

Cecilia Silva Furquim Marinho
mestra (2013) e doutoranda (a partir de 2019) pelo Programa de Literatura Brasileira
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV)
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH)
Universidade de São Paulo, Brasil (USP)
ceciliafurquim@gmail.com

Pagu e “Parque Industrial”: o feminino, a vanguarda e o romance proletário.

A vida de Patrícia Rehder Galvão (1910 – 1962), mais conhecida como Pagu, é parte indissociável de sua produção escrita, na medida em que, não só formou a sua bagagem intelectual e sua orientação ideológica, permeando a densa atividade jornalística que teve, como também foi aproveitada como ambiente, tema e motivação dos dois romances que publicou em vida. Essa comunicação pretende se ater ao primeiro deles, *Parque Industrial* (1933), e iniciar demonstrando como a contribuição deste livro foi, a um só tempo, forjada e sacrificada pelo tempo, acontecimentos e pessoas que a rodearam. Sua projeção pessoal quase que imediata, inicialmente como ‘musa’ passando depois a ‘musa-mártir’, iluminou a trajetória da mulher enquanto agitadora cultural e enquanto cidadã politicamente engajada, mas ofuscou a romancista, dissimulando as circunstâncias que contribuíram para que Patrícia Galvão ainda se mantenha na sombra do cânone brasileiro. Em seguida, pretende-se analisar os elementos temáticos e estruturantes da obra e demais escolhas estéticas, que também, por um lado, realçam a sua relevância e expressividade e, por outro, colocam-na em desajuste com o sistema literário de então. A problematização de sua inserção nesse sistema segue caminhos da crítica feminista literária, assimilada por Heloisa Buarque de Holanda no Brasil, e pela prática da corrente anglo americana, que procura questionar a validade dos critérios falocêntricos utilizados pela comunidade literária num país patriarcal e resgatar escritoras mulheres que tenham sido invisibilizadas nesse processo.¹

¹ “Os dois principais compromissos desta tendência são: em primeiro lugar, a denúncia da ideologia patriarcal que permeia a crítica tradicional e determina a constituição do cânone da série literária. Um dos efeitos importantes desse trabalho é o questionamento da legitimidade do que é considerado literário ou não, e a problematização dos paradigmas de um essencialismo e de um universalismo que de certa forma determinam os critérios estéticos e as estratégias interpretativas da crítica literária tradicional. / O segundo compromisso é com o desenvolvimento de uma arqueologia literária que resgate os trabalhos das mulheres que de diversas formas foram silenciados ou excluídos da história da literatura.” HOLANDA, Heloisa Buarque de “Introdução – Feminismo em tempos pós-modernos” in *Tendências e Impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Organização de Heloisa Buarque de Holanda – Rio de Janeiro: Rocco, 1994. pp. 11 e 12.

A ‘musa’, a ‘musa-mártir’ e a ficcionista

Patrícia tornou-se uma mulher consideravelmente conhecida no Brasil por sua ligação com o movimento modernista inaugurado em 1922, que renovou as artes no país iniciando um processo contínuo de libertação do passadismo acadêmico e do espírito de inferioridade e dependência criativa e estética que carregávamos ainda com relação às manifestações culturais europeias. Os livros didáticos, jornais e outras formas de divulgação de grande circulação, que pretendem resgatar e compreender a nossa história cultural, a definiam como uma espécie de ‘musa’ desse movimento polêmico e transformador, pelo comportamento anticonvencional que exibia, aliado à beleza e ao talento para recitar versos em eventos literários, comentados nos jornais da época. Também contribuiu para isso o relacionamento e núpcias que contraiu, em setembro de 1929, com Oswald de Andrade, um dos principais proponentes da primeira fase do modernismo. O fato disso ter acontecido no auge de sua amizade com o poeta, prosador e dramaturgo e sua então mulher, a pintora Tarsila do Amaral, contribuiu para fortalecer a imagem de mulher escandalosa, à frente do seu tempo, alinhada com o espírito libertário da estética modernista.

Outra faceta que deu visibilidade à sua imagem, acrescentando a ela a denominação ‘musa-mártir’ do modernismo, feita pelo poeta e crítico Décio Pignatari, foi o crescente enfrentamento que fazia do sistema capitalista e seus agentes, culminando com uma radicalização política de esquerda que estampou os jornais diversas vezes. Criticou duramente os círculos aristocráticos das famílias tradicionais de elite que haviam se colocado como *marchands* da erupção daqueles artistas de vanguarda em troca de prestígio. O seu estilo mordaz recebeu influência considerável da *Revista de Antropofagia*²² na ‘segunda dentição’, uma das revistas

²² “Revista de Antropofagia. Duas fases (dentições) nitidamente distintas. A primeira, revista mesmo, em formato de 33 por 24 cm, com modestas 8 páginas: 10 números, editados mensalmente, de maio de 1928 a fevereiro de 1929, sob a direção de Antônio de Alcântara Machado, gerência de Raul Bopp. Depois veio a nova fase (a da 2ª dentição, como esclarecia o subtítulo) da revista, agora limitada a uma página do “Diário de São Paulo”, cedida aos “antropófagos” por Rubens Amaral, que chefiava a redação do jornal na época. Foram 16 páginas, publicadas com certa irregularidade, mas quase sempre semanalmente, de 17 de março a 1º de Agosto de 1929.” (p.6) “2ª Dentição. A fase em que a Antropofagia vai adquirir os seus definitivos contornos como Movimento... Mas o que pretendiam, afinal, os renovados “antropófagos” com o terrorismo literário de sua página explosiva? Restabelecer a linha radical e revolucionária do Modernismo, que já sentiam esmaecer-se na diluição e no afrouxamento. E mais do que isso. Lançar as bases de uma nova ideologia, a última utopia que Oswald iria acrescentar ao que chamaria mais tarde “a marcha das utopias” ... Condenando “a falsa cultura e a falsa moral do ocidente”, os “antropófagos”

mais representativas de atuação da vanguarda e considerada a mais revolucionária. Nela, Patrícia colaborou com três desenhos e alguns versos. Buscando conhecer mais a fundo a ideologia marxista, em dezembro de 1930, foi para Buenos Aires, e de lá voltou com “uma vasta bagagem de livros marxistas e tudo que havia de material editado nos últimos tempos pelo Partido Comunista Argentino”³. Havia viajado a procura de Luiz Carlos Prestes, mas só o conheceu pessoalmente de fato numa viagem posterior a Montevideu. No periódico panfletário de esquerda *Homem do Povo*, que ajudou a organizar junto ao marido em março e abril de 1931, escreveu artigos na seção ‘A Mulher do Povo’, dirigindo uma crítica ferina aos valores burgueses, tanto dos homens de famílias abastadas que frequentavam a Faculdade de Direito⁴, como das feministas ‘de salão’ da primeira onda⁵, incluindo também as suas colegas normalistas⁶, provenientes da pequena burguesia. O pasquim, que foi empastelado pelos estudantes de direito, após confronto com os seus dirigentes, também foi parar na delegacia e nas páginas dos jornais. Já afastada pelas suas ideias e comportamento antirreligioso, considerada ‘imoral’, Patrícia materializa esse rompimento e torna-se militante do Partido Comunista Brasileiro. A sua adesão ao PC fica logo pública, já que em agosto de 1931, é presa ao participar do primeiro comício comunista do núcleo Socorro Vermelho Internacional em Santos que homenageava os anarquistas Sacco e Vanzetti. Imigrantes de origem italiana, eles haviam se tornado símbolos do movimento operário nos EUA, sendo perseguidos com uma condenação sem provas e

investem contra os espiritualistas, os metafísicos, e os nacionalistas de inspiração fascista, mas recusam também os extremismos da esquerda canônica: “Nós somos contra os fascistas de qualquer espécie e contra os bolchevistas também de qualquer espécie.” (pp. 8 e 9). in CAMPOS, Augusto. *Revista de Antropofagia* – edição fac-similar. São Paulo: Editora Abril e Metal Leve, 1975.

³ GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu – a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Organizador Geraldo Galvão Ferraz, 1ª edição. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 73.

⁴ “Guris patri-opas. ... Guris idiotas. Não sabem nada do rumor que se levanta diante deles. Protegem os democráticos usurpadores em nome da igreja e não percebem o tumulto esfomeado que se levanta com mãos descarnadas pelo sofrimento, mas fortalecidas por uma ideologia.” in GALVÃO, Patrícia. *O Homem do Povo*, 2009. n° 7 (quinta feira, 9 de abril de 1931).

⁵ “Maltus Alem - Excluída a grande maioria de pequenas burguesas cuja instrução é feita nos livrinhos de beleza, nas palavras estudadas dos meninos de baratinha, nos gestos das artistas de cinema mais em voga ou no ambiente semifamiliar dos cocktails modernos – temos a atrapalhar o movimento revolucionário do Brasil uma elitezinha de “João Pessoa” que sustentada pelo nome de vanguardistas e feministas berra a favor da liberdade sexual, da maternidade consciente, do direito ao voto para mulheres ‘cultas’, achando que a orientação do velho Maltus resolve todos os problemas do mundo.” in Idem, 2009. (no 1, sexta feira, 27 de março de 1931).

⁶ Normalinhas – “As garotas tradicionais, que todo o mundo gosta de ver em S. Paulo, risonhas, pintadas de saias de cor e boi nas vivas. Essa gente que tem uma probabilidade excepcional de reagir como moças contra a mentalidade decadente, estraga tudo e são as maiores e mais abomináveis burguesas velhas. Com um entusiasmo de fogo e uma vibração revolucionária poderiam se quisessem virar o Brasil e botar o Oyapock perto do Uruguai. Mas D. Burguesia habita nelas e as transforma em centenas de inimigas da sinceridade. E não raro se zangam e descem do bonde, se sobe nele uma mulher do povo, escura de trabalho. in Ibidem, 2009 (n° 8, segunda feira, 13 de abril de 1931).

executados na cadeira elétrica em Massachusetts em agosto de 1927. No dia seguinte ao comício em Santos, duramente reprimido pela polícia e que resultou na morte do parceiro de luta, o ensacador de café Herculano de Souza, a fotografia de Pagu é colocada com destaque no Diário de São Paulo, e apontada falsamente como sendo o estopim do tumulto que acabou em violência. Foi decisiva a forte exposição a qual foi submetida nessa prisão, que não teria sido a primeira, nem seria a última de sua trajetória como militante. Ali, Pagu passou a ser conhecida como a primeira mulher presa por motivos políticos no país, alternando sua imagem de heroína a irresponsável ou criminosa, dependendo do ponto de vista.

Essa exibição que teve na mídia acabou por promover as condições e motivações da escrita do romance *Parque Industrial*, pois os dirigentes do Partido, preocupados com os holofotes que ligavam o movimento operário a uma representante pequeno-burguesa, colocaram-na em pausa forçada de sua militância. Até então, ela, por orientação deles, havia abandonado a convivência familiar com o marido e filho pequeno, abandonado a atuação em jornais, para se afastar dos refletores e se proletarizar, procurando provar a sua sinceridade na adesão à luta pelas classes desfavorecidas:

“Aceitei a situação. Minha vida era minha vida política. Apesar de contrária à “depuração” arbitrária, não quis desanimar. Trabalharia intelectualmente, à margem da organização.

Pensei em escrever um livro revolucionário. Assim, nasceu a ideia de Parque Industrial. Ninguém havia feito literatura neste gênero. Faria uma novela de propaganda que publicaria com pseudônimo, esperando que as coisas melhorassem.” (GALVÃO, Agir, 2005, pp 111 e 112)

Assim, a obra nasce fora de uma atuação rigorosamente profissional na escrita, fora das interações que normalmente se fazem dentro de uma programada carreira literária. Nesse caso, em sintonia com a prática revolucionária, e marcada pela experiência de vanguarda que a precedeu, converte-se em um projeto com interesses e crenças assumidamente partidários, o que marcou sua escolha em aventurar-se pelo romance proletário como gênero, ainda inexplorado no Brasil. Essa escolha se evidencia pelo subtítulo na parte inferior da capa: romance proletário. “Não tinha nenhuma confiança nos meus dotes literários, mas como minha intenção não era nenhuma glória nesse sentido, comecei a trabalhar.” (GALVÃO, Agir, 2005. p.112). Pagu queria escrever para os operários e operárias. Ironicamente, dois dos principais motivos dados para a posterior desvalorização da obra, por críticos influentes, foram: 1) o fato dela se

autoproclamar participante desse gênero, pouco compreendido ou sequer delimitado na ocasião de seu lançamento, caindo, logo após a publicação, inadvertidamente, numa querela motivada pelo lançamento de *Cacau* de Jorge Amado, que incitou a disputa de qual seria afinal o primeiro romance proletário e qual autor poderia valer-se dessa nomenclatura; e 2) o fato da autora ter criado uma instância de narração, identificada consigo mesma, em que explicita a sua convicção na doutrina marxista e no futuro da revolução, escolha que gerou a acusação de ‘panfletária’, feita de modo pouco relativizado, desconsiderando a complexidade que esse elemento adquire dentro do movimento geral da obra.

Assim, ignorada como escritora, a imagem de Pagu que viria plasmar a sua memória predominante no resto do século pelos estudiosos e estudantes da cultura, especialmente até os anos 80, mas também além, foi a de ‘musa’ do modernismo, assinalando sua ousada performance, graça e beleza, em meio ao círculo literário vanguardista; e a de ‘musa-mártir’, destacando sua coragem e desprendimento enquanto militante, que teria tido um de seus encarceramentos prolongar-se por mais de quatro anos, torturada e adquirido sérias sequelas, como a debilitação do corpo e a depressão ligada a uma tentativa de suicídio. Quanto à potência expressiva, formal e temática de *Parque Industrial*, que até hoje se sustenta e provoca impacto, transformando Pagu em uma das vozes pioneiras femininas na nossa literatura, é ainda pouco lida, sequer conhecida, mesmo dentro dos departamentos de literatura brasileira das universidades.

A transição na obra⁷

Com o pseudônimo de Mara Lobo, *Parque Industrial* foi lançado no dia 31 de dezembro de 1932, como nos anuncia a sua primeira crítica, sete dias depois, feita por Geraldo Ferraz⁸. Acabou naturalmente por ser considerada um lançamento de 1933. A data em si, mensurada

⁷ Essa análise de *Parque Industrial*, é uma versão expandida e mais detalhada de “Pagu e a voz da mulher”. Por mim publicada em Anais do V Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira. FFLCH-USP, São Paulo, Março de 2019.

⁸ “O livro de Mara Lobo, *Parque Industrial*, saiu no sábado, dia 31 de dezembro, dizendo no anúncio de apresentação, que era um romance proletário, o primeiro de 1933. (...) / A estreia mais bonita e corajosa do fim gostoso de 1932. Apesar de todos os seus defeitos. Talvez por isso mesmo, jovem sinceridade” (Geraldo Ferraz. O livro da semana / No subsolo de parque industrial. Correio de São Paulo, São Paulo, 7 de jan. 1933. p2) in CHAREYRE, Antoine. “Uma excelente estreia”, a chegada do romance proletário ao Brasil. In: *Parque Industrial – romance proletário*. São Paulo: Linha a linha, 2018. p.122.

num determinado dia ou no seguinte, seria um detalhe pouco relevante. Porém, ela passa a adquirir um caráter simbólico ao contrastar a identidade da obra como um todo, que se faz atravessada pela transição, e o dia 31 de dezembro, que marca o fim de um ciclo da terra em torno do sol e o recomeço de outro.

No que se refere ao tempo histórico, presente na vida tanto da escrita quanto do cenário escolhido para acolher o enredo de Parque Industrial, é um momento chave de passagem do Brasil decadente, agrário, da República Velha, para o Brasil do capitalismo industrial, carregando os efeitos ainda recentes da queda da bolsa de Nova York de 1929 e da crise política de 1930 que se deu com o golpe de Vargas. No entre guerras, é um momento global de oscilação entre a crença na base individualista da economia capitalista e na base coletiva da utopia comunista, cada uma delas também balançando entre o controle democrático e o ditatorial. Pagu, em sua origem traz igualmente essa oscilação, dividindo-se entre a vida operária e a vida burguesa, visto que tinha nascido em São João da Boa Vista, no interior de São Paulo e, por conta de uma crise financeira, teriam se mudado para a região proletária do Brás, na capital. Segundo Patrícia, a família tentava manter uma imagem social superior, mas sentindo, na prática, o empobrecimento financeiro:

“Em casa, conhecíamos toda espécie de privações. Mas não conhecemos a miséria, mesmo porque a mentalidade pequeno-burguesa de minha família não permitiria que ela fosse reconhecida.

Morei no Brás até os 16 anos. Numa habitação operária, com os fundos para a Tecelagem Ítalo-Brasileira, num ambiente exclusivamente proletário. Sei que vivíamos economicamente em condições piores que as famílias vizinhas, mas nunca deixamos de ser os fidalgos da vida operária.”

É, pois, lá que se passa o romance, nesse bairro proletário, onde a autora cresceu e conhecia bem, e que acolheu, naquela época, o maior número de imigrantes e operários da cidade de São Paulo, por sua vez, conhecida como a cidade de maior potência industrial da América do Sul. O “Brás do Brasil. Brás de todo o mundo.”⁹ Esse bairro adquire na obra um status que vai além do que normalmente tem o espaço no corpo da ficção: ele e sua camada humana são colocados como o grande ‘protagonista’ da obra. Tudo emana dessa camada de gente, enquanto organismo coletivo: a criação de ‘personagens-tipo’, a estrutura de capítulos divididos muitas

⁹ GALVÃO, Patrícia. *Parque Industrial* – romance proletário. São Paulo: Linha a linha, 2018. p.81. A partir desse ponto, todas as citações desse romance serão indicadas pela página correspondente dentro do corpo do texto.

vezes entre os espaços de ação por onde circulam os personagens dentro do bairro (a fábrica, a oficina de costura, a escola normal, etc...) e outros de regiões centrais mais abastadas, que vem como contraponto (o hotel esplanada, garçonnières, o automóvel clube). A exploração do espaço se dá com uma alternância de ângulos provindos do ponto de vista da narração de perspectiva onisciente, que se dá sempre no tempo presente, ora se estabilizando no plano do diálogo, ora utilizando uma espécie de câmara cinematográfico, entre panoramas e zooms e close-ups. Constante é a utilização do presente contínuo para representar essa mobilidade:

“A ambulância tilinta baixo numa curva da Rua Frei Caneca. Para diante do portão enferrujado da Maternidade. Uma padiola muito branca, um braço muito moreno, **acenando** na polidez do lençol. Mais uma para o pavilhão das indigentes. No vasto quarto, uma porção de camas iguais. Muitos seios à mostra. De todas as cores. Cheios, chupados. Uma porção de cabecinhas peladas, redondas, numeradas.” (p.55).

Importante ressaltar que essa camada humana enquanto coletividade é fêmea, em consonância com a habitação e exploração preponderante do lugar. O brasileiro Kenneth David Jackson, da Universidade de Yale, responsável pela tradução de *Parque Industrial* para o inglês, e autor de vários estudos sobre Pagu, foi, juntamente com Augusto de Campos e Antonio Risério, responsável pela retirada de Patrícia Galvão do limbo de visibilidade absoluto que permanecia como escritora por volta dos anos 1980. Em um artigo de 1993¹⁰, Jackson nos apresenta uma série de dados coletados que evidenciam essa presença maciça da mulher no trabalho operário:

“Local de grandes fábricas têxteis, o Brás foi um ponto de convergência natural para a imigração italiana, com uma grande força de trabalho feminina constituída de pessoas marginalizadas, que se mudavam para lotes compartilhados e pensões.” (p 162)

“Mulheres compunham 70% da força de trabalho e 38% dos trabalhadores tinham entre oito e catorze anos de idade.”

Em *Parque Industrial*, a grande maioria são mulheres. A quantidade, em detrimento da profundidade na sua composição, é uma escolha significativa. A visão de totalidade da engrenagem daquele sistema de exploração, vista enquanto um conjunto, é materializada pela representação de partes desse todo: figuras humanas incompletas, rasuras, borrões, sempre numa estética fragmentária. Valendo-se da linguagem poética fanopéica, tal qual definida por Ezra Pound, que se apoia em imagens, essas ‘personagens-tipos’ poderiam ser também chamadas,

¹⁰ JACKSON, Kenneth David. “A dialética negativa de Parque Industrial”. In: *Parque Industrial – romance proletário*. São Paulo: Linha a linha, 2018. p.175.

num olhar pictórico, de ‘personagens-traços’. Isso favorece o distanciamento brechtiano na reflexão que se estabelece entre obra e leitor. A emoção, que poderia borrar a perspectiva racional, materialista, em torno da temática de opressão do romance é evitada pela variedade, inconclusão e agilidade de deslocamento. São, em geral, trabalhadoras oprimidas por constituírem mão de obra barata ou objeto sexual para deleite dos homens, sem posição para reivindicar qualquer esboço de igualdade ou justiça. Algumas são cooptadas a fortalecerem esse ciclo degradante por esperteza (Madame), impotência (Ming) ou manipulação (Matilde). Outras são ingênuas, frágeis e postas à margem contraindo doenças, sofrendo humilhações ou fome (Corina). A resistência política na luta pela causa proletária, nesse conjunto, é ressaltada como a única forma de esperança possível na superação dessa cadeia infinda de dor e alienação que desfila diante dos olhos do leitor, ainda que sofram as inevitáveis e cruéis retaliações de prisão, tortura, e degredo, como acontece com Rosinha Lituana e Otávia.

Dentre os inúmeros pedaços de mulheres presentes nesse grande mural, duas personagens são relativamente mais exploradas: Eleonora, a normalista que ascende socialmente pelo casamento e Rosinha Lituana, militante estrangeira inspirada em Rosa Luxemburgo. Outras duas vão ainda mais além no acabamento: a inconsciente Corina e a politizada Otávia. Girando ao redor das ‘camaradas’, temos apenas dois homens relativamente desenvolvidos: o operário morto Alexandre (baseado na experiência do estivador Herculano de Souza) e o burguês Alfredo, que abandona suas posses para abraçar a causa operária. Otávia, em sua sincera abnegação, pode ser vista como uma espécie de *alter ego* desse aspecto de Patrícia Galvão, enquanto Alfredo espelha tendências de Oswald de Andrade, no sentido de que sua convicção marxista parecia misturar empolgação com desconfiança, permanecendo num terreno movediço. De qualquer forma, a trajetória de Otávia é posta como exemplar, na medida em que ela não hesita em ajudar suas colegas, nem se deixa abater com a prisão, ou esmorecer em sua crítica ao sistema e em sua convicção. Poderíamos até considerá-la uma espécie de heroína enaltecida, nos moldes do realismo socialista russo jdanovista¹¹, não fosse pelo efeito suspenso e indefinido que prevalece

¹¹ O realismo socialista foi lançado no Governo stalinista como veículo de regulação da atividade artística, o que provocou um dos maiores traumas à inteligência e à liberdade criativa. Mesmo que já se divulgassem suas ideias, as bases do realismo socialista foram lançadas em 1934, no I Congresso dos Escritores Soviéticos, que teve em Andrei Jdanov (daí o termo jdanovismo) e Máximo Gorki seus mentores.” (p 96) HOLANDA, Sarah Pinto de. *Um caminho à liberdade: O legado de Pagu*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

na cena em que Otávia é obrigada a rejeitar o amor de seu então companheiro Alfredo, com quem vivia feliz. O Partido, por intuição, o denuncia de hesitante e, apenas por isso, traidor. Otávia simplesmente obedece, sem nenhuma exploração do impacto que isso teria em sua vida. Essa passividade autômata, esse corte, sem qualquer guia para o leitor na forma como deve ser interpretado, traz um senso de desorientação suspeito. É possível que Pagu temesse ser retaliada pelo Partido, e, ao mesmo tempo, fosse incapaz de colocar o seu narrador corroborando com esse tipo de desconfiança arbitrária.

Paralelamente a esse percurso, sempre evoluindo em partes alternadas, na linha fragmentária, corre o drama de Corina, a personagem mais trágica e inquietante do enredo. Num panorama onde o protagonismo não se descola do grupo para pousar em um único personagem, temos, no entanto, uma que podemos considerar ocupar a espinha dorsal do romance, pela posição do capítulo e pela intensidade sombria nos impulsos e perspectivas que a tomam. Após ter sido ludibriada, engravidada e abandonada à própria sorte por um homem de posição social superior e expulsa de casa pelo padrasto abusador, se prostitui para sobreviver e dá a luz a um bebê sem pele. Reage, horrorizada, como uma espécie de Medeia ou Joana¹² do submundo, matando seu recém-nascido e sendo presa para purgar esse crime. No fim do livro a personagem retorna e perambula pelos cantos da cidade, tentando, com pouco sucesso, aplacar a fome e o frio. É a aparição desse bebê, mistura de monstruosidade, incompletude e pureza, que ocupa o clímax dessa desalentadora trajetória, bem no meio da obra. E é sua mãe, essa Medeia, num nível máximo de degradação, que ocupa a fala do narrador no seu encerramento, desfazendo o possível encaminhamento do romance para uma linha redentora. O que predomina, no final das contas, é o desencanto.

¹² Personagem da peça *Gota D'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes. A peça recria o mito de Medeia num condomínio de baixo poder aquisitivo no Rio de Janeiro dos anos 70. Joana é a personagem que encarna Medeia, com alguns ajustes em suas motivações. Um deles é o fato de que explicita uma sugestão, presente na obra de Eurípides, de que, além de motivada por vingança, ela teria também assassinado seus filhos por amor, para poupá-los de cruéis retaliações, e, no caso da Joana, para poupá-los de uma vida desamparada. in MARINHO, Cecilia Silva Furquim. *Gota d'água: entre o mito e o anonimato*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. (acesso 2019-08-01).

A linguagem sarcástica, irônica, frequente na obra, que concorre para fortalecer o olhar já ressaltado, descolado e pensante, se contrasta com ocorrências de envolvimento mais emocional do leitor, na medida que a verve ácida dá espaço para uma narração intuitivamente trágica, colocando lado a lado o levemente risível e o comovente, o perspicaz e o ingênuo. As inserções assertivas sobre o futuro da revolução, tão criticadas, ocupam esse lugar utópico e ingênuo de Patrícia Galvão. Porém, há o transbordamento de uma narração em prosa poética, que vem para acompanhar manifestações mais explicativas e panfletárias e o uso ágil de diálogos curtos em primeira pessoa. Nessa mistura, os diferentes elementos se relativizam.

(...) O camarão capitalista escancara a porta para a vítima que lhe vai dar mais duzentos réis, destinados a Wall Street. (p.24)

Decresce a mais-valia, arrancada por meia dúzia de grossos papa níqueis, da população global dos trabalhadores do Estado, através do sugadouro, sob a ditadura bancária do Imperialismo.” (p.63)

Outra instância de transição muito reveladora e importante em *Parque Industrial* é a mistura de procedimentos da vanguarda europeia e da tendência realista. Espelha o momento cultural em que a obra foi escrita, que abandonava o modernismo antropofágico da devoração transformadora de estrangeirismos, com uma grande valorização da poesia e da prosa contida e simultânea, e caminhava para a predominância daquele que seria ‘o romance de 30’, trazendo em sua primeira faceta o engajamento social realista. Conforme palavras de Augusto de Campos:

“Descontados os sestros panfletários, é **uma última pérola modernista engastada na pedreira do nascente romance social de 30**, do qual é um excêntrico e atrevido precursor. Há muito de positivo em seu estilo fragmentário, direto e conciso, influenciado pela “prosa telegráfica” de Oswald. Nos flashes de suas frases curtas faíscam alguns achados fascinantes, das montagens cubistas como “A rua vai escorrendo pelas janelas do bonde” ao inesquecível corte paronomástico “Brás do Brasil, Brás de todo o mundo”, que sintetiza o livro, coroando a pungente poeticidade da utopia proletária de Pagu.”¹³

Também Antoine Chareyre, ressalta essa ambivalência:

(...) O romance de Pagu joga nesse **espaço indeciso**, entre a vanguarda modernista dos anos 1920, definida como um jogo de poetas e estetas privilegiados de São Paulo, e a emergência do chamado romance social dos anos 1930, portador de um regionalismo supostamente mais autêntico, o de escritores politizados vindos do Nordeste, como Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego – (...) ¹⁴

A abundância de ‘personagens-traços’, de falas entrecortadas, de imagens dos lugares, coisas e cores que se sucedem soltas e velozes parecem pinceladas colocadas nervosamente,

¹³ CAMPOS, Augusto de. *Pagu Vida-Obra*. São Paulo: Brasiliense. 1982. p.102.

¹⁴ in CHAREYRE, 2018. p.160.

amontoadas e tortas, na construção de um grande mural a representar aquela estrutura moderno-arcaica¹⁵ de São Paulo, valendo-se de um efeito cubista. O tom trágico da crueza distorcida de algumas cenas tristes de miséria e da linguagem chula adquire por vezes contornos expressionistas, somando-se a uma espécie de futurismo desencantado do “camarão que passa”, do ‘grito possante da chaminé’, da ‘limusine do gerente que chispa’. No entanto, em meio a estas experimentações, a autora pretendia alcançar a simplicidade das operárias e operários, e para isso procurou manter a experiência narrada com um pé no reconhecível, pela verossimilhança realista, usando letras grandes, espaços generosos entre os blocos de escrita, com construções muito calcadas na oralidade, no uso de gírias e expressões populares, ativando o conhecimento de mundo e as variantes linguísticas do povo.

A constante alusão ao sexo, de forma seca e explícita, é um aspecto inovador do romance, incomum naquele momento em que a moralidade convencional imperava, inclusive em grupos intelectuais e artísticos não religiosos e de esquerda. É sem precedentes a frequência e ênfase com que Pagu nomeava a sexualidade sem nenhum tipo de rodeio, fazendo reverência parcial ao lema antropofágico da transformação do tabu em totem. No seu caso, o tabu é estilhaçado pela negação da hipocrisia, que silenciava o assunto seja pela pressão em nome dos bons costumes seja pelo apelo velado ao ‘bom gosto’.

Alguns exemplos:

“Pepe (...) Começa a pensar em religião. Na missa que ele assiste todos os domingos. Naquele barbeirinho que dá quando ele não tem dinheiro pra mulher. (...) (p.43)
(...) Pensa no encontro próximo. Gosta de se aninhar nas suas pernas e sentir o ruído das cuecas de seda enquanto é gozada. (p.45)
(...) Um desempregado onanista se remexe todo na esquina. (p.54)
- Não chegue perto. Te pego doença. Se você visse! Minha boceta é um buraco! (p.59)
(...) Os urros sexuais se ritmando diariamente nos ouvidos dos criados e comentados em todos os apartamentos do andar. Quer rebentar o útero de gozo. (p.67)
(...) O Taliba estava na latrina e ouviu ela perguntar pro Pouca-Roupa se ele tinha enfiado tudo! (p.69)

Importante ressaltar que o tratamento desmistificado dado aos impulsos libidinosos, sob sua pena, não se converte em totem, pois ressalta o lado aprisionador, abusivo e degradante que esses impulsos operam no comportamento da pessoa. A questão atravessa todos os cantos do romance, com destaque para o papel desse elemento no abismo de desigualdade que se dá entre a

¹⁵ Termo do sociólogo Florestan Fernandes.

mulher e o homem na sociedade. É a mulher desvirginada quem paga com doenças, maternidade não planejada, e perda do respeito e do status na vida social e profissional, especialmente se for de origem humilde. E recai somente nela mesma toda a culpa do ato, ainda que tenha sido forçada. Tal deturpação patriarcal oportunista ainda hoje permanece sistêmica em pleno terceiro milênio. Nesse sentido, Pagu, que não se identificava com o feminismo da primeira onda pelo fato dele ser excludente, acaba antecipando em meio século um aspecto fundamental do feminismo interseccional da terceira onda. Para este as questões femininas não devem ser tratadas como genéricas, sem levar em conta a especificidade de cada grupo. Assim o abuso e dependência se intensificam e adquirem novos contornos se são conjuntamente voltados para mulheres e pobres, e mais ainda para mulheres, negras e pobres (caso da Corina). É certo que, sendo branca e pequeno burguesa, Pagu não ocupa plenamente a autoridade de ‘lugar de fala’¹⁶ necessária para o enfrentamento adequado das desigualdades de cor e classe dentro da proposta feminista interseccional. Porém prenuncia, aqui a partir da visão do ‘outro’, o papel do racismo e do classismo como elemento adicional da exploração sexista naquele contexto.

A questão do ‘lugar de fala’ voltado para a resistência do negro e da mulher, ainda que sob outra nomenclatura, delimitação e compreensão, não parecia ocupar as preocupações dos críticos literários na época. Personagens mulheres e personagens negros eram retratados por homens e brancos sem que isso em si fosse ressignificado. Também a eventual produção que autores negros e mulheres faziam sobre sua própria condição ainda não parecia ser potencializada por essa característica, o que se fortaleceria mais tarde. Porém o ‘lugar de fala’ de classe já era uma preocupação que começava, de maneira insipiente, a causar polêmica em torno da crescente produção de literatura engajada do momento e Pagu foi subjetivamente acusada¹⁷,

¹⁶ “é preciso dizer que não há uma epistemologia determinada sobre o termo lugar de fala, ou melhor, a origem do termo é imprecisa, acreditamos que este surge a partir da tradição de discussão sobre *feminist stand point* – em uma tradução literal “ponto de vista feminista” – diversidade, teoria racial crítica e pensamento descolonial. (...) A nossa hipótese é que a partir da teoria do ponto de vista feminista, é possível falar de lugar de fala. Ao reivindicar os diferentes pontos de análise e a afirmação de que um dos objetivos do feminismo negro é marcar o lugar de fala de quem as propõem, percebemos que essa marcação se torna necessária para entendermos realidades que foram consideradas implícitas dentro da normatização hegemônica. in RIBEIRO, Djamilia. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017. pp 58-60.

¹⁷ Dentro da querela sobre o romance proletário já comentada, o escritor Murilo Mendes publicou na revista Ariel, de alta tiragem e prestígio, uma crítica comparando o romance de Pagu e o de Jorge Amado, *Cacau*: “Naturalmente o escritor que não encontrar motivos de inspiração na vida já em decomposição da sociedade burguesa, terá que observar a vida dos proletários, e, 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

pouco depois do lançamento, de não ter escrito um romance proletário válido, por não se “integrar no espírito proletário”. A quem seria dado o poder de determinar sob que parâmetros se delimita esse ‘espírito’? Outra crítica nessa linha, mais objetiva, foi a que a acusou de não escrever obra proletária simplesmente por não ser ela mesma de origem proletária¹⁸. Essa reflexão, pela extensão e complexidade que encerra, não será aqui desenvolvida, apenas tratada como indício de que sua criação como escritora se deu em parte pela observação, em parte pela experiência pessoal. Movida pelo desejo e, também pela ação, de se plasmar no outro, ela se descolou e deslocou, sem nunca deixar de ser quem foi, de onde veio. Sua literatura, assim como a de seus pares, foi inevitavelmente banhada por essa condição. E a capacidade da autora de transfigurar na forma e no conteúdo do livro essa experiência singular, sendo também porta voz de grupo, é o que tornou *Parque Industrial* um romance igualmente singular e plural, embora isso seja de difícil reconhecimento por estar fora das convenções do sistema literário.

“Certas obras se destacam pela posição singular, algo inassimilável, que ocupam a história literária. Elas se encontram em situação instável, e entre seus aspectos interessantes está a capacidade de perturbar dessa forma nossas categorias.”

Conclusão

Como vimos, há uma transitoriedade constante na obra de Pagu, um oscilar no espaço do ‘entre’: entre a sociedade agrária e a urbana, entre diferentes universos do Brás; entre a vanguarda e o realismo; a ironia e a identificação; a linguagem direta e o uso de lirismo; a obra de arte e o panfleto, o presente capitalista e o futuro utópico comunista; a perspicácia e a ingenuidade; a vida e a ficção; o eu e o outro; o desejo e a realidade. Nesse pêndulo, por vezes contraditório, por vezes complementar, é difícil estabelecer o que prevalece, se é que algo prevalece. Mas, de maneira geral, é possível perceber o tratamento crítico pessimista da obra suplantando o tom utópico, panfletário, ali presente de crença no futuro da revolução. O que

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. Assiste-se a entrada de fábrica, a saída de fábrica, a encontros do filho do grande capitalista com a filha do operário, etc. Parece que para a autora o fim da revolução é resolver a questão sexual.” in CHAREYRE, 2018. p151.

¹⁸ Geraldo Ferraz, na 1ª crítica feita, já mencionada, diz: “A leitura não precisaria ser feita para eu escrever aqui que não se trata de um romance proletário (...) Em resumo, o conteúdo pode ter um sentido revolucionário (revolução proletária) mas não será uma obra proletária por isso. Esta só será possível sob o regime determinado pela revolução proletária e deverá corresponder às condições sociais e humanas decorrentes.” in CHAREYRE, 2018. p.146-147.

acaba por atualizar o trabalho perante nós hoje e perante a trajetória da própria Pagu, que posteriormente se torna uma dissidente do Partido Comunista¹⁹.

Segundo Adorno, na “Palestra sobre Lírica e Sociedade”, posteriormente publicada em 1958, na voz do autor de uma obra:

“agem artisticamente, através do indivíduo e sua espontaneidade, as forças objetivas que impelem para além de uma situação social limitada e limitante, na direção de uma situação social digna do homem”²⁰.

Ao explicitar uma relação entre a arte e a sociedade, que estaria presente tanto na prosa, de forma mais evidente, como também na poesia, ele acrescenta que:

“a interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte, não pode, portanto, ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou a inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o *todo* de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa.”²¹

O trecho citado ilumina uma conclusão para esse romance proletário:

“Ao se colocar como porta-voz de uma ideologia com certezas categóricas, Pagu a ultrapassa, contrariando as próprias afirmações do seu narrador, na medida em que, no ‘todo’, destaca um gosto frustrado, uma sensação intensa de desilusão, de concretude do aprisionamento da miséria humana dentro desse sistema implacável. Como leitores, não acreditamos verdadeiramente na saída que se acena aqui e ali para o futuro. Em *Parque Industrial*, as portas da prisão não parecem reais, apenas imaginárias.”²²

¹⁹ O Segundo romance de Pagu, de 1945, aborda esse desencanto. in GALVÃO, Patrícia & FERRAZ, Geraldo Galvão. *A Famosa Revista*. Rio de Janeiro: Americ=Edit, 1945.

²⁰ ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 73.

²¹ Idem, p. 67.

²² MARINHO, Cecilia Silva Furquim. “Pagu e a voz da mulher”. in Anais do V Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira. FFLCH-USP, São Paulo, Março de 2019.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald. & GALVÃO, Patrícia. *O Homem do Povo*. São Paulo: Globo; Museu Lasar Segall; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

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

CAMPOS, Augusto de. *Pagu Vida-Obra*. São Paulo: Brasiliense. 1982.

CAMPOS, Augusto de. *Revista de Antropofagia* – edição fac-similar. São Paulo: Editora Abril e Metal Leve, 1975.

CHAREYRE, Antoine. “Uma excelente estreia”, a chegada do romance proletário ao Brasil. In: *Parque Industrial* – romance proletário. São Paulo: Linha a linha, 2018.

GALVÃO, Patrícia. *Parque Industrial* – romance proletário. São Paulo: Linha a linha, 2018.

_____ & FERRAZ, Geraldo Galvão. *A Famosa Revista*. Rio de Janeiro: Americ=Edit, 1945.

_____. *Paixão Pagu: Uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Organizador Geraldo Galvão Ferraz, 1ª edição. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

HOLANDA, Heloisa Buarque de “Introdução – Feminismo em tempos pós-modernos” in *Tendências e Impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Organização de Heloísa Buarque de Holanda – Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOLANDA, Sarah Pinto de. *Um caminho à liberdade: O legado de Pagu*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

JACKSON, Kenneth David. “A dialética negativa de Parque Industrial”. In: *Parque Industrial* – romance proletário. São Paulo: Linha a linha, 2018.

MARINHO, Cecilia Silva Furquim. *Gota d’água: entre o mito e o anonimato*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. (acesso 2019-08-01).

MARINHO, Cecilia Silva Furquim. “Pagu e a voz da mulher”. in Anais do V Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira. FFLCH-USP, São Paulo, Março de 2019.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RISÉRIO, Antônio. Pagu: vida-obra, obra-vida, vida (Através n. 2, 1978) in *Pagu Vida-Obra*. São Paulo: Brasiliense. 1982.p. 34-40.