incidência popular. O tenentismo, que poucos anos antes era visto como potencial aliado, estava entre essas “ameaças”. Na saída da fábrica, as moças caminham conversando. Rosinha faz menção a uma reunião que ocorrerá no fim do dia e o capítulo termina. De passagem, em apenas duas linhas, há uma menção ao lugar social que ocupam os literatos: “Nos salões dos ricos, os poetas lacaios declamam: — Como é lindo o teu tear!”.

No segundo capítulo (“Trabalhadoras de agulha”), o narrador continua captando cenários e registrando diálogos. O texto parece ter sido pensado como um mero condutor do leitor à realidade operária, guiando-o por meio de frases curtas:

Rua Barão de Itapetininga. Sorvetes e modelos falsos no meio-dia de costureiras.

Em frente à Vienense, grandes vitrinas aveludadas onde uma echarpe se perde.

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. Não percebe a população flutuante do bar que olha para ela. (GALVÃO, 2006, p. 23)

Na sequência, um diálogo entre Otávia e Rosinha, as duas parceiras na militância que atravessam a narrativa fazendo trabalhos políticos com desmedida entrega e generosidade. O texto é sumário, objetivo, direto. O narrador se faz notar pela empatia que demonstra por Otávia ao adjetivar sua “xícara encardida” e seu “sanduíche duro”. Neste capítulo também Corina é apresentada ao leitor. Ela volta do almoço com a alegria indiscreta de um encontro amoroso. Desta relação, permeada de significados políticos, se definirá o futuro da operária e, por isso mesmo, terá o já referido aspecto alegórico. Esse é um dado que atravessa a narrativa e faz parte de seu veio didático que faz do destino dos personagens um julgamento balizado pelo nível de consciência política que adquirem. As operárias que se interessam pelas teses partidárias e aderem, mesmo que tardiamente, à luta comunista, adquirem uma visão da totalidade social, ainda que as agruras da condição proletária não sejam superadas, porque isso é algo que não se conquista individualmente. Quando se tenta passar da vida operária para a vida burguesa, como é o caso de Eleonora, o destino é afundar-se na degradação moral. De certa forma, a trajetória de Corina representará uma punição pela despolitização, assim como a de Pepe, que neste capítulo 2 também é apresentado. O caixeiro aparece voltando para a vila operária de bonde após um dia de trabalho.

O capítulo 3 (“Num setor da luta de classes”) é o relato de uma reunião que havia sido anunciada por Rosinha no capítulo primeiro. Ela começa com um brado: “— Nós não temos tempo de conhecer os nossos filhos!”. O narrador posiciona-se no lugar de quem apenas pontua as falas dos trabalhadores, que são muitos e de extração diversa. São assim apresentados:

Sessão de um sindicato regional. Mulheres, homens, operários de todas as idades. Todas as cores. Todas as mentalidades. Conscientes. Inconscientes. Vendidos.

Os que procuram na união o único meio de satisfazer as suas reivindicações imediatas. Os que são atraídos pela burocracia sindical. Os futuros homens da revolução. Revoltados. Anarquistas. Policiais.

Uma mesa, uma toalha velha. Uma moringa, copos. Uma campainha que falha. A diretoria. (GALVÃO, 2006, p. 31)

A objetividade narrativa permite-se abalar apenas pela simpatia política:

Os policiais começam sabotando, interrompendo os oradores.

É um cozinheiro que fala. Tem a voz firme. Não vacila. Não procura palavras. Elas vêm. Os cabelos nos olhos bonitos. Camisa de meia suada, agita as mãos enérgicas. Estão manchadas pelas dezenas de cebolas picadas diariamente no restaurante rico onde trabalha.

— Nós não podemos conhecer os nossos filhos! Saímos de casa às seis horas da manhã. Eles estão dormindo. Chegamos às dez horas. Eles estão dormindo. Não temos férias! Não temos descanso dominical!

A voz da verdade, todos se agitam nos bancos duros. A sala toda sua. (GALVÃO, 2006, p. 32)

O panfletarismo da obra é posto ora no argumento do narrador, ora na fala exasperada dos proletários. Fica a impressão de que o ponto de vista apenas busca as falas. Como observador, lhe cabe o registro. As palavras não carecem de elaboração, elas chegam à mente do orador e à sua “voz firme” pelo caminho da experiência. É o que dá a ela o estatuto categórico de verdade, que agita toda a audiência. O didatismo militante tenta deslizar da autoridade literária para a legitimidade do personagem que

sofre a situação concreta de opressão. O impasse configurado em *Parque industrial* está na impossibilidade de desvencilhar sua intenção didática da recusa ao discurso intelectual. Este, a propósito, é o problema central do didatismo nos círculos de esquerda. As ideias de emancipação do marxismo depositam na classe operária, a novidade do novo modo de produção capitalista e, por conseguinte, da modernidade, a convicção e a esperança da revolução social, mas há uma inegável distância entre o marxismo e esta classe elegida, ou identificada, como o núcleo de sua razão de ser. Daí advém a dificuldade. As reflexões sobre o assunto feitas por Roberto Schwarz são úteis para se pensar os dilemas de *Parque industrial*. O texto “Didatismo e literatura (Um folheto de Bertha Dunkel)” é de 1968 e em 1977 o autor lhe acrescentou uma nota, quando o recolheu para publicação em livro, ressaltando certo bitolamento e uso escolástico das categorias marxistas, pois no referido ensaio elas não estavam vinculadas claramente a um processo real, o que pode gerar um esquema explicativo bastante convincente e otimista, mas “alheado da história efetiva”. A ressalva não invalida o raciocínio, pois a utilidade da reflexão para este estudo está no fato de que este tipo de problema também assombrou Patrícia Galvão e consta de *Parque industrial, cujo realismo por vezes mostra-se deficitário de realidade*. Acresce-se que a escrita do romance e o ponto de vista que o organiza participam do período histórico em que a recepção das ideias marxistas no Brasil sofria com as limitações materiais de divulgação e, além disso, eram impregnadas de certo positivismo que vicejou desde o fim do século XIX e acumulou para a famigerada “derrota da dialética” (KONDER, 2009). E como isso aparece numa obra literária? Sigamos com Schwarz e com Pagu – atribuindo à autora as movimentações do narrador de seu romance, já que os dois estão unidos pelo compromisso revolucionário.

A separação que existe entre a produção mental e a produção de mercadorias é resultado da mesma dinâmica histórica que produziu as classes sociais e a separação entre trabalho manual e trabalho intelectual. Neste capítulo da reunião dos trabalhadores, as falas relatam a própria condição de classe, limitando-se a denunciar, aos seus iguais, a situação de exploração. Mas, como o narrador já havia alertado, há policiais na reunião, que agem como sabotadores, tentando apressar o fim do encontro. Essa escolha e o trecho reproduzido acima expõe, de certo modo, o alcance limitado da organização da classe operária neste momento. Primeiro, porque as conquistas básicas

que o getulismo “concedeu” ainda não estavam efetivadas. Segundo, porque não há propriamente uma discussão verossímil sobre a luta política que se travava então. Os membros do Partido não falam, não doutrinam, ainda que estejam presentes na reunião “todas as mentalidades”. Não há intelectual que peça a palavra, não há jornalista registrando o ocorrido, não há artista solidário à causa. A única menção a este universo, inclusive, é feita ao fim do capítulo com a afirmação de que “Na cidade, os teatros estão cheios. Os palacetes gastam nas mesas fartas.”

Para o intelectual de esquerda, não há meio de aproximar essas duas realidades, a do trabalho intelectual e a do trabalho braçal, sem o recurso à práxis, que liga a consciência à intervenção, fundindo a teoria à atividade concreta, promovendo, enfim, a construção partidária. Ocorre que a desigualdade social impõe restrições robustas à boa escrita e sua compreensibilidade:

[...] se é difícil escrever e argumentar bem e de modo geralmente compreensível, a razão não é subjetiva. A dificuldade tem fundamento objetivo, ela é índice da desigualdade real e do caráter classista da cultura (SCHWARZ, 2008, p. 59).

A prosa didática, seguindo o raciocínio de Schwarz, pretende vincular organicamente o conceito marxista com a consciência operária e expor a teoria aos fundamentos práticos que lhe conferem os critérios de verdade. Sua intenção não é o aprofundamento teórico, mas lhe dar impulso novo:

A sua eventual justeza tem como suporte um processo de que ele próprio é parte ativa: o contato entre a teoria e a classe operária produz ou pode produzir organização, atitudes, raciocínios, falas e conhecimentos novos, que ora contestam a linguagem comum, ora confirmam e privilegiam aspectos dela – aqueles em que espontaneamente se registra o antagonismo social. (SCHWARZ, 2008, p. 62)

Seja pelas limitações impostas pelo Partido, seja porque a autora ela mesma queria se desvincular da figura do intelectual, *Parque industrial* expõe as ambiguidades de uma obra que não foi escrita por um operário típico do capitalismo brasileiro,

representado no romance heroicamente por Alexandre, que é analfabeto mas ensina história do marxismo a seus filhos, tampouco se deixou burilar por um indivíduo cultivado que, em nossa realidade histórica, também carregaria o “fardo dos bacharéis” (ALENCASTRO, 1987). Patrícia Galvão evitou o impulso paternalista de falar pelos pobres optando por tornar-se um deles, algo que ela tentou literalmente. Sua experiência comprovou a afirmação de Benjamin segundo a qual “a esquerda radical [...] jamais abolirá o fato de que mesmo a proletarização do intelectual quase nunca fará dele um proletário” (apud CAMILO, 2001, p. 77). Apesar de sair de onde estava (o conforto pequeno-burguês), não chegou aonde queria (vida proletária) e tornou-se uma clandestina ameaçada por dupla perseguição, a do Estado anticomunista e a do Comunismo anti-intelectual. Esta dupla perseguição lhe obriga ao movimento que o narrador de seu romance expõe, entre acertos e falhas. Aí está uma situação política internalizada ao texto.

Tratamento diferente ao mesmo dilema foi dado por Rachel de Queiroz em seu romance *Caminho de pedras*, de 1936, em que se narram as dificuldades de formação de uma seção do Partido Comunista no início dos anos 1930. Enviado a Fortaleza para cumprir a tarefa de organização, o jornalista Roberto encontra resistência e desconfiança. Na reunião em que é apresentado aos seus novos camaradas, enquanto os presentes se ajeitam, ele aguarda observando-os, “meio comovido”, que um camarada local o apresente:

— Companheiros, este aqui é o camarada Roberto, que vocês já devem conhecer de nome. É um rapaz inteligente que saiu da classe dele para ajudar o proletariado. Conversou com os companheiros do Rio e traz ordens para reorganizar aqui as bases de uma Região. Se entendeu comigo, e eu, que conheço os camaradas desde os tempos das greves do Bloco Operário, e sei que são companheiros decididos, pensei que podíamos fazer alguma coisa. Mas eu não tenho o dom da palavra e o camarada Roberto vai explicar tudo.

Aquilo tinha um tom de ritual que parecia satisfazer a todos, desempenhar mesmo um papel indispensável na reunião, mas constrangia e decepcionava Roberto. Solenidade que o desorientava –

a que ele sonhava uma conversa fraternal com os operários, uma troca viva de argumentos que já preparara, da primeira à última palavra. (QUEIROZ, 2004, p. 14)

O jornalista fica desorientado com o silêncio que segue, a distância estabelecida e com o papel que afinal lhe cabe no encontro. Luís, que o apresenta, diz não ter “o dom da palavra”, mas se sai muito bem na apresentação. Não há, a rigor, diferenças entre as marcações de sua fala e a do narrador que se segue, conhecedor das aflições de Roberto. O primeiro elemento de crise já está dado. O jornalista, que páginas antes é informado por um pedreiro que teria um salário equivalente ao seu, quer ser reconhecido por trabalhadores braçais como um igual e não consegue, pois lhe é reservado o “dom da palavra”. Pois então ele inicia seu discurso e quando informa que os camaradas do Rio, onde encontrava-se o comitê central, escolheram-no devido ao seu amor pela classe, o personagem Vinte-e-Um, “que já fora marinheiro, conhecia o mundo e tinha suas letras”, pergunta ironicamente “— Qual é a classe do camarada?”. Desconcertado, o jornalista tenta se justificar alegando ser um explorado como os outros, pois desertou da burguesia. A desconfiança é o pressuposto da relação e por mais que o jornalista reafirme e comprove a precariedade de sua profissão, sua origem de classe o condena.

— Pelo que entendi, o companheiro Roberto traz autorização para fundar Região aqui. O companheiro Roberto, apesar de não ser propriamente da nossa classe, é um rapaz sincero; mas os companheiros, depois que ele falou, ficaram calados, como desconfiando. Eu creio que assim não se faz nada.

O preto alto tomou a palavra:

— É porque nós já estamos fartos, camarada Rufino, de ir atrás dos doutores, e os doutores depois nos dão o fora. O operário tem que andar com os próprios pés, é o que eu penso.

— O camarada Roberto trabalha conosco desde os tempos do Bloco Camponês!

— Ele pode ser sincero, mas chegando aqui é pra dominar! Vem organizar, vem chefiar, vem controlar... O operário é quem deve guiar o operário e não elemento estranho à classe!

[...]

— Nós não tivemos pai rico que mandasse a gente para as academias...

— Mas o camarada Roberto não tem culpa de ter estudado!

(QUEIROZ, 2004, p. 16-17)

A culpa de classe aparece. Com o início da discussão ríspida entre os camaradas reunidos, o jornalista, tido como o “elemento estranho”, não toma mais a palavra. Entretanto, por força de sua missão, afora a desconfiança declarada de alguns participantes, o novo dirigente conseguiu expor um plano de reorganização e aprová-lo. A despeito da tarefa cumprida, ele sai da reunião remoendo mágoas devido ao conflito que sua chegada gerou. O curto capítulo termina com a identificação completa do narrador com o drama de seu personagem letrado:

[...] De que o acusavam? Só sentia no coração fervor, convicção, desprendimento. E no entanto fora tratado como impostor, quiseram até desmascará-lo. Mas por quê? Por quê? (QUEIROZ, 2004, p. 19)

Nesse sentido ambos os romances dão forma a um problema de ordem histórica, relativo à organização partidária de esquerda naquele momento. A própria Pagu fora, por exemplo, proibida de trabalhar para jornais quando estava no PCB. Astrojildo Pereira, novamente, também nos serve de exemplo. Desde antes da fundação do PCB, o ex-anarquista já dirigia a revista *Movimento Comunista*, que tinha o objetivo de aproximar e fundir as várias organizações que reivindicavam o comunismo país afora. Em janeiro de 1922, o periódico defendia em seu texto de apresentação que se estabelecessem as bases de um partido centralizado e que tivesse homogeneidade doutrinária que superasse a fragmentação típica do período de hegemonia anarquista. Um dos meios mais importantes para essa unificação partidária seria a criação de uma potente rede de distribuição das publicações do organismo a ser criado, onde cada grupo local ou jornal deveria funcionar como redistribuidor da livraria central. A venda de livros teria a virtuosa tarefa de angariar fundos e ao mesmo tempo propagar a teoria revolucionária. Em 1925, foi criado o jornal *A classe operária*, no qual Astrojildo teve

participação crucial. Este era mais um instrumento para garantir a hegemonia pecebista no movimento que se formava sob o impacto galvanizador da Revolução Russa. Parece estranho reforçar a importância da tradição da palavra impressa para a divulgação de teorias revolucionárias. Mas nem sempre foi assim. Na França iletrada pré-revolucionária, poemas satíricos circulavam nos mais variados meios: ditados um a um (e neste caso não era necessário saber ler, mas saber decorar), declamados para um grupo de pessoas e, mais, intensamente divulgados por meio de canções. Os poemas eram transformados em paródias de músicas conhecidas e com isso a mensagem ganhava uma amplitude inaudita (DARNTON, 2012). Se voltarmos à história das lutas populares no Brasil, as formas de resistência negra e indígena passavam pela importância da oralidade na transmissão doutrinária. O papel ganha novo impulso de relevância com a ação dos anarquistas que, como vimos, diferentemente da tradição iniciada pelo pecebismo, incluía textos literários entre suas produções. Ainda que em processo de decadência, a importância dos anarquistas na organização do movimento operário brasileiro permaneceu até o início dos anos 1930. Não foi por acaso que o PCB tentou obstinadamente obter aceitação na Internacional Comunista, o que só ocorreria em 1924. Ser parte de um organismo dessa importância também tinha sua importância simbólica internamente. Após aceito, seu *corpus* teórico ganhou mais densidade, a despeito dos erros ou acertos. Ele professava que o programa estratégico para a revolução comunista no Brasil considerava existir no país a combinação de independência política com dependência econômica, especialmente do imperialismo inglês. Para o PCB, o capitalismo em solo local assumia duas formas conflitantes: uma vertente agrária dominada por setores reacionários e contra a qual não poderia haver vacilação; outra vertente industrial cujos grupos dominantes seriam os potenciais aliados de uma revolução democrático-burguesa, já que o país ainda possuía características “feudais” ou “semifeudais” em sua formação. O sucesso da revolução proletária passava pela derrota do setor agrário e pelo necessário desenvolvimento do capitalismo resultante do imaginado triunfo do setor industrial.

Essa formulação teórica seria revista após o III Congresso do Partido em 1928. A partir de então seu programa político passou a considerar a sociedade brasileira como semicolonial, obedecendo a uma tipologia criada na IC, com a economia predominantemente agrária e baseada no latifúndio. A industrialização estava bloqueada

pelos interesses imperialistas que preferiam consolidar a semicolônia e a burguesia nacional agora era vista como em unidade, aliada a este imperialismo, e incapaz de realizar a necessária revolução burguesa no país.¹⁷ A intelectualidade era colocada no campo dessa burguesia nacional, excetuando-se os intelectuais pobres, que poderiam formar com os operários alianças revolucionárias. Mas como identificá-los? Certamente não estariam entre os participantes do III Salão Paulista de Belas Artes. A perseguição a alguns dos participantes deste encontro é marcada por uma inquietante coincidência. Em relatório de investigação do evento, o policial responsável pela vigilância recomenda acompanhamento próximo do setor “intelectual-artístico”, pois identificava nele um dos meios de infiltração bolchevista no país. Entre os nomes dos mais visados estavam Patrícia Galvão, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti... os mesmos nomes que em fins de 1932 são acusados pelo *bureau* político do comitê central do PCB de ter uma atuação social-fascista nas organizações do Socorro Vermelho. Eles formavam uma rede de apoio importante para o Partido, o que era reconhecido por Astrojildo, mas a estreiteza política condenava-os a uma espécie de ostracismo. No mesmo ano em que ocorre esta atividade vigiada, Astrojildo faz o apelo para que o Partido considere sua qualidade de publicista. Ele recebe a resposta de que “não poderia existir no interior de um partido comunista a tarefa especializada de ‘escrever’” (apud PALAMARTCHUK, 2003, p. 75).

Esse era, em síntese, o fundamento histórico para a condenação do intelectual nos romances de que estamos falando. O correspondente literário absorvido no romance que analisamos é a crise da representação, pois o narrador entraria em conflito com a figura do intelectual. No quarto capítulo de *Parque industrial* (“Instrução pública”), a Escola Normal é enfocada como o “reduto pedagógico da pequena burguesia”. Tudo o que se aproxima de trabalho não braçal é qualificado pejorativamente já na descrição da escola, onde as professoras estão “envelhecendo, secando” e os “lentes” não têm finalidade. Neste capítulo é apresentado Alfredo Rocha, filho da burguesia que rompe com sua classe para aderir ao proletariado. Depois de buscar sua jovem noiva normalista, eles passam de carro por uma manifestação de desempregados, no que ele

¹⁷ Vale observar que adiante, no pré-64, como já pontuamos, o Partido voltou a apostar na contraposição entre latifundiários e industriais, sem que se considerasse a fundo a imbricação de interesses entre um e outro setor, e na aliança entre burguesia industrial e proletariado.

comenta, empolgado: “Olha quem vai tomar conta da terra!”. Logo que se casam, Alfredo tenta mostrar à sua recém-esposa a mediocridade da burguesia e vai com ela a uma festa grã-fina, onde se pode ouvir de “Dona Finoca, velhota protetora das artes novas [...]: — Como não hei de ser ‘comunista’, se sou moderna?”. Nessa passagem, a referência irônica é expressão do que dissemos no parágrafo anterior. Todo tipo de manifestação de simpatia pelo comunismo que ameaçava a hegemonia do PCB desde fins dos anos 1920 era considerado ameaçador. E Patrícia Galvão, vítima dessa política da desconfiança, adere a ela. Para ampliar o exemplo, citemos brevemente a Associação Amigos da Rússia (AAR), que entre seus membros tinha Galeão Coutinho, um escritor conhecido nos meios literários – fundara na década de 30 a editora Cultura Brasileira, de curta duração, com Mário de Andrade e Sérgio Milliet, entre outros – e que, a despeito de nunca discordar das posições do Partido em reuniões supracomunistas, como a do Socorro Vermelho em São Paulo, era desacreditado porque visto como intelectual pequeno burguês. Há um texto seu em defesa da AAR no número 7 do jornal *Homem do povo*. Intitulado “Amigos da Rússia”, ele se dirige a um inominado estudante das Arcadas que criticara a associação em cartas a jornais. Seus argumentos passam longe da luta de classes, o que ele faz é criticar a ignorância local em relação ao país dos soviets. Além do mais, ele aponta para a contradição, ou mesmo desfaçatez, de supostos liberais e republicanos que estavam mostrando-se verdadeiros saudosos do czarismo alheio. Outro adversário igualmente ou “mais ameaçador” era a “oposição de esquerda”, orientada pela política de Trotsky, e que foi perseguida internacionalmente. A política obreirista e a demonização dos intelectuais devem muito a essa disputa, que também comparece em *Parque industrial*, tanto na configuração desse *narrador anti-intelectual* que prefere tentar se apagar (nas colagens, vozes múltiplas, enfim, nos procedimentos que buscam objetivar a realidade narrada e multiplicar vozes — embora nem sempre pontos de vista), quanto na trama narrativa.

No capítulo intitulado “Onde se gasta a mais-valia”, a burguesia é tratada mais diretamente. Além da frivolidade típica e do consumo suntuário, a decadência burguesa é marcada por uma imoralidade sexual fundada, sobretudo, na desigualdade econômica. Pois vejamos:

Alfredo Rocha lê Marx e fuma um Partagas no apartamento rico do Hotel central. Os pés achinelados machucam a pelúcia das almofadas. Cachorrinhos impicantes. Bonecas. O chique boêmio. Uma criadinha chinesa para servir o casal. A desarrumação.

— Ming! Me dá chá com beijos.

O pijama azul reluz e se entreabre. A chinesa franjada abandona a xícara. Obediente. Acostumada. Pequeninha. Some nas almofadas. Recebe friamente os beijos do patrão. Levará uma nota nova para o chim paralítico e gordo da Rua Conde Sarzedas (GALVÃO, 2006, p. 55-6).

A sequência do capítulo é toda feita de diálogos. Otávia chega para entregar à Eleonora, ausente, um vestido. Alfredo atende a porta e demonstra interesse pela jovem (“— O que você acha de sua profissão? Está contente?”), mas ela não abre espaço para simpatias e denuncia o luxo no qual ele vive e para o qual o proletariado trabalha, no que ele responde melancolicamente: “— Você se engana... Este conforto me pesa...”. Novamente a culpa aparece. Eleonora, neste momento, está a passeio na festa de uma *garçonnière* que, de tão agitada, todos ficarão para passar a noite. “Passa no ambiente um desespero sexual de desagregação e de fim. A burguesia se diverte.” Clima que contrasta e combina com o capítulo seguinte (“Mulher da vida”). Nas casas de prostituição, há também o desespero no ar, a desagregação e a sensação de decadência, com a diferença de que a diversão não é lá tão grande e que a exploração das mulheres é brutal. Corina trabalha nesta casa, mesmo grávida, e quando seu filho nasce, no capítulo “casas de parir”, o romance cria a cena mais alegórica e violenta da narrativa. Sozinha na hora do parto, insegura, sofre “horridamente” com dores. O grotesco da cena está na criança que nasce completamente sem pele, uma “massa ensanguentada que grita sujando a colcha”. Desesperada, a jovem mata o próprio filho e encaminha sua própria história para a degradação. Várias foram as interpretações para esta cena, já mencionadas em capítulo anterior. Em nossa leitura, na qual o destino dos personagens está vinculado à consciência política que alcançam, entendemos que esta foi a maneira que a autora quis representar o resultado das ilusões de alianças entre operários e burgueses. Coerente com a política de classe contra classe, a representação do fruto da corrupção deste lema é a de uma tremenda monstruosidade. Em diversos momentos de

seu infortúnio amoroso, Corina contou com a solidariedade de suas colegas conscientes politicamente, mas não as ouviu. A história foi impiedosa e este é um aspecto do didatismo alegorizante da obra.

A primeira ocorrência da palavra “intelectual” no romance se dá no capítulo “Paredes isolantes”. Alfredo, no bar do hotel em que mora, após ter saído de um clube em que ele se sentia “inútil e deslocado naquela pobre riqueza agonizante”, observa as mulheres “emancipadas, as intelectuais e as feministas que a burguesia de São Paulo produz”. O diálogo entre elas serve para demonstrar que, entre trivialidades (“— Acabo de sair do Gaston. Dedos maravilhosos.”), elitismo antinacional (“— Oh! Mas o Brasil é detestável no calor”), preconceito de classe (“— Ah! Minha criada me atrasou. Com desculpas de gravidez. [...] Também já está na rua!”) e pauta política limitada (“— [as operárias] são analfabetas. Excluídas por natureza.”), divertia-se a nata do movimento feminista de então. A segunda ocorrência da palavra intelectual está no capítulo “Em que se fala de Rosa Luxemburgo”. Após voltar de uma prisão fora do estado, Otávia reencontra Alfredo entre seus companheiros de sindicato. Ela é informada por um deles que no ano em que esteve fora muita coisa ocorreu:

— Um ano de luta, Otávia! Dá pra muito proletário se desiludir da colaboração com a burguesia. Compreender a luta de classes. Diversos intelectuais foram expulsos daqui; outros entraram. Você conhece um. Saiu definitivamente da burguesia. O Alfredo... Está transformado. Mas custou a perder os desvios... (GALVÃO, 2006, p. 98)

Em muitas das análises de *Parque industrial* (Risério, por exemplo), Alfredo é tido como um personagem inspirado em Oswald de Andrade, o que é bastante plausível. Além da traição de classe e adesão à causa proletária, o personagem tem em comum com o modernista a veia satírica. Quando é perguntado por Otávia se havia se proletarizado realmente, respondeu-lhe “— Deixei duas vacas... a burguesia e Eleonora...” e ria “sadiamente mal vestido”. Por outro lado, Oswald nunca se proletarizou como Pagu o fizera. Não que não tenha tentado, o Partido não o aceitava. Por outro lado, a crise de 1929 atingiu brutalmente suas economias e heranças, de modo

que ele passou por dificuldades financeiras que lhe tiraram o luxo ao qual estava habituado (FONSECA, 2007).

De início, Otávia recebe com desconfiança a notícia da entrada do ex-burguês no Partido. A desconfiança vem exatamente pelo qualificativo: é possível ser ex-burguês? Aparentemente, sim. O personagem encontra seu lugar na oficina, que lhe “ensopa o corpo de suor laborioso e feliz”. Antes fizera uma “aventura editorial” (referência a *Homem do povo?*), que o arruinara mais ainda. Mas o que lhe sobrou de dinheiro serviu para “auxiliar a luta”. No capítulo “Proletarização”, depois de um trecho em que o narrador expõe uma análise política triunfalista, na qual um raro momento de estilo indireto livre mistura a fala do narrador com o pensamento de Otávia e anuncia que a “burguesia se estraçalha, se divide, se esfarela, marcha para o abismo e a morte” e que a classe operária aproxima-se do assalto final ao poder, Alfredo finalmente está integrado:

Na oficina estridente, Alfredo dá o grande passo anônimo de sua vida. Veste a blusa escura que sempre romanticamente ambicionara e que agora a sua ideologia e a sua situação econômica autorizam e indicam (GALVÃO, 2006, p. 107).

A transição de um membro da classe dominante para o lado dos explorados, mas que será a classe por fim vencedora, não é apresentada como uma queda e a depauperização tem um sentido positivo, pois é ela quem autoriza o uso da veste simples ambicionada. O movimento que tenta este personagem é o da anulação da distância entre ele e a classe a qual admira, integrando-se “totalmente” a esta classe. A representação impede a possibilidade de aliança e desautoriza qualquer menção ao convênio entre “inteligência” e proletários, que em tantos momentos históricos posteriores foram bem-sucedidos (Roberto Schwarz nos lembraria de *Cabra marcado pra morrer*, filme de Eduardo Coutinho). A tentativa do narrador, de também superar essa distância e fazer do romance a expressão verdadeira de uma classe, esbarraria na forma. É daí a principal fonte de seu panfletarismo, viabilizado por meio da colagem do material de propaganda ao conjunto da narrativa – essa característica do romance que muitas vezes foi tratada simplesmente como realismo socialista. A metáfora da blusa escura que agora Alfredo merece vestir significa a conquista de um

novo modo de vida, a legitimidade de participar de um discurso sobre a sociedade e o aprendizado do modo como esse discurso é realizado, afinal, a língua de quem sustenta o parque industrial. Esse ponto nos remete para o poema em prosa “O Operário no Mar”, de Drummond, publicado em *Sentimento do mundo* (1940) e no qual o poeta demarca a consciência da distância que o separa do operário.¹⁸

No poema de Drummond, o eu lírico observa pela janela, ou seja, de um lugar relativamente distante e protegido, um operário que caminha em direção ao mar:

Na rua vai um operário. Como vai firme! Não tem blusa. No conto, no drama, no discurso político, a dor do operário está na sua blusa azul, de pano grosso, nas mãos grossas, nos pés enormes, nos desconfortos enormes. Esse é um homem comum, apenas mais escuro que os outros, e com uma significação estranha no corpo, que carrega desígnios e segredos. Para onde ele vai, pisando assim tão firme? Não sei. A fábrica ficou lá atrás (ANDRADE, 1969, p. 47).

No poema ocorre o inverso do que no romance. A consciência da diferença entre o eu lírico e o operário (que não é um “brasileiro que nem eu”) evita e até desconstrói o panfletarismo potencial deste encontro. Ao livrar o operário da sua metafórica blusa azul de pano grosso, o poema livra-se também do discurso vinculado a esse imaginário. No trecho de *Parque industrial* reproduzido acima, o narrador, que quer ser operário (algo como um brasileiro *que sou eu*), veste o intelectual com a roupa de operário e tudo o que isso acarreta. Em Drummond, há no operário algo de insondável que mantém-se mesmo que este seja um “homem comum”. A janela talvez não seja o melhor meio de sondar os “desígnios e segredos” deste operário que caminha pisando firme. A distância entre quem enuncia e quem é observado é o que impede a comunicação produtiva entre as classes em questão, por mais que haja simpatia e boa vontade entre elas. Não se sabe para onde ele vai. “A fábrica ficou lá atrás.” Ficou também a consciência?

¹⁸ Nos apoiaremos inicialmente na leitura de Vagner Camilo, que aparecerá na contraluz deste ponto de análise. Contudo, ressaltaremos pontos diferentes dos dele, que aponta para a consciência do poeta sobre a distância entre intelectual e operário. Para nossos propósitos, comentaremos o poema com vistas à análise de *Parque Industrial*.

Adiante é só o campo, com algumas árvores, o grande anúncio de gasolina americana e os fios, os fios, os fios. O operário não lhe sobra tempo de perceber que eles levam e trazem mensagens, que contam da Rússia, do Araguaia, dos Estados Unidos. Não ouve, na Câmara dos Deputados, o líder oposicionista vociferando. Caminha no campo e apenas repara que ali corre água, que mais adiante faz calor. Para onde vai o operário? Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza... Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos. Tenho vergonha e vontade de encará-lo: uma fascinação quase me obriga a pular a janela, a cair em frente dele, sustar-lhe a marcha, pelo menos implorar-lhe que suste a marcha (ANDRADE, 1969, p. 47).

O poema sugere que o caminhar observado carrega consigo a alienação a respeito das invasões que alteram a paisagem. Pela repetição da menção aos fios percebe-se o desconforto do olhar; o grande anúncio simbolizando o imperialismo; as notícias políticas com as quais ele pouco se importa. Se tão alheio assim ao entorno social, por que seu andar é tão decidido? O homem negro vai em direção a um mundo natural que se modifica (degrada?) e o poeta, que não se arrisca a buscar uma identificação plena com ele (“Teria vergonha de chamá-lo meu irmão.”), permite-se ser tomado por uma fascinação, que para o operário em marcha deve ser tão insondável quanto ele mesmo é para o poeta. A caminhada adquire aura fantástica, talvez mítica, quando o próprio mar (“que se acovardou e o deixou passar”) lhe permite caminhar pela superfície de suas águas. Ainda que ao fim do poema o operário lance um sorriso ao poeta que o observa da janela e abra uma possibilidade de compreensão entre ambos, o entendimento entre eles está absolutamente bloqueado. Em *Parque industrial* não há janelas e o narrador não se envergonha de chamar o operário de irmão, companheiro ou camarada. E o aspecto problemático de seu ponto de vista é que a tentativa de fusão com este se revela infrutífera, pois impossível. Talvez isso explique o andamento político do trecho, que sucumbe ao triunfalismo que a colagem panfletária impinge à narrativa e, ao fim do romance, no lugar da derrota final da burguesia decadente e da

tomada revolucionária do poder pelo proletariado, oferece ao leitor o retrato de uma dupla derrota.

A origem histórica desses embaraços dos escritores diante do outro (seja o lumpemproletário, o subproletário, o proletário ou o “pobre diabo”, como diria José Paulo Paes) está na crise de 1929. Na ficção de 1930, o realismo consistia num esforço de racionalização da arte e da política e do “desfazimento do emaranhado (também ele real) entre mito e história, sacrifício e engajamento, eu e outro” (PACHECO, 2013). A argumentação de Ana Paula Pacheco sintetiza bem o contexto e os motivos para as dificuldades de representação do trabalhador demonstradas acima. Em análise de *Vidas secas*, ela apresenta outro lado da questão e nos dá mais elementos de apreensão da totalidade do problema com uma leitura que busca captar neste romance o tensionamento produzido pelas mudanças sociais de seu tempo, no qual a territorialização do mercado de trabalho alterou a relação de força entre as classes (ALENCASTRO, 1987). A maneira como Graciliano trabalha a noção do lugar dos intelectuais e de sua função configura-se na linguagem, que é antes de tudo “um campo de forças socialmente estruturado”. Diferentemente dos romances anteriores do autor, nos quais o intelectual figurava como personagem principal, agora ele sai de cena para observar o seu outro, trabalhador braçal, mas nem de modo distante como faz Drummond, nem tentando confundir-se a ele como faz Pagu, e sim numa oscilação tensa e ambígua. No “movimento de ‘ir ao outro’ *Vidas secas* faz da figura do intelectual uma espécie de “sombra do mundo representado”. Diferentemente do intelectual reduzido estruturalmente em *Parque industrial*, em *Vidas secas* essa figura é notada como uma “autoridade narrativa” que, ainda que intentasse insurgir-se contra o patriarcalismo, retorna pela via das técnicas como um gesto patriarcal, um narrador-intelectual que, buscando aproximar-se do seu outro (de classe), acaba por repôr contradições históricas gravadas a fundo em sua subjetividade.

Mas não há macacão azul que esconda que a origem e a sorte de Alfredo foram desnorteadas por seu humor de classe – e pela única fala bem-humorada de todo o livro. Bem ao estilo de Serafim Ponte Grande, em meio a uma reunião sindical em que novamente o panfletarismo une as falas dos personagens com a do narrador, um parágrafo discrimina as influências de cada país imperialista em solo nacional. Os Estados Unidos mandam o cinema. A Inglaterra, o futebol. A Itália, o catolicismo. A

França enviou a prostituição. Ao fim da enumeração, com um sorriso no rosto, o recém-chegado pergunta: “— Minete é imperialismo?”, no que é prontamente repreendido pela sisudez de uma fala inominada, provavelmente referente e endossada por todos no ambiente, que ainda complementa: “— Burguês há de ser sempre burguês!”. A expulsão dele é definida poucas páginas depois. Acusado de tentar tomar a direção do movimento grevista que está em curso e de fazer parte da “vanguarda da burguesia que se dissimula sob o nome de ‘oposição de esquerda’”, é finalmente tachado de trotskista e rejeitado.

Mais uma vez a captura sem mediação do panfleto, que também é uma forma de mascarar o domínio da narrativa, encerra a ação. Há uma dupla tentativa de autoanulação, primeiro pela trajetória do personagem Alfredo, cuja verossimilhança também é doméstica e não apenas em relação a Oswald, mas à própria Pagu, que efetivamente se proletarizou e foi expulsa. Segundo pela tentativa de apagamento do narrador, voz intelectual que ordena. A primazia dos diálogos ou dos discursos, que em alguns casos prescindem do travessão e tomam as rédeas da história, é mais um dado desta escolha. Por mais que tenhamos recorrido a exemplos comparativos com obras cuja complexidade e reconhecimento sejam superiores a *Parque industrial*, o debate que a leitura desta obra suscita as alcança em importância porque seu lugar no romance de 30 não se explica cronologicamente, mas de acordo com o tratamento da distância, agora sensível, entre o intelectual e o outro que ele representará. O narrador — aqui considerado como uma categoria ficcional próxima à autora — com a consciência de classe que se depara com essa distância torna-se um carrasco de si mesmo. Pagu transpôs à sua ficção, de modo aderente, a crítica que o Partido lhe impôs, partilhando da demonização que a alvejara violentamente. Por isso seu ponto de vista é tenso, porque quer subsumir-se ao Partido que lhe assombra.

Ainda assim há momentos de tímido lirismo, isto é, de fusão entre alguma beleza vista na derrota e o olhar do narrador, que em vez de carrasco de si mesmo, e dos que não seguiram o caminho indicado pelo Partido, vê com alguma suavidade Corina e o olhar dela sobre trabalhadoras e crianças pobres, o que faz um certo contraponto a este argumento. No último capítulo, no qual a consolidação da derrota pessoal dos personagens Corina e Pepe é mostrada, as primeiras linhas contrastam com a maior parte do romance:

Corina amanhece no panorama agreste e provinciano da chácara festiva da Penha.

O Sol frio enche de luz os cachos lambuzados e sombrios. O *tweed* cinza do casaco comprido tem as cintilações verdes repuxadas pelo uso. Dois corações de carmim enchem de animação o rosto furado de espinhas. Os olhos espichados da antiga costureira são agora desconfiados e atrevidos. Sumiu-se nos farrapos das pestanas a brejeirice terna de antes. Vê entre os eucaliptos novos raparigas novas que ensaboam com mãos roxas fardas de brim. Uma criança de pernas finas mostra uma calcinha suja de terra escapando da saia de pingos. Os dentes orgulhosos de outro tempo sorriem falhos e amarelos num carinho. A menina foge. Mergulha as mãos na tina de espuma. A mulata friorenta ajeita o casaco levantando a gola alta até o nariz. Observa parada as lavadeiras de cócoras e ajoelhadas trabalhando. (GALVÃO, 2006, p. 117)

Bem diferente do panfleto ou da velocidade que marca a obra, por exemplo, na descrição da Escola Normal:

O prédio grande, amarelo e sujo. O jardim de formigas do jardineiro José. Eternas serventes. O porteiro bonito que estuda Direito. O secretário anão e poeta. As professoras envelhecendo, secando. Os lentes sem finalidade. O sorveteiro. O amendoim torrado. As meninas entrando, saindo. (GALVÃO, 2006, p. 35)

O destino de Pepe e Corina foi decidido, como já apontamos, pela consciência de classe e seus infortúnios soam como uma punição. No capítulo “Ópio de cor”, em que ocorre o carnaval, eles decaem da dignidade proletária. Como já dissemos anteriormente, *o aspecto documental do romance proletário se refere muito mais ao ponto de vista que ele organiza do que à matéria com a qual trabalha*. Na sociedade retratada, a festa de rua no bairro operário realça as desigualdades sociais. Os encontros entre classes distintas se dão pelo registro da exploração ou da violência, já que a ordem carnavalizada serve primordialmente ao prazer dos burgueses. A gravidez de Corina é descoberta pela comunidade neste capítulo e a jovem é expulsa de casa, daí começa seu

caminho sem volta para a prostituição. Pepe, que entra na história como um “rapaz bonito de calças largas e brancas”, convida Otávia para um baile e, diante da negativa, pois ela tem tarefas militantes a cumprir (mimeografar e dobrar manifestos), sai revoltado, embebedado e na porta do bar é atacado por um grupo que o arrasta para dentro de um carro e o leva a um “palacete silencioso da Avenida Brasil”. Volta à narrativa em um recorte de jornal:

A polícia recolheu ontem um homem machucado e despido da sua fantasia numa sarjeta do Jardim América. Parece que se trata de alguém que se entregou à prática de atos imorais (GALVÃO, 2006, p. 48).

O carnaval entra como reposição da ordem e não como contraposição ou suspensão da opressão. No capítulo “Habitação coletiva”, que começa expondo as condições precárias da vila operária, irrompe a greve. As primeiras agitações ocorrem no cortiço, na volta do trabalho (“— Ninguém trabalha amanhã!”). Diante de um arrocho salarial (“Diminuíram mais!”), tecelões destroem na porta da fábrica a limusine estacionada. Na manhã seguinte, o Brás acorda agitado: “A revolta é alegre. A greve, uma festa!”. A contraposição ao carnaval é evidente, mas qual seria o motivo para se considerar a greve uma festa? Ainda mais no ambiente sisudo em que um chiste (o de Alfredo) é considerado desvio de classe? Uma greve que termina com repressão policial (“Os grevistas se amassam nas patas dos cavalos. Recuam.”)? A consciência de classe é a chave de tal empolgação, que toma para si a narrativa por meio do discurso partidário num longo elogio do sacrifício pela luta (pois há mulheres com medo de que seus maridos sejam fatalmente atingidos). Este capítulo liga-se ao do comício no Largo da Concórdia, no qual o operário Alexandre, retratado com heroísmo, é assassinado e comparado a Rosa Luxemburgo. O embaraço maior está no último capítulo (“Reserva industrial”), onde Pepe e Corina se encontram, ambos à margem e esquecidos. Apesar do triunfalismo dos capítulos em que a luta concreta ocorre (“Tenhamos confiança na vitória proletária!”), por que o romance não terminou com a morte de Alexandre, que daria a ideia da medição de força que o proletariado fazia com a burguesia? Vejamos:

O corpo enorme está deitado. Levanta-se mal para gritar rolando a 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 à tiro.

A bandeira vermelha desce, oscila, levanta-se de novo, desce. Para se levantar nas barricadas de amanhã. (GALVÃO, 2006, p. 114-115)

No vaivém do conflito, a vitória momentânea da polícia. Se o romance terminasse aqui, prevaleceria um aspecto otimista e coerente ao triunfalismo pecebista, mas a autora seguiu em frente e deu à obra um fecho melancólico, onde as duas “vítimas da mesma inconsciência” terminam abraçadas e famélicas em um lugar degradado. Essa cena desestabiliza a certeza do triunfo e enfraquece, mais uma vez, a caracterização da obra como realismo socialista. *Parque industrial*, após lido com o apoio da história política e literária do contexto em que o romance, como obra, interveio, corresponde à complexidade deste próprio contexto. É uma peça literária que condensa aspectos de um período de transição, tanto política quanto artística. Figura, em meio ao discurso panfletário, os problemas do intelectual militante. Prefigura o stalinismo, entretanto retoma uma prática do anarco-sindicalismo. Faz propaganda do dogmatismo partidário, sobretudo pela fala de personagens comprometidos, mas impõe à ação narrativa uma nota divergente de amplitude libertária. Em matéria de confronto de posições, fundamento de riqueza da vida cultural e política das sociedades democráticas, este livro testemunha mais do que uma primeira visada pode supor.

Bibliografia

Obras de Patrícia Galvão

GALVÃO, Patrícia; FERRAZ, Geraldo. *A famosa revista/Doramundo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

GALVÃO, Patrícia. (King Shelter) *Safra macabra: contos policiais*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

GALVÃO, Patrícia. *O homem do povo* (mar.-abr. 1931). Coleção completa e fac-similar do jornal criado e dirigido por Oswald de Andrade e Patrícia Galvão. 2.ed. São Paulo: Globo, 2009.

GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Ferraz, Geraldo (org.). Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GALVÃO, Patrícia (Mara Lobo). *Parque industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

Sobre Patrícia Galvão

ANDRADE, Gênese. “Do brado ao canto: Oswald de Andrade, anos 1930 e 1940.” In: *PAGU/OSWALD/SEGALL*. São Paulo: Imprensa Oficial/Museu Lasar Segall, 2009. p. 7-23.

BRANCO, Ivo. O grito de Pagu contra todos os aproveitadores. *Revista SP Cultura*. Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, ano 1, n. 2, set. 1982, pp. 118-135.

CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

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

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

FURLANI, Lucia Maria Teixeira. *Patrícia Galvão: livre na imaginação, no espaço e no tempo*. São Paulo: Unisanta, 1989.

FURLANI, Lucia Maria Teixeira. *Croquis de Pagu*. São Paulo: Cortez Editora, 2004.

FURLANI, Lucia Maria Teixeira; FERRAZ, Geraldo (orgs.). *Viva Pagu: fotobiografia de Patrícia Galvão*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Indômita Pagu”. In: *Teoria e debate*. N. 87, mar./abril de 2010.

GUEDES, Thelma. *Pagu: Literatura e Revolução*. São Paulo: Ateliê Editorial/Nankin, 2003.

HIGA, Larissa Satiko Ribeiro. *Estética e política. Leituras de Parque industrial e A famosa revista*. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, SP. 2011.

JACKSON, Kenneth David. Uma evolução subterrânea: o jornalismo de Patrícia Galvão. In: *Revista do IEB*. n. 53. mar.-set./2011. p. 31-52.

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

NEVES, Juliana. *Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão: a experiência do Suplemento Literário do Diário de São Paulo nos anos 1940*. São Paulo: Annablume, 2005.

PONTES, Heloísa. *Intérpretes da metrópole*. História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968. São Paulo: Edusp, 2010.

PAGU/OSWALD/SEGALL. São Paulo: Imprensa Oficial/Museu Lasar Segall, 2009.

ZATZ, Lia. *Pagu: a luta de cada um*. São Paulo: Callis Editora, 2005.

Filmografia sobre Patrícia Galvão

Eh Pagu eh (curta-metragem). Direção: Ivo Branco, 1982.

Eternamente Pagu (longa-metragem). Direção: Norma Benguel, 1988.

Pagu: Patrícia Galvão: livre na imaginação, no espaço e no tempo (curta-metragem) Direção: Rudá de Andrade e Marcelo Tassara, 2001.

Geral

ADORNO, Theodor W. “Aquelloos años veinte”. In: *Intervenciones*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1969.

ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor W. “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo, Duas Cidades/ Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2011.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “A pré-revolução de 30”. In: *Novos estudos*, n. 18, São Paulo, set./1987.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “O fardo dos bacharéis”. In: *Novos estudos*, n. 19, São Paulo, dez/1987, p. 68-72.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “O ocaso dos bacharéis”. In: *Novos estudos*, n. 50, São Paulo, mar/1998, p. 55-60.

ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Conceptos de sociologia literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.

ALTAMIRANO, Carlos. *Intelectuales*. Notas de investigación sobre una tribu inquieta. Buenos Aires: SigloVeintiuno editores, 2013.

AMADO, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

AMADO, Jorge. *O cavaleiro da esperança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AMADO, Jorge. *Suor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ANDERSON, Perry. Modernidade e revolução. Trad. Vinícius Dantas. In: *Novos estudos*, n. 14, São Paulo, fev/1986, p. 2-15.

ANDERSON, Perry. O Brasil de Lula. In: *Novos estudos*, n. 91, São Paulo, nov. 2011, p. 23-51.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*. 10 livros de poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ANDRADE, Homero Freitas de. O realismo socialista e suas (in)definições. *Literatura e sociedade*, São Paulo, n. 13, p. 152-165, jun. 2010.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 1990.

ANDRADE, Oswald. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 2011.

ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2000a.

ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2000b.

ANDREUCCI, Álvaro G. A. *O risco das ideias: intelectuais e a polícia política (1930-1945)*. São Paulo: Associação editorial Humanitas, 2006.

ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ARANTES, Paulo Eduardo; ARANTES, Otilia Fioria. *Os sentidos da formação. Três estudos sobre Antonio Candido*, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única/Infância berlinense: 1900*. São Paulo: Autêntica, 2013.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das letras, 1986.

BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil – 1922-1928*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

BOSI, Alfredo. “Moderno e modernista da literatura brasileira”. In: *Céu, inferno*. São Paulo: 34, 2003a.

BOSI, Alfredo. “Situação de Macunaíma”. In: *Céu, inferno*. São Paulo: 34, 2003b.

BRANDÃO, Gildo Marçal. *As duas almas do Partido Comunista – 1920/1964*. São Paulo: Hucitec, 1997.

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

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do povo à Rosa das Trevas*. Cotia: Ateliê editorial, 2001.

CAMILO, Vagner. *Uma poética da indecisão: Brejo das almas. Novos estudos*. São Paulo, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Rev. Inst. Estud. Bras.*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2009.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006b.

CANDIDO, Antonio. “De cortiço a cortiço”. In: *O Discurso e a Cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004a.

CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. In: *O Discurso e a Cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004b.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1977.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006c.

CARONE, Edgar. *O marxismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Dois pontos, 1986.

CARONE, Edgar. *A República Nova (1930-1937)*. São Paulo: Difel, 1982.

CARONE, Edgar. *A terceira República (1937-1945)*. São Paulo: Difel, 1982.

CARONE, Edgar. *O PCB*. São Paulo: Difel, 1982.

CARONE, Edgar. *Revoluções do Brasil contemporâneo: 1922-1938*. São Paulo: Ática, 1989.

DANTAS, Vinicius. “O canibal e o capital: a arte do ‘Telefonema’ de Oswald de Andrade”. In: ABDALA JR., Benjamin; CARA, Salete de Almeida. *Moderno de nasença: figuras críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.

DARNTON, Robert. *Poesia e polícia*. Redes de comunicação na Paris do século XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DEAECTO, Marisa Midori; MOLLIER, Jean-Yves. *Edição e revolução*. Leituras comunistas no Brasil e na França. São Paulo/Belo Horizonte: Ateliê Editorial/Editora UFMG, 2013.

DEL ROIO, Marcos. *A classe operária na revolução burguesa*. A política de alianças do PCB: 1928-1935. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1990.

DEL ROIO, Marcos. A gênese do Partido Comunista. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge. (Org.). *História das esquerdas no Brasil: a formação das tradições*. v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FACIOLI, Valentim. (Org.) *Por uma arte revolucionária independente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

FARINACCIO, Pascoal. *Serafim Ponte Grande: estrutura literária e dimensões ideológicas*. Dissertação. Mestrado em Teoria e História Literária. IEL. Unicamp, 1999.

FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930*. São Paulo: Brasiliense, 1972.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Globo, 2008.

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

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

FONTES, Amando. *Rua do Siriri*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1990.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil – sua história*. 3ª Ed. São Paulo: Edusp, 2012.

HOBBSBAWM, Eric. *Como mudar o mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma*. São Paulo: Hucitec, 1985.

KAREPOVS, Dainis. *A classe operária vai ao parlamento: O Bloco Operário Camponês do Brasil (1924-1930)*. São Paulo: Alameda, 2006.

KONDER, Leandro. *A derrota da dialética: a recepção das ideias de Marx no Brasil até o começo dos anos 1930*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

LAFETÁ, João Luiz. Modernismo setenta anos depois. In: In: MELHY, José Carlos Sebe Bom; ARAGÃO, Maria Lucia Poggi (Org.). *América: ficção e utopia*. São Paulo, Edusp/Rio de Janeiro/Expressão e Cultura, 1994.

LENIN. *Que fazer? A organização como sujeito político*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LOUREIRO, Isabel. Democracia e socialismo em Rosa Luxemburgo. *Crítica marxista*, 45. Disponível em: http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo234_Isabel.pdf. Acesso em: 3 fev. 2015.

LOUREIRO, Isabel. *Rosa Luxemburg: os dilemas da ação revolucionária*. São Paulo: Editora da Unesp/Perseu Abramo/RLS, 2003.

LOUREIRO, Isabel (Org.). *Socialismo ou barbárie*. Rosa Luxemburgo no Brasil. São Paulo: RLS, 2009. Disponível em: <http://www.rls.org.br/sites/default/files/%289%29%20Socialismo%20ou%20barb%C3%A1rie.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2015.

LUXEMBURGO, Rosa. *Textos escolhidos*. Organização de Isabel Loureiro. 2. v. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LÖWY, Michael. *O marxismo na América Latina*. 3 ed. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.

LÖWY, Michael. A centelha se acende na ação: a autoeducação dos trabalhadores no pensamento de Rosa Luxemburgo. *Educação e filosofia*. Uberlândia, v. 28, n. 55, p. 27-38, jan.-jun. 2014.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. Manifesto do Partido Comunista. *Estud. av.*, São Paulo, v. 12, n. 34, dez. 1998.

MARX, Karl. *O dezoito Brumário e cartas a Kugelman*. São Paulo, Paz e Terra, 2002.

MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

MORAES, João Quartim de. *História do marxismo no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo, MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução metodológica. *Temáticas*, Campinas, 19(37/38): 25-56, jan./dez. 2011.

NETO, José Castilho Marques. *Solidão revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PACHECO, Ana Paula. *O duplo do trabalho e o trabalho do duplo: Vidas secas e o intelectual*. In: DE MELO, Ana Amélia M. C.; DE OLIVEIRA, Irenísia T. (Org.). *Aproximações cultura e política*. 1. Ed. Ceará: Expressão Gráfica Editora, 2013.

PACHECO, Ana Paula. "A subjetividade do lobisomem (*São Bernardo*)."
Literatura e sociedade. v. 13. 2010.

PACHECO, Ana Paula. "Cidade-cárcere: violência e representação das classes baixas na literatura brasileira contemporânea." *Terceira Margem*. v. 16. 2007.

PACHECO, Ana Paula. O vaqueiro e o procurador dos pobres: Vidas Secas. *Rev. Inst. Estud. Bras.*, São Paulo, n. 60, p. 34-54, abr. 2015.

PALAMARTCHUK, Ana Paula. Os novos bárbaros: escritores e comunistas no Brasil (1928-1948). 2003. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, SP. 2003.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. *Estratégias da ilusão. A revolução mundial e o Brasil: 1922-1935*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PRADO, Antonio Arnoni; HARDMAN, Francisco Foot; LEAL, Claudia. *Contos anarquistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

QUEIROZ, Rachel de. *Caminho de pedras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 1971.

RAMOS, Graciliano. *Conversas*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1979.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

REIS FILHO, Daniel Aarão (org.). *O Manifesto Comunista 150 anos depois*. Rio de Janeiro/ São Paulo, Contraponto/ Fund. Perseu Abramo, 1998.

REIS FILHO, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge. (Org.). *História das esquerdas no Brasil: a formação das tradições*. v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

RIDENTI, Marcelo. "Intelectuais e modernidade: Marshall Berman e seu público brasileiro". *Revista brasileira de ciência política*. n. 3. Brasília, jan-jul. 2010, p. 289-316.

SARTE, Jean-Paul. *O que é literatura?* São Paulo: Ática, 1994.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das letras, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

SECCO, Lincoln. *Formação da esquerda no Brasil* (livros, ideias e revoluções). 2015. No prelo.

SENNA, Homero. *República das Letras: entrevistas com 20 grandes escritores brasileiros*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

SIMON, Iumna. Esteticismo e participação. As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). *Novos estudos*, n. 26, mar. 1990. p. 120-140.

SEVCENCO, Nicolau. São Paulo: não temos a menor ideia. *Carta Capital*, 29 set. 1999.

STRADA, Vittorio. “Do ‘Realismo Socialista’ ao Zhdanovismo”. In: HOBBSAWN, Eric. *História do Marxismo*. v. 9. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

TAVARES, Rodrigo Rodrigues. *A “Moscuzinha” brasileira: cenários e personagens do cotidiano operário de Santos (1930-1954)*. São Paulo: Associação editorial Humanitas, 2007.

TROTSKY, Leon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.