



## ENTRE O LITERÁRIO SOCIAL: uma leitura de *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão

Juliana Soares de ARAÚJO  
Laísa Franzolin Malta da SILVA  
Laura Fávero PRIORI

Orientadora Profa. Dnda. Maria Eloísa de Souza Ivan

**Resumo:** Dentro do contexto literário brasileiro, os anos 30 marcam a 2ª fase do Modernismo, conhecida também como a fase da literatura engajada e de protesto, em que o artista se vê como aquele que transforma sua arte em “arma” de combate. O romance *Parque Industrial* (1933), de Patrícia Galvão, a Pagu, se insere nesta vertente de denúncia e protesto, sendo considerado o primeiro romance proletário da literatura brasileira. Posto isso, dizemos que o objetivo desta pesquisa é apresentar uma leitura analítica, cuja finalidade é verificar quais os mecanismos de construção revelados pelo discurso engajado, de protesto e denúncia social de Patrícia Galvão, no romance acima referenciado, em que são narrados fatos que se passam no cenário político da Revolução de 30 e que permitem classificar a obra como romance proletário. Para tanto, faz-se necessária uma contextualização da autora e de sua obra no cenário da literatura brasileira, bem como do momento histórico-político-social em que esta obra foi publicada a fim de melhor compreendermos a relação entre o literário e o social. Por meio de uma leitura interpretativa, objetiva-se uma análise textual, em que se verifica o perfil de uma sociedade proletária hostilizada, representada pelo discurso desta literatura engajada e de protesto. O respaldo teórico desta análise está fundamentado em de textos teóricos, ou ensaísticos de autores como Candido (1995; 2000) e Bosi (2002), para falar das reflexões acerca das relações entre o literário e o social; para contextualização do Modernismo, serão utilizados, sobretudo, textos de Candido (2003) e Bosi (1994). No que se refere à autora e à obra acima referenciada serão utilizadas as reflexões de Sousa (2012); Pontes (2006); Ferraz (2006); Rodrigues (2009), entre outros.

**Palavras-chave:** Literatura engajada. Patrícia Galvão. *Parque Industrial*.

**Abstract:** Within the Brazilian literary context, the 30s marked the 2nd phase of Modernism, also known as the phase of engaged literature and protest, in which the artist sees himself as one who turns his art into "gun" combat. The romance *Industrial Park* (1933), Patrícia Galvão, the Pagu fell within this area of complaint and protest, being considered the first proletarian novel of Brazilian literature. That said, we say that the goal of this research is to present an analytical reading, whose purpose is to check which building mechanisms revealed by engaging speech, protest and social denunciation of Patrícia Galvão, the novel referenced above, in which facts are told that pass on the political stage of the Revolution of 30 and for classifying the work as proletarian novel. For this purpose it is necessary to contextualize the author and his work in the scenario of Brazilian literature, as well as the historical, political and social moment in which this work has been published in order to better understand the relationship between the literary and social. Through an interpretive reading, the objective is a textual analysis, which confirms that the profile of a harassed proletarian society, represented by the discourse of this and engaged literature of

protest. The theoretical support for this analysis is based on theoretical, texts or essays by authors such as Candido (1995, 2000) and Bosi (2002), to speak of reflections on the relationship between literary and social; contextualization of Modernism to be used, especially texts Candido (2003) and Bosi (1994). Bridges (2006); Ferraz (2006), Roberts (2009), among others Concerning the author and the above referenced work reflections de Sousa (2012) are used.

**Key words:** Engaged literature. Patrícia Galvão. *Parque Industrial*.

## Introdução

Considerada polêmica, irreverente, revolucionária, uma mulher à frente de seu tempo, Patrícia Galvão, ou simplesmente Pagu, foi daquelas figuras que marcaram e ainda marcam fortemente o imaginário popular.

O interesse pelo tema da pesquisa aqui apresentada surgiu após escutarmos a música *Pagu*, de Rita Lee. A partir de então, desejamos conhecer mais profundamente a vida de Patrícia Galvão, e em conversas com a nossa orientadora, ela nos apresentou um pouco mais desta figura emblemática, comentando sobre a vertente literária da autora e sobre o romance que Pagu havia publicado em 1933, *Parque Industrial*, considerado por Ferraz (2006) o primeiro romance proletário brasileiro; a novidade do tema nos provocou à pesquisa, já que autora e obra são pouco conhecidas e divulgadas no contexto acadêmico.

A partir daí, definimos o propósito deste Trabalho de Conclusão de Curso: apresentar uma leitura analítica, cuja finalidade é verificar quais os mecanismos de construção revelados pelo discurso engajado, de protesto e denúncia social de Patrícia Galvão, a Pagu, no romance *Parque Industrial* (1933), contemplando reflexões as quais evidenciem a relação entre o literário e o social. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica, cujo suporte teórico para compreender a função político-social da literatura, bem como a escrita engajada de Pagu, sustenta-se, sobretudo, pelas reflexões propostas por Candido (1995; 2000; 2003), Bosi (1994; 2002) e Denis (apud RODRIGUES, 2009). Para alcançar o objetivo proposto, faz-se necessária uma contextualização da autora e sua obra no cenário da literatura brasileira, bem como do momento histórico-político-social em que a obra acima referenciada foi publicada a fim de melhor compreendermos a relação entre literário e social. Assim, é importante apresentar, também, as propostas do Modernismo, mais especificamente aquelas da segunda fase, fase conhecida pela

produção literária engajada e de protesto, em que o artista se vê como aquele que transforma sua arte em “arma” de combate, e é justamente nesta condição que a obra aqui referenciada se insere.

Desse modo, a pesquisa que aqui se apresenta é composta por um capítulo inicial que contextualiza não só a década de 30, como também acontecimentos posteriores os quais foram relevantes, permitindo-nos um melhor entendimento do momento político-social do Brasil e do mundo. O segundo capítulo trata do Modernismo, da *Semana de 22* e de suas duas fases posteriores, dando suporte ao entendimento do cenário em que a literatura engajada está inserida.

O terceiro capítulo expõe uma sucinta biografia da autora Patrícia Galvão, a Pagu, a fim de conhecermos um pouco mais essa mulher *avant La lettre*, desde sua infância, adolescência, esta última marcada por ideologias, prisões e pela publicação do romance proletário *Parque Industrial*, em 1933; até sua morte em 1962. É nesse capítulo que também tratamos sobre o conceito de “romance proletário” e literatura engajada, estabelecendo a relação entre o literário e o social.

Por fim, no quarto capítulo, apresentamos uma leitura interpretativa, em que se verifica o perfil de uma sociedade proletária hostilizada, representada no discurso desta literatura engajada que estabelece a relação entre literário e social. Para tanto, foi utilizado o método dedutivo, posto que se parte de noções gerais para se chegar a resultados específicos.

Diante do acima exposto, convidamos o leitor a partilhar dessa leitura, a qual julgamos relevante para os estudos acadêmicos por despertar o interesse por obra e autora ainda pouco divulgadas, permitindo-nos observar que a atitude discursiva do artista revela sua percepção de mundo, evidenciando-o não apenas como “poeta”, mas como aquele que antes de ser poeta é um ser social atento às necessidades do outro, do mundo, de si mesmo.

## **1 Um panorama do contexto histórico-político- social do Brasil e do Mundo dos anos 30**

A obra *Parque Industrial* (1933) está inserida em um momento em que fatos mundiais influenciaram o país, e, conseqüentemente a vida de todos os cidadãos. A década de 30, e também as décadas de 1940 a 1960 determinaram a

realidade que vivenciamos atualmente em diversos aspectos, assim como a construção de movimentos culturais e proletários que influenciaram e compuseram a obra em questão. Portanto, para melhor compreendermos a obra *Parque Industrial* (1933), *corpus* desta pesquisa, e seu discurso engajado, faz-se necessária uma abordagem, ainda que sucinta, do panorama histórico-político e social do período.

### 1.1 O mundo

A década de 30 foi marcada mundialmente pela crise de 29, consequência do fim da 1ª Guerra Mundial, em que a produção norte-americana permaneceu em alta após a guerra, gerando grandes estoques. Esse efeito ocorreu na década de 20, quando a Europa já apresentava uma certa recuperação da guerra, importando menos dos EUA.

De acordo com Hobsbawn (1995), como grande parte das empresas americanas possuíam ações na Bolsa de Valores de Nova York, e estas se desvalorizaram devido à crise que se iniciava, muitos investidores decidiram vender suas ações em um mesmo momento, levando a uma desvalorização ainda maior.

Esse efeito foi impactante na vida de muitas pessoas e empresas, causando não apenas a mudança de classe destas pessoas, como também a falência de várias empresas e o consequente desemprego.

Houve impacto na economia dos países que mantinham relações econômicas com os Estados Unidos, ou seja, a crise de 29, também conhecida como “A Grande Depressão”, atingiu praticamente todos os continentes.

A crise financeira levou a incerteza para a Europa e, como consequência, a 2ª Guerra Mundial (1939-1945) se instaurou com a subida ao poder de ideologias sócio-econômicas (socialismo e nazismo).

O fim da 2ª Guerra Mundial se deu em 1945, com a rendição da Alemanha e Itália. Com o final do conflito, foi criada a ONU (Organização das Nações Unidas), cujo objetivo principal seria a manutenção da paz entre as nações.

De acordo com Hobsbawn (1995), apesar disso, o Japão, último país a assinar o tratado de rendição, ainda sofreu um forte ataque dos Estados Unidos, os quais lançaram duas bombas atômicas sobre as cidades de Hiroshima e Nagasaki, com a finalidade de demonstrar seu poder bélico, e, com isso, inicia-se o período

conhecido como Guerra Fria, caracterizado pela disputa geopolítica entre o capitalismo norte-americano e o socialismo soviético.

Esses acontecimentos não só modificaram o modo de pensar da sociedade em geral, como também trouxeram modificações nas políticas e economias do mundo. Cinco anos após o término da 2ª Guerra mundial, alguns países europeus se organizaram e formaram o embrião do que viria a ser a atual União Européia.

Em abril de 1949, formou-se um bloco militar, cujo objetivo era defender os interesses militares dos países membros, a OTAN - Organização do Tratado do Atlântico Norte, liderada pelos Estados Unidos, que tinham suas bases nos países membros, principalmente na Europa Ocidental (HOBSBAWN, 1995).

Do lado socialista, O Pacto de Varsóvia era comandado pela União Soviética, o qual defendia militarmente seus aliados com a mesma política.

Ainda conforme Hobsbawn (1995), a falta de democracia, o atraso econômico e a crise nas repúblicas soviéticas acabaram por acelerar a crise do socialismo no final da década de 1980. Em 1989, cai o Muro de Berlim e as duas Alemanhas são reunificadas. No começo da década de 1990, o então presidente da União Soviética Mikhail Sergueievitch Gorbachev acelera o fim do socialismo naquele país e nos aliados. Com reformas econômicas, acordos com os EUA e mudanças políticas, o sistema foi se enfraquecendo. Era o fim de um período de embates políticos, ideológicos e militares. O capitalismo vitorioso, aos poucos, iria sendo implantado nos países socialistas.

## 1.2 O BRASIL

O Brasil tornou-se independente, no sentido de uma política realmente brasileira, em 15 de novembro de 1889, com a implantação da República Federativa do Brasil. No entanto, a partir desse momento, houve uma série de acertos e erros. Nos primeiros quarenta anos, viveu-se uma política centrada na influência política dos estados de São Paulo e Minas Gerais o que ficou denominado como a república do “café-com-leite” e, finalmente, no sul do País, com o início do governo de Getúlio Vargas em 1930. Nesse momento, apesar das conquistas, os problemas eram muitos, principalmente nas demais regiões brasileiras.

Para Fausto (2012), em 1894, o Brasil começa a viver um novo período de sua história republicana. Os dois primeiros presidentes eram militares (o marechal Deodoro da Fonseca e o marechal Floriano Peixoto). O primeiro presidente civil foi o paulista Prudente de Moraes, o qual tomou posse em 1894. Com o novo presidente paulista, veio uma nova alternância de poder político conhecida, então, conforme já dissemos, como a República do “café-com-leite”, que se manteve durante as três primeiras décadas do século XX; a República ficou conhecida por esse nome, porque a economia do Brasil se baseava, basicamente, pela exportação de café produzido por São Paulo, e pela produção de leite produzido por Minas Gerais, ou seja, esses dois estados eram os mais ricos do país.

No início do século XX, os escravos recém-libertados, e sem uma política adequada, foram se marginalizando; enquanto isso, imigrantes de vários países chegavam em razoável quantidade para substituir a mão de obra escrava, surgindo, assim, uma nova classe social : o proletariado, camada social formada por assalariados.

A tensão entre esses dois polos sociais resultou diretamente, ou indiretamente, em um panorama nada tranquilo, com uma época de agitações sociais. Do abandonado Nordeste partem os primeiros gritos de revolta: no final do século XIX, na Bahia, ocorre a Revolta de Canudos. Nos primeiros anos do século XX, o Ceará vira palco de conflitos, tendo como figura central o padre Cícero.

Ainda de acordo com Fausto (2012), em 1904, o Rio de Janeiro assiste a uma rápida, mas intensa revolta popular, sob o pretexto aparente de lutar contra a vacinação obrigatória idealizada por Oswaldo Cruz, mas que, na realidade, trata-se de uma revolta contra o alto custo de vida, o desemprego e os rumos da República. Em 1910, há outra importante rebelião, dessa vez dos marinheiros, liderada por João Cândido, conhecida como Revolta da Chibata, contra o castigo corporal. Ao mesmo tempo, em São Paulo, os trabalhadores iniciam os movimentos grevistas por melhores condições de trabalhos.

Embora as tensões sociais explodissem em focos diversos, a economia cafeeira do Sudeste atingia seu período áureo, assim como a cultura e a comercialização da borracha na Amazônia.

Ainda na década de 1910, principalmente na capital paulista, iniciaram-se muitas manifestações trabalhistas e insatisfações populares. Os trabalhadores como os tecelões, alfaiates, portuários, mineradores, carpinteiros e ferroviários foram os primeiros a demonstrar sua insatisfação. As classes proletárias não tinham voz e viviam sem nenhum direito sendo submetidas a trabalharem em condições precárias e desvalorizadas.

Conforme Fausto (2012), em 1922, ocorreu o primeiro dos levantes políticos, a revolta do Forte de Copacabana. Foi criado o Partido Comunista Brasileiro. Durante essa fase, ocorreu, também, o crescimento das grandes indústrias e o Partido Comunista tinha como proposta ser a voz dessa classe trabalhadora. Ele lutava para alcançar os interesses e objetivos dos trabalhadores que não tinham expressividade dentro da sociedade burguesa. As várias manifestações da década de 1920 resultaram em militantes que acabaram por triunfar com a Revolução de Outubro de 1930 e a ascensão de Getúlio Vargas ao poder.

A crise de 1929 afetou também o Brasil, uma vez que os Estados Unidos eram o maior comprador do café brasileiro. Com a crise, a importação deste produto diminuiu muito e os preços do café brasileiro caíram. Para que não houvesse uma desvalorização excessiva, o governo brasileiro comprou e queimou toneladas de café. Desta forma, diminuiu a oferta, conseguindo manter o preço do principal produto brasileiro da época, e, por outro lado, este fato trouxe algo positivo para a economia brasileira, pois com a crise do café, muitos cafeicultores começaram a investir no setor industrial, alavancando a indústria brasileira.

Durante o Governo de Getúlio Vargas, foi promulgada a Constituição de 1934 e, em 1937, houve o fechamento do Congresso Nacional e a instalação do Estado Novo, o qual revelava um governo ditatorial, centralizador e controlador. Criou-se o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) para controlar e censurar manifestações contrárias a esse governo, havendo a perseguição dos opositores políticos, principalmente partidários do Comunismo.

O cenário trabalhista que perdura até hoje é fruto de políticas da era Vargas; a Justiça do Trabalho foi criada em 1939, assim como o salário mínimo, a Consolidação das Leis do Trabalho, também conhecida por CLT, a carteira

profissional, a jornada de trabalho de 48 horas semanais, bem como as férias remuneradas.

Fausto (2012) ressalta, ainda, que durante o governo Vargas, houve um grande investimento na área de infraestrutura, desde a criação de rodovias, aeroportos, entre outros, até a criação da Companhia Siderúrgica Nacional (1940), a Vale do Rio Doce (1942), e a Hidrelétrica do Vale do São Francisco (1945) e da Petrobrás, fruto de uma política nacionalista e do programa “O Petróleo é Nosso”.

A década de 50 foi marcada pela construção de Brasília, nova capital do país inaugurada no início dos anos 60, e pela “modernidade” que estava presente nos lares através dos novos eletrodomésticos e dos produtos industrializados.

Nesse período, os meios de comunicação como o cinema, a televisão e o rádio difundiam-se cada vez mais, sendo fundamentais na disseminação de um pensamento nacionalista e da ideologia de um país rumo ao progresso.

Em meio a todas essas mudanças, o cenário artístico cultural também se modifica, inicialmente, com os iconoclastas de 22, que organizaram *A Semana de Arte Moderna*, quebrando com a tradição do parnasianismo e do simbolismo. Os anos 30 revelam o amadurecimento das artes tanto no que diz respeito à literatura como em outros segmentos. A proposta de renovação cultural caminha, revelando nomes como Clarice Lispector, João Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto. Observando esse panorama chegamos aos anos 60, que trazem os poetas concretistas. Enfim, a partir da *A Semana de Arte Moderna* a literatura brasileira passou por uma renovação que influenciou e influencia poetas e artistas até a contemporaneidade e é nesse processo de renovação cultural que é publicada a obra *Parque Industrial* (1933), *corpus* dessa pesquisa. Assim, para melhor entendermos o contexto de publicação da obra, essa pesquisa se direciona a uma abordagem acerca do Modernismo brasileiro, sobretudo, da segunda geração na qual a obra se insere.

## 2 O Modernismo

O Modernismo brasileiro teve como marco inicial *A Semana da Arte Moderna* realizada no Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922. A

*Semana*, que, na verdade, foram três dias, foi organizada por artistas e intelectuais como Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Graça Aranha, Mário de Andrade entre outros. O Teatro Municipal de São Paulo foi ocupado com exposições de obras de arte, composições de Villa-Lobos, leituras de poesias e de textos ensaísticos e discussões em torno do rumo da literatura brasileira.

De acordo com Bosi (1994), *A Semana* de 22 foi, ao mesmo tempo, o ponto de encontro das várias tendências que desde a primeira guerra vinham se firmando em São Paulo e no Rio de Janeiro, e a plataforma que permitiu a consolidação de grupos, publicações de livros, revistas e manifestos, em uma palavra, o seu desdobrar-se em viva realidade cultural.

Com isso, as ideias modernistas ganharam adeptos por todo o Brasil, por meio da divulgação de revistas e manifestos, como a *Revista Klaxon*, *Estética*, *A Revista*, *Revista Antropofagia*, *o Movimento Pau-Brasil*, *Movimento Verde-Amarelo* e *Antropofágico*.

A divulgação das revistas e dos manifestos foi muito importante para consolidar o objetivo da *A Semana de Arte Moderna* e também foi uma marca característica na presença de um conceito de produzir e compreender a arte brasileira na divulgação de um novo ideário estético ideológico.

Ainda conforme Bosi (1994), o termo “Modernista” caracterizava, intensamente, “um novo” código, diferente da arte apresentada pelos parnasianos e simbolistas, apresentando novos motivos, temas, mitos modernos. Entende-se por Modernismo um conjunto de experiências de linguagem, como uma literatura que não apenas criticava as antigas gerações, como também penetrava fundo na realidade brasileira.

Para Candido (2003), os Modernistas de 22 nunca se consideraram componentes de uma escola, nem afirmavam ter postulados rigorosos em comum; o que unificava o grupo era um grande desejo de expressão livre e a tendência para transmitir, sem os embelezamentos tradicionais do academismo, a emoção pessoal e a realidade do país. Para isso, renovaram vocabulário, sintaxe, a escolha dos temas e até a maneira de ver o mundo. Pregaram a rejeição aos padrões portugueses, buscando uma expressão mais coloquial e próxima do modo de falar

brasileiro e não se cansaram de afirmar, sobretudo Mário de Andrade, que a contribuição maior dada por eles era a liberdade de criação e expressão.

Ainda de acordo com Candido (2003), mesmo quando não procuraram subverter a gramática, os modernistas promoveram uma valorização diferente do léxico, paralela à renovação dos assuntos. O seu desejo principal foi o de serem atuais, exprimir a vida diária, dar estado de literatura aos fatos da civilização moderna. Neste sentido, não apenas celebraram a máquina, como os futuristas italianos, mas tomaram por temas as coisas quotidianas, descrevendo-as com palavras de todo dia, combatendo a literatura discursiva e pomposa, o estilo retórico e sonoro com que os seus antecessores abordavam as coisas mais simples. Daí tenderem por vezes ao estilo epigramático, à concisão elíptica, visando justamente a corrigir esta orientação monumental.

Assim, a década de 1920, é considerada a fase revolucionária do nosso Modernismo, ou a Fase Heroica, em que os artistas estão comprometidos com a renovação estética. Os maiores representantes dessa primeira de geração foram Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira.

Desse modo, o Modernismo foi uma representação e reafirmação de uma nova identidade nacional, em que vários acontecimentos marcaram gerações, revelando novos valores nacionais, com uma visão criteriosa e profunda dos problemas da nossa terra e da nossa história, refletidos em uma liberdade de expressão literária voltada para uma civilização moderna.

Para Candido (2003), o Modernismo está estreitamente vinculado às transformações nacionalistas vigentes da época:

Uma simples inspeção dos números mostra que o modernismo se vincula estreitamente a certas transformações das sociedades, determinadas em geral por fenômenos exteriores, que vêm repercutir aqui. 1922 é um ano simbólico do Brasil moderno, coincidindo com o Centenário da Independência. A Guerra Mundial de 1914-1918 influiu no crescimento da nossa indústria e no conjunto da economia, assim como nos costumes e nas relações políticas. Não apenas surge uma mentalidade renovadora na educação e nas artes, como se principia a questionar seriamente a legitimidade do sistema político, dominado pela oligarquia rural (CANDIDO;CASTELLO, 2003, p.9 -10).

Candido (2003) ressalta que na fase combativa do Modernismo, a prosa não teve o realce da poesia, mas passou por uma modificação de igual

significado, seja na ficção, seja no gênero muito importante dos escritos polêmicos e ensaísticos, que procuravam definir e defender o movimento. Em ambos os casos, assumiu feições novas. Fez-se em períodos curtos, densa, não raro elíptica, de imagens, que compensavam a parcimônia da frase pela tensão expressiva de cada palavra. É o que se vê nas experiências decisivas de Oswald de Andrade: os artigos, os manifestos, sobretudo o romance *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), em que a realidade é trabalhada por meio de recursos poéticos, com apelo à sugestão, à alusão à metáfora e ao trocadilho. Estes processos se aliavam a uma espécie de estética do fragmentário, com espaços cranos na composição tipográfica e na própria sequência do discurso, procurando dividir a realidade em blocos sugestivos, cuja unificação é feita no espírito do leitor, dispensando a rigorosa concatenação lógica.

O decênio de 1930 teve como característica própria um grande surto de romance, tão brilhante quanto o que se verificou entre 1880 e 1910, e que apenas em pequena parte dependeu da estética modernista, mas sem ela, e sobretudo sem um movimento que lhe correspondeu, os novos romancistas não teriam tido provavelmente a oportunidade de se exprimirem e serem aceitos, desde logo, com o maior entusiasmo. A importância da prosa de 30, passa pelo regionalismo e vai até a prosa de cunho psicológico e social herdada do século XIX.

Com isso, a década de 1930 representou grandes transformações, consolidando o que já fora posto pelos autores da década de 20, surgindo assim, um processo de criação de uma nova postura político-social e ideológica.

Bosi (1994) atesta que os decênios de 1930 e de 1940 serão lembrados como “a era do romance brasileiro”. E não só da ficção regionalista, com as obras de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, Érico Veríssimo, entre outros; o que encontramos é uma nova face de uma nação que começava a olhar para si própria e para o futuro. É nesse momento que se percebe, por meio de uma literatura engajada, de crítica social, de denúncia e de protesto, a posição do artista quanto à realidade social.

O modernismo e, num plano histórico mais geral, os abalos que sofreu a vida brasileira em torno de 1930 (a crise cafeeira, a Revolução, o acelerado declínio do Nordeste, as fendas nas estruturas locais) condicionaram novos estilos ficcionais marcados pela dureza, pela captação direta dos fatos,

enfim por uma retomada do naturalismo, bastante funcional no plano da narração-documento que então prevalecia (BOSI, 1994, p. 389).

O trecho acima evidencia alguns dos motivos pelos quais os artistas se propuseram a fazer uma literatura engajada. Após os conflitos vividos na década de 1930, o artista sente necessidade de “criar” uma arte de combate, pois antes de ser poeta ele é o ser social. A obra *Parque Industrial* (1933) é um exemplo de literatura engajada.

Ainda de acordo com Bosi (1994), é importante observar as reflexões de Goldmann quanto à gênese da obra narrativa. Apoiando-se em distinções de Lukács e René Gerard, o pensador francês tentou uma abordagem genético-estrutural do romance moderno. O seu dado inicial é a tensão entre o escritor e a sociedade:

[...] a tensão dos protagonistas não transpõe o limiar da ruptura absoluta: caso fizesse, o gênero *romancedeixaria* de existir, dando lugar à tragédia ou à lírica. Há, portanto, uma oposição *ego/sociedade* que funda a forma romanesca e mantém enquanto tal (GOLDMANN, apud BOSI, 1994, p. 391).

Para Bosi (1994), o esquema de Goldmann, como todo esquema, está sujeito a revisões, mas tem a vantagem de atentar um dado existencial primário (tensão), que se apresenta como relacionamento do autor com o mundo objetivo, de que depende, e com o mundo estético que lhe é dado construir. Além disso, a mediação entre o psicossocial e o artístico não se faz sempre do mesmo modo, mas dentro de um dinamismo espiritual capaz de conseguir uma liberdade superior ao da massa dos atos humanos não-estéticos.

Relacionando a proposta de Goldmann às reflexões de Bosi (1994), acreditamos ser possível uma aproximação entre o romance *Parque industrial* (1933) e aquele que é identificado como romance de *tensão crítica*, pois mesmo não seguindo o modelo tradicional do romance burguês, o que se revela em todas as histórias narradas é o homem em contraste, oposição ao meio em que vive; o que se percebe nesses “flashes” narrativos é que há um fio condutor por todos eles: o homem sendo massacrado pelo próprio homem; a materialização da relação dominador x dominado. Completamos, ainda, com o pensamento de Bosi (1994), quando o crítico comenta que esta tensão atinge um nível de crítica em que os fatos assumem significação menos “ingênua” e servem para revelar as graves lesões que

a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana. Visam a isso para alcançar uma densidade moral histórica muito mais profunda.

É nesse sentido que a autora Patrícia Galvão constrói um universo representativo pelo mundo estético, a mediação entre o psicossocial e o artístico não é feita sempre do mesmo modo, mas dentro de um dinamismo espiritual capaz de conquistar um grau de liberdade superior ao da massa dos atos humanos não-estéticos.

No ensaio *O direito à literatura*, Candido (1995) comenta que, no decênio de 1930, as pessoas com menos condições financeiras se destacaram na literatura, sendo personagens de primeiro plano das obras, fornecendo grande intensidade ao tratamento literário por parte dos escritores. Isso ocorreu devido, sobretudo, ao fato de o romance de tonalidade social ter passado da denúncia retórica, ou da mera descrição, para uma espécie de crítica corrosiva que podia ser explícita, como um Jorge Amado, ou implícita, como em Graciliano Ramos, mas que em todos eles foi muito eficiente naquele período, contribuindo para incentivar os sentimentos radicais que se generalizam no país, demonstrando a verdadeira situação social da população menos favorecida.

O resultado disso é claro na terceira fase do Modernismo de 1945; este é o momento em que João Guimarães Rosa constrói o melhor romance brasileiro do século XX com a capacidade de unir o “regional” ao “universal”, mostrando que o homem simples do sertão brasileiro é nada mais que a representação do homem de todos os tempos e de todos os espaços.

É preciso considerar que, de forma metafórica, nossos artistas nada mais fizeram que a mímeses da realidade e Patrícia Galvão, a Pagu, mulher de inúmeros matizes, libertária por excelência, quando em 1928 se integrou ao movimento antropofágico de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, considerou sim a antropofagia de nossa pátria e a ela acrescentou a realidade. Fez de sua vida um campo de batalha contra a intolerância e a injustiça, os desmandos e os grilhões impostos por senhores de uma sociedade retrógrada. Pagu inovou e revolucionou costumes.

## 2.1 A literatura, o social e o discurso engajado

O estudo da história literária mostra que a literatura, de modo geral, exerce uma função transformadora nos diversos contextos: histórico, político e social.

Para Candido (1995), o termo literatura, mostrado da maneira mais ampla possível, se refere a todas as criações de toque poético, ficcional, ou dramático, em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações:

Vista deste modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possam viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação (CANDIDO, 1995, p. 242).

Cada sociedade cria suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com seus impulsos, as suas crenças, os seus sentidos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles.

Ainda conforme Candido (1995), os valores que a sociedade preconiza, ou que considera prejudiciais estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas:

A função da literatura está ligada à complexidade da sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório, mas humanizador (talvez humanizador porque contraditório. Analisando-a, podemos distinguir pelo menos três faces: (1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente (CANDIDO, 1995, p. 244).

Desse modo, o poeta, ou o artista ao produzir uma determinada obra, propõe uma organização estrutural e coerente gerada pela força da palavra organizada, pois é na obra que o autor manifesta sua maneira de expressão, emoção e visão de mundo. Também é importante ressaltar que o trabalho do escritor, em qualquer época, é mostrar à sociedade a qual se dirige a consciência de

si mesma, ou seja, suas formas de arranjo, as quais atribuem valores significativos a sua obra dentro de um determinado contexto.

Ainda de acordo com Candido(1995), o romance humanitário e social do começo do século XIX, por vários aspectos, é uma resposta da literatura ao impacto da industrialização que, como se sabe, promoveu a concentração urbana em escala nunca vista, criando novas e terríveis formas de miséria – inclusive a da miséria posta diretamente ao lado do bem-estar, com o pobre vendo a cada instante os produtos que não poderia obter.

Pela primeira vez a miséria se tornou um espetáculo inevitável e todos tiveram de presenciar a sua terrível realidade nas imensas concentrações urbanas, para onde eram conduzidas ou enxotadas as massas de camponeses destinados ao trabalho industrial, inclusive como exército faminto de reserva. Saindo das regiões afastadas e dos interstícios das sociedade, a miséria se instalou nos palcos da civilização e foi tornando cada vez mais odiosa, á medida que se percebia que ela era quinhão injustamente imposto aos verdadeiros produtores da riqueza, os operário, aos quais foi preciso um século de luta para verem reconhecidos os direitos mais elementares (CANDIDO, 1995, p. 251).

Candido (1995) comenta que na década de 30 a condição de vida sofreu uma deterioração terrível que logo alarmou as consciências mais sensíveis e os observadores lúcidos, gerando não apenas livros como o de Engels sobre a condição da classe trabalhadora na Inglaterra, mas uma série de romances que descrevem a nova situação do pobre.

Assim, o pobre entra de fato e de vez na literatura como tema importante, tratado com dignidade, não mais como delinquente personagemcômico ou pitoresco. Enquanto de um lado o operário começava a se organizar para a grande luta secular na defesa dos seus direitos ao mínimo necessário, de outro lado os escritores começavam a perceber a realidade desses direitos, iniciando pela narrativa da sua vida, suas quedas, seus triunfos, sua realidade desconhecida pelas classes bem aquinhoadas (CANDIDO, 1995, p. 252).

Para Candido (1995), a literatura está empenhada nos direitos humanos. No Brasil, isso foi claro nalguns momentos do Naturalismo, mas ganhou força real, sobretudo, no decênio de 1930, quando o homem do povo, o pobre, com todos os seus problemas, passou a primeiro plano e os escritores deram grande intensidade ao tratamento literário.

O projeto ideológico inicial do Modernismo correspondia à necessidade de atualização das estruturas. Já, nos anos trinta, esse projeto transborda e ganha

um novo pano de fundo, pois, nos quadros deste decênio, a literatura é de denúncia dos males sociais, descrição do operário e do camponês, ou seja, da fase heroica, e da que se segue à Revolução, produz-se ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate, isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte.

Ainda conforme Candido (1995), a relação da literatura com os direitos humanos pode ser observada sob dois ângulos diferentes. Primeiramente, a literatura é uma necessidade universal, que deve ser satisfeita sob pena de, se não se realizar, mutilar a personalidade, pois pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo, ela organiza o ser humano e o liberta do caos, ou seja, o humaniza. Em segundo lugar, negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade. A literatura também pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, uma vez que focaliza situações de restrição dos direitos ou ainda, de negação deles como: a miséria, a servidão, a mutilação espiritual.

Nesse sentido, o artista, a partir da década de 1930, no que se refere à cultura e à política, passa a ter uma visão diferente da vida. Não se preocupando apenas com sua arte como objeto de fruição, enxerga nela a possibilidade de engajar-se politicamente na sociedade e seus problemas.

### 2.1.1 Literatura engajada

No ensaio *Crítica e Sociologia*, Candido (2000) estabelece uma relação entre o valor e o significado da obra. Ele ressalta que:

[...] antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamento, sobretudo social, considerando inoperante como elemento de compreensão (CANDIDO, 2000, p. 4).

Com o passar dos tempos, esse conceito foi adquirindo novos sentidos, porém, isso não significa que antes a obra era menos significativa, ela apenas passou por transformações e novos significados.

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando se, portanto, interno (CANDIDO, 2000, p. 4).

Desta maneira, o valor e o significado da obra literária é também exprimir certos aspectos da realidade, levando em conta sua época, seu contexto histórico, a fim de lhe atribuir certa expressividade.

De acordo com Candido (2000), só poderemos entender uma obra ao fundir texto e contexto, onde, tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo.

Para o autor, o *externo* (no caso, o social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto *interno*:

Neste caso, saímos dos aspectos sociológicos, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo: o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica (CANDIDO, 2002, p. 9 a 12).

O pensamento de Candido (2000) vai ao encontro do que está na obra *O que é ideologia* (1980), de Marilena Chauí, em que a autora cita que há uma teoria geral para a explicação da realidade e de suas transformações que é representada pela transposição involuntária para o plano das ideias de relações sociais muito determinadas.

Chauí (1980) denomina esse movimento entre o social e o homem, de ideologia, tendo o termo dois significados: primeiramente, corresponde à atividade filosófica científica que estuda a formação das ideias, a partir da observação das relações entre o corpo humano e o meio ambiente e, por outro lado, representa o conjunto de ideias de uma determinada época:

A ideologia não é sinônimo de subjetividade oposta à objetividade, que não é pré-conceito nem pré-noção, mas que é um “fato” social justamente porque é *produzida* pelas relações sociais, possui razões muito determinadas para surgir e se conservar, não sendo um amontoado de ideias falsas que prejudicam a ciência, mas uma certa maneira da produção das ideias pela sociedade, ou melhor, por formas históricas determinadas das relações sociais (CHAUI, 1980, p. 31).

É possível verificar a representatividade social do engajamento literário quando analisamos como as relações sociais estão interligadas ao ideário de uma determinada classe, e de uma determinada ideologia, onde uma divisão se estabelece entre dominador e dominado. De acordo com Chauí (1980, p. 54), as formas da divisão social do trabalho, ao mesmo tempo em que determinam a divisão entre proprietários e não proprietário, entre trabalhadores e pensadores, determinam a formação das classes sociais e finalmente, a separação entre sociedade e política, isto é, entre instituições sociais.

A ideologia resulta da prática social, nasce da atividade social dos homens no momento em que estes representam para si mesmos essa atividade, e vimos que essa representação é sempre necessariamente invertida. O que ocorre, porém, é o seguinte processo: as diferentes classes sociais representam para si mesmas o seu modo de existência tal como é vivido diretamente por elas, de sorte que as representações ou ideias (todas elas investidas) diferem segundo as classes e segundo as experiências que cada uma delas tem de sua existência nas relações de produção (CHAUÍ, 1980, p. 92).

A autora ainda cita que a ideologia consiste precisamente na transformação das ideias da classe dominante para a sociedade como um todo, de modo que a classe que domina no plano material (econômico, social e político) também domina no plano espiritual (das ideias): “A ideologia é uma das formas da práxis social: aquela que, partindo da experiência imediata dos dados da vida social, constrói abstratamente um sistema de ideias ou representações sobre a realidade” (CHAUÍ, 1980, p.106).

Chauí (1980) afirma que o modo como os homens criam os meios de existência, sendo eles sociais, econômicos, políticos e culturais, representa a sua história. Assim, a história é o real e o real é o movimento pelo qual os homens transitam, a fim de se instaurarem nas instituições sociais (família, trabalho, política, religião, educação, arte, língua, etc.). Além de procurar se estabelecer socialmente, o homem produz ideias pelas quais tenta compreender sua própria vida e tais

representações tendem a esconder a maneira pela qual as relações sociais foram produzidas.

Assim, se há uma associação entre ideologia e literatura, temos o que é nomeado como literatura engajada. Para Benoît Denis (*apud* SOUSA, 2002, p.31).

Tratando-se de literatos e de Literatura, percebe-se imediatamente que o que está em causa no engajamento é fundamentalmente as relações entre o literário e o social, quer dizer, a função que a sociedade atribui à Literatura e o papel que esta última admite aí representar. No sentido escrito, o escritor engajado é aquele que assumiu, explicitamente, uma série de compromissos com relação à coletividade, que ligou-se de alguma forma a ela por uma promessa e que joga nessa partida a sua credibilidade e sua reputação.

Dias Gomes (*apud* SOUSA, 2012, p.10) entende que o engajamento é uma prática da liberdade:

Claro que podemos generalizar, em qualquer arte o artista escolhe seu tema. E, no mundo de hoje, escolher é participar. Toda escolha importa em tomar um partido, mesmo quando se pretende uma posição neutra, abstratamente fora dos problemas em jogo, pois o apolitismo é uma forma de participação pela omissão. Pois esta favorece o mais forte ajudando a manter o *status quo*. Toda arte é, portanto, política.

De acordo com os pensamentos dos autores, é possível afirmar que engajar-se é um ato de liberdade, de modo a se direcionar, realizar escolhas de um objetivo a seguir.

Na literatura, o engajamento se relaciona à política, ao compromisso com a coletividade que é assumido ao produzir e se manifestar. (Denis *apud* RODRIGUES, 2009, p.48).

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

Um dos fatores do engajamento em uma obra é a opinião do autor, pois conforme Denis (*apud* RODRIGUES, 2009) é através dela que ele se coloca na linha de frente e assume os riscos e o comprometimento com uma causa, como ocorre em *Parque Industrial* (1933), de Patrícia Galvão, primeiro romance proletário da literatura brasileira.

### 3 Patrícia Galvão, ou Pagu: as várias faces da menina engajada

Patrícia Galvão, ou simplesmente Pagu, foi considerada polêmica, irreverente, revolucionária, uma mulher à frente de seu tempo. Também conhecida como militante do ideal, marcou o imaginário de muitos que a conheceram. Sua vida foi marcada por constantes mudanças, devido a sua personalidade e visão crítica da realidade. O apelido, que recebeu do poeta Raul Bopp, e com o qual se tornou conhecida nos anos 20, a tornou uma espécie de “mascote” do Modernismo.

Segundo Costa (2012), Patrícia Rehder Galvão, terceira filha do advogado Thiers Galvão de França e da dona de casa Adélia Rehder Galvão, era irmã de Conceição, Homero e Sydéria, nasceu em nove de junho de 1910 em São João da Boa Vista, cidade próxima a São Paulo. Mudou-se, para a capital, com sua família aos dois anos de idade. Criada em uma família burguesa, que vivia em constantes dificuldades financeiras, Patrícia contou com as relações culturais e com a formação intelectual fundada em uma educação clássica e no autodidatismo. O convívio constante com artistas e escritores motivou sua vocação para o mundo artístico.

Em São Paulo, morou na Rua da Liberdade, na Rua São Paulo e em seguida, na Rua Bresser, no Brás, ambiente fabril e operário. Iniciou o primário na Escola Normal do Brás.

Era uma garota impossível, desde nova, esperava impaciente pela oportunidade de rever se lançar ao mundo. Ao contrário do que se pensa, Patrícia Galvão não participou da Semana de 22, pois tinha apenas doze anos.

Com quinze anos, em 1925, sob o pseudônimo de Patsy, faz ilustrações para o *Brás Jornal*. Era descrita, por muitos, como bonita, corajosa, desbocada, atrevida, irreverente, livre e cheia de vida; suas aparições públicas eram um verdadeiro acontecimento.

Ainda de acordo com Costa (2012), em 1928, ela conhece Raul Bopp, que criou seu apelido: Pagu, pensando que se chamava Patrícia Goulart. Ele manifestou grande admiração pela personalidade desta jovem que, além de possuir beleza era também uma intelectual. Raul Bopp a esperava na saída do Conservatório Dramático e Musical, onde Pagu estudava Literatura e Arte. Naquele

ambiente de estudos, estava o escritor Mário de Andrade. É onde conhece também Oswald de Andrade, escritor e futuro marido de Patrícia Galvão.

Depois de ler alguns de seus textos, Oswald de Andrade teria se interessado em conhecê-la. Em 1928, Pagu é apresentada a ele e Tarsila do Amaral (provavelmente por Bopp) durante as reuniões promovidas pelo casal. A partir de então, mergulharia na cena cultural paulistana, que passava a abrigar um controverso triângulo fraternal e artístico (COSTA, 2012, p. 27).

É nesse mesmo período que Pagu conhece Ferraz, este era jornalista, crítico de arte no *Diário da Noite* e também integrava o círculo de antropofágicos formado por nomes como Oswald de Andrade, Oswaldo Costa, Raul Bopp e Fernando Mendes de Almeida.

Conforme Pontes (2006), a entrada no universo da sociedade da vanguarda da época aconteceu antes do romance de Patrícia com Oswald e do nascimento, em 1930, do filho de ambos (Rudá de Andrade), antes ainda, da entrada deles no Partido Comunista em 1931.

Um dos fatos importantes de sua vida foi o embate que Pagu teve com a polícia ao recolher o corpo agonizante do estivador negro Herculano de Souza em um enfrentamento com a cavalaria da ditadura. Data dessa época a sua primeira prisão, por participar de um comício do Partido Comunista, tornando-se a primeira mulher presa por motivos políticos no Brasil. Suas prisões não pararam por aí, Pagu chegou a ser presa por diversas vezes, todas envolvidas com política. Na maioria das vezes em que passou pela prisão, sofreu torturas físicas e psicológicas.

Após sua primeira prisão, sucederam diversos acontecimentos que marcariam a vida de Patrícia Galvão no decênio de 1930: a mudança para o Rio de Janeiro em 1932 e, no ano seguinte, publica a obra *Parque industrial*, tido como o primeiro romance proletário brasileiro; viaja pelo mundo em 1934, e nos meses em que morou em Paris (sem Oswald e o filho) foi presa como militante comunista estrangeira. Regressou ao Brasil apenas em 1934 e, por duas vezes, em 1935 e 1938, seria presa novamente. Fora libertada em julho de 1940, depauperada e magérrima.

Ainda conforme Pontes (2006), Pagu se casou com Geraldo Ferraz (1905-1979), com quem viveu até o fim da sua vida e com quem entrou pra valer na cena cultural, ligando-se ao periódico *Vanguarda Socialista*, em 1945, e iniciando, no

ano seguinte, a sua colaboração regular no Suplemento literário do *Diário de S. Paulo*.

Do casamento de Pagu e Ferraz nasceu Geraldo Galvão Ferraz, jornalista como os pais, e o principal responsável pela publicação da autobiografia precoce de sua mãe. A ele, a seu irmão por parte de mãe, Rudá de Andrade, e à socióloga Juliana Neves deve-se um novo olhar formado em torno do mito da mulher que deixou sua marca no Modernismo brasileiro.

A terminologia romance proletário surgiu no Brasil nos anos 30, e se referia à preocupação em trazer um tema, até então, pouco conhecido: o cotidiano dos pobres e oprimidos, inspirado na miséria urbano-industrial. “O objetivo principal desse tipo de literatura era o de concretizar um projeto de literatura engajada na revolução, o que garantiria não apenas mais um romance de formato burguês” (RODRIGUES, 2009, p. 54).

O livro, escrito sob o pseudônimo de Mara Lobo, em consequência de uma vinculação ao Partido Comunista, narra fatos que se passam no cenário político da Revolução de 30: a exploração das classes marginalizadas da sociedade paulistana, os operários, e principalmente, o descaso pela mulher proletária.

O título *Parque Industrial* significa um espaço no qual se agrupam diversas atividades industriais. O cenário do romance é justamente o início dessas indústrias na cidade de São Paulo.

A apresentação feita à obra pelo filho de Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz, Geraldo Galvão Ferraz, inicia-se falando que Pagu foi a militante do ideal, uma mulher que se colocou a serviço de ideias, ideologias e do progresso cultural. Sempre fora à frente do seu tempo e, devido a isso, teve também uma reputação escandalosa. O romance *Parque Industrial* publicado em 1933 não deixou de contribuir para essa reputação.

Como alguém poderia dizer tantas verdades por linha, denunciando a vida dos humilhados e ofendidos da sociedade paulistana? Como alguém poderia mostrar a desigualdade inata das classes no sistema capitalista? Como alguém poderia ousar tanto, numa sociedade moralmente hipócrita, mostrando que havia perversões e corrupções, não se furtando às cenas sexualmente explícitas? A propósito, isso deve ter desagradado também os comunistas, em estado de policiamento moralizante. Como alguém se atrevia a estampar a linguagem das ruas? Finalmente, como alguém podia querer exaltar daquela forma a condição feminina (FERRAZ, 2006, p. 8).

Conforme Ferraz (2006), o grande crítico da época, João Ribeiro, passou por cima do escândalo e, num artigo para o *Jornal do Brasil*, escreveu:

O romance de Mara Lobo é um panfleto admirável de observações e de probabilidades (...) uma série de quadros pitorescos e maravilhosos, desenhados com grande realismo (...) o livro terá inumeráveis leitores, pela coruscante beleza dos seus quadros vivos de dissolução e morte (RIBEIRO apud FERRAZ, 2006, p. 8).

A importância da obra dentro do contexto político-social é grande, pois, o crítico Kenneth David Jackson, professor da Universidade do Texas, também escreveu em um artigo sobre o romance de Patrícia Galvão:

[...] um importante documento social e literário, com uma perspectiva feminina e única do mundo modernista de São Paulo. Mara Lobo, como o *Lobo das Estepes* de Hermann Hesse, satiriza e critica a sociedade burguesa, embora com uma solução política e não humanística.

Seu romance é o depoimento de alguém que estava por dentro da hipocrisia e da riqueza irresponsável dos estágios iniciais da industrialização de São Paulo, através dos círculos modernistas dos quais ela participava (JACKSON apud FERRAZ, 2006, p. 9).

Depois da prisão e de *Parque Industrial* (1933), Pagu faz uma viagem pelo mundo, mandando reportagens para os jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo. Dentre uma dessas viagens, conhece o imperador Pu-Yi, que lhe entrega as sementes de soja que introduziram essa cultura no Brasil e também entrevista Sigmund Freud.

Ao retornar ao Brasil, sofre mais duas prisões entre 1935 e 1938, sendo libertada em 1940, conforme já dissemos, depauperada e magérrima. Patrícia Galvão desliga-se, então, do Partido Comunista e, em 1945, faz parte do combativo jornal *Vanguarda Socialista*. A partir daí, sua militância voltou-se para a esfera cultural e fez então, a primeira tradução brasileira de Ionesco; frequentou a Escola de Arte Dramática; em 1952, lutou pela construção de um teatro em Santos; traduziu e dirigiu a peça *Fando e Lis*, de Arrabal; foi a mola mestra da formação dos grupos amadores e estudantis do teatro santista e teve até uma coluna pioneira de televisão no jornal *A Tribuna*, de Santos, em que assinava como *Gim*.

Patrícia Galvão, Pagu, Mara Lobo, Gim, a mulher linda, a militante do ideal morreu em 12 de Dezembro de 1962 e até hoje pouco se falou da artista e do seu trabalho, da sua arte.

Assim, movidas pelo espírito investigativo e questionador que orienta o pesquisador, escolhemos, como tema de nossa pesquisa, a literatura engajada e de protesto, que desde os anos 30, marcou a segunda fase do Modernismo, em que o artista usa a sua arte como “arma” de combate. O romance de Pagu, *Parque Industrial*, corpus desta pesquisa, evidencia em seu discurso o que podemos nomear como literatura engajada.

### 3.1 Literatura ou romance proletário

De acordo com Chauí (1980), Marx trata as relações sociais como:

A divisão social do trabalho não é uma simples divisão de tarefas, mas a manifestação de algo fundamental na existência histórica: a existência de diferentes formas da propriedade, isto é, a divisão entre as condições e instrumentos ou meios do trabalho e o próprio trabalho, incidindo, por sua vez, na desigual distribuição do produto do trabalho. Numa palavra: a divisão social do trabalho engendra e é engendrada pela desigualdade social ou pela forma da propriedade (CHAUÍ, 1980, p.61).

Desse modo, a divisão social que separa proprietários e destituídos, exploradores e explorados, que separa intelectuais e trabalhadores, sociedade civil e Estado, interesse privado e interesse geral, é uma situação que não será superada por meio de teorias nem por uma transformação da consciência, visto que tais separações não foram produzidas pela teoria nem pela consciência, mas pelas relações sociais de produção e suas representações pensadas (CHAUÍ, 1980, p. 71).

A divisão social do trabalho, ao separar os homens em proprietários e não proprietários dá aos primeiros poder sobre os segundos. Estes são explorados economicamente e dominados politicamente. Estamos diante de classes sociais e da dominação de uma classe por outra (CHAUÍ, 1980, p. 90).

Conforme dito anteriormente, em 1922, irrompe a transformação literária e ocorre o primeiro dos levantes políticos-militantes que acabariam por triunfar com a Revolução de Outubro de 1930, e posteriormente, com a fundação do Partido Comunista brasileiro. Durante esta fase, também ocorre o crescimento das grandes indústrias e, junto com elas, a classe dos proletariados, que não tinha voz; viviam sem nenhum direito sendo submetidos a trabalharem em condições precárias e desvalorização da vida. O Partido Comunista era a voz desta classe trabalhadora,

e lutava para alcançar os interesses e objetivos dos trabalhadores que não tinha expressividade dentro da sociedade burguesa.

Segundo Marx e Engels (1988):

[...] o comunismo é a doutrina das condições de libertação do proletariado. O proletariado é a classe da sociedade que tira sua subsistência unicamente da venda de seu trabalho e do lucro de um capital qualquer; a classe cujo bem-estar, cuja vida e cuja morte, cuja existência toda depende da demanda de trabalho, quer dizer, da alternância de bons e maus períodos de negócios, das flutuações de uma concorrência desenfreada (MARX e ENGELS, 1988. p.103).

O Partido Comunista brasileiro aliou a arte e a ideia. Com uma ação que visava a experiência intelectual e empírica, os escritores eram incentivados a abandonar a vida burguesa e se tornarem trabalhadores, sendo possível assim a produção literária engajada.

Surge, então, a Literatura Proletária, que segundo Bueno (2006, p.162-163) destaca a realidade das massas, com ar de revolta, representando a vida e o cotidiano de modo a denunciar os fatos em busca de uma revolução.

Para Luís Bueno (apud RODRIGUES, 2009, p. 53) o principal papel do escritor no romance proletário é:

[...] a descrição da realidade vivida pelo proletariado brasileiro – e proletário aqui é termo bem inclusivo, a abrigo os camponeses e até mesmo mendigos e vagabundos, ou seja, os pobres. Mergulhar no mundo da pobreza e trazer de lá uma imagem fiel.

Ainda de acordo com o estudioso, o objetivo desse tipo de literatura era de concretizar um projeto de literatura engajada na revolução, o que aconteceu com *Parque Industrial* (1933), tendo em vista sua escrita no auge das revoluções proletárias no Brasil, materializando no seu discurso as intenções desse projeto.

A obra traça o perfil de uma sociedade, enfatizando-se especialmente a classe operária em um recorte histórico e ideológico, pois ao retratar em sua obra o perfil desta classe proletária, a autora estava se apoiando ideologicamente nos acontecimentos de sua época. A maneira de abordar os problemas políticos, sociais, de preconceitos, e injustiças da época, foi determinante para que Patrícia Galvão se engajasse à um grau máximo à realidade de sua época.

#### 4 Uma leitura de *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão, a obra, a causa

Conforme dissemos em páginas anteriores, o título *Parque Industrial* está aliado ao sentido da expressão que significa um espaço no qual se agrupam diversas atividades industriais. O cenário do romance é justamente o início dessas indústrias na cidade de São Paulo.

O livro recebeu elogios de João Ribeiro e sua importância dentro do contexto político-social é grande, sendo reconhecido, inclusive pelo crítico Kenneth David Jackson, professor da Universidade do Texas.

Ao escolhermos o livro *Parque Industrial* como objeto de pesquisa, sabíamos que estávamos diante de uma obra cujo discurso privilegia mais político do que o literário, mas o que nos impulsionou e nos provocou à pesquisa foi a sua importância dentro do cenário político-social, principalmente por se tratar de uma obra escrita por Pagu, autora muito pouco conhecida e discutida no cenário acadêmico, e por ser considerado o primeiro romance proletário brasileiro.

Conforme Ferraz (2006), para o leitor de hoje, o romance pode parecer ingênuo, mas não deixará de envolvê-lo com o que ele tem de sincero e generoso.

O livro se inicia com uma “notícia” de jornal, que funciona como uma espécie de epígrafe extraída da “Estatística industrial do Estado de São Paulo” 1930, assinada por Aristides do Amaral.

As fábricas ampliam a sua capacidade de produção e trabalham intensamente a partir do segundo ano do conflito europeu, conforme indicam as estatísticas. Os valores saltam de 274.147:000\$000 em 1915 para 1.611.633:000\$000 em 1923. Nos três anos que se seguiram, esse afan de actividade sofreu uma seria redução em virtude do movimento revolucionário de 1924 e da grande crise de energia eléctrica. Mas, em 1927, as cifras vão além 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 importância de 2.441.436:000\$000. Finalmente, em 1930, as cifras descem a 1.897.188:000\$000, em virtude da depressão económica que aflige o mundo inteiro e cuja repercussão começamos a sentir desde o mez de outubro de 1929 (GALVÃO, 2006, p. 15).

A epígrafe funciona como uma citação, que, de alguma forma, antecipa, ou estabelece relações de sentido entre o que ela diz e o texto maior, no caso, o que a obra dirá.

Podemos perceber que ao colocar a estatística industrial paulista do pós Primeira Guerra Mundial até 1930, Pagu quis mostrar, por meio de dados concretos, a prova da exploração da classe proletária. O rendimento quase sextuplicou em oito anos, e só teve queda após as revoluções e ao Crack da Bolsa de Nova Iorque.

No verso desta primeira página, aparece um outro texto, que também pode ser visto como uma segunda epígrafe e que se mostra como, possivelmente, a voz autoral:

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 NECROTÉRIOS.

Pelo contexto, podemos perceber que a escrita acima referida aparece em caixa alta, demonstrando um “grito” de revolta. Ainda notamos que há a presença da ironia, no momento em que diz: “(...) ENCONTRAM-SE, SOB O REGIME CAPITALISTA, NAS CADEIAS E NOS CORTIÇOS, NOS HOSPITAIS E NECROTÉRIOS”, mostrando que a classe representada no livro, encontrava-se em situações precárias e o regime capitalista era o responsável por isso.

No capítulo primeiro, denominado “Teares”, percebemos a ligação com a figura feminina, pois o tear é o objeto usado nas tecelagens, e, na época, quem o monitorava era a mulher. Notamos também o cansaço dos operários logo no início: “Os chinelos de cor se arrastam sonolentos ainda e sem pressa na segunda-feira. Com vontade de ficar para trás. Aproveitando o último restinho da liberdade.” (GALVÃO, 2006, p 17).

Mostrando que o tempo de descanso que tiveram não foi suficiente para reporem as energias, o narrador se utiliza da personificação dos objetos para reificar o homem: “os chinelos de cor se arrastam sonolentos”, os chinelos não se arrastam sozinhos, as pessoas os arrastam, contudo a imagem revelada pelo discurso é a de que, nessa sociedade, chinelos e pessoas são apenas “coisas”.

Segundo Rodrigues (2009), uma das maiores características desse tipo romanesco é a ausência do enredo e o fim do herói.

O romance proletário, diferentemente do romance burguês, que se esmerava na caracterização bem situada de seus vários personagens,

apresenta protagonistas que não têm características definidoras, já que seu objetivo central é despertar a revolta e chamar a atenção para a conscientização do proletariado. Privilegiando cenas que enfocam o cotidiano da massa trabalhadora (RODRIGUES, 2009, p. 52).

A voz narrativa presente na obra, segundo a tipologia de Friedman, é a do narrador câmera, ou seja, aquele que seleciona *flashes* da realidade como se apanhados por uma câmera arbitrária e mecanicamente, contudo, ela não é neutra, pois há uma tendência a ideais comunistas ao longo da história.

O grito possante da chaminé envolve o bairro. Os retardatários voam, beirando a parede da fábrica, granulada, longa, coroadas de bicos. Resfolegam como cães cansados para não perder o dia. Uma chinelinha vermelha é largada sem contraforte na sarjeta. Um pé descalço se fere nos cacos de uma garrafa de leite. Uma garota parda vai pulando e chorando alcançar a porta negra (GALVÃO, 2006, p.18).

Esse tipo de narração demarca a agitação dos centros industriais e de seus operários, exemplo perfeito da vida moderna, pois com a industrialização, o tempo passou a significar dinheiro, fazendo com que os homens se tornem escravos das máquinas. A vida, portanto, passou a ser o “retrato da correria”, em nome do progresso.

Em *Parque Industrial* (1933), aparecem fragmentos do cotidiano da vida operária contraposta à vida burguesa, revelando a alienação desta com a situação de vida daquela:

Assim, em todos os setores proletários, todos os dias, todas as semanas, todos os anos!  
Nos salões dos ricos, os poetas lacaios declamam:  
- Como é lindo o teu tear (GALVÃO, 2006, p. 19).

A fala “- Como é lindo o teu tear!” materializa a ironia discursiva. A burguesia que elogia o trabalho não faz ideia de como e onde é fabricado o tear. É um elogio feito de “boca pra fora”, pois não tem fundamento, mostrando a futilidade da vida burguesa.

Higa (2008) diz que o capítulo primeiro e o segundo, chamados, consecutivamente, “Teares” e “Trabalhadoras de agulha”, contextualizam as relações de poder nas fábricas de tecido no Brás e nas oficinas de costura no centro da cidade. Nesses locais, os trabalhadores são agredidos por seus patrões e patroas, quando se distraem em um momento, o chefe de oficina, então, repreende-

os: “-Malandros! É por isso que o trabalho não rende! Sua vagabunda!” (GALVÃO, 2006, p.19).

Ainda no capítulo “Teares”, há a aparição de uma personagem, importante para a obra; trata-se de uma operária chamada Rosinha Lituana, que tem ideais comunistas. Ela é uma das responsáveis pelas greves e reuniões do sindicato. Rosinha sempre está lendo, estudando e procurando entender a exploração de classes. O “ler” implica que a única forma de promover uma mudança é pelo conhecimento, pelo estudo. Só pelo conhecimento é possível vencer a ignorância e modificar a realidade. A jovem tinha o intuito de, justamente, mudar a situação, além de demonstrar aos seus a importância disso.

O segundo capítulo, “Trabalhadoras de agulha”, registra a exploração das mulheres que trabalham como costureiras. Na passagem a seguir, mostra a patroa ameaçando de despedir a empregada, caso esta saia do trabalho mais cedo para cuidar da mãe doente:

Uma menina pálida atende ao chamado e custa a dizer que é impossível terminar até o dia seguinte a encomenda.

- Que é isto? – exclama a costureira empurrando-a com o corpo para o interior da oficina.

- Você pensa que vou desgostar mademoiselle por causa de umas preguiçosas! Hoje haverá serão até uma hora.

- Eu não posso, madame, ficar de noite! Mamãe está doente. Eu preciso dar o remédio pra ela!

- Você fica! Sua mãe não morre por esperar umas horas.

- Mas eu preciso!

- Absolutamente. Se você for é de uma vez (GALVÃO, 2006, p. 25).

O empregado, em uma sociedade capitalista, é um número para o qual a vida pessoal não conta. Ele está a serviço do trabalho, da produção. Não tem direito de ter mãe, pai, esposo(a), filhos, descanso; está fadado a apenas trabalhar, trabalhar e trabalhar e aumentar os lucros do patrão.

O capítulo seguinte, “Num setor da luta de classes”, mostra a reunião do sindicato e as contestações que os operários fazem quanto ao salário, ao descanso, às férias, entre outros direitos, até então, não conquistados. O narrador descreve a precariedade do lugar e das pessoas que ali estão, mais uma vez mostrando a reificação das pessoas. A descrição do local e dos proletários é uma forma de provocar o leitor, fazendo-o sair de sua “zona de conforto”:

Uma mesa, uma toalha velha. Uma moringa, copos. Uma campainha que falha. A diretoria.

Os policiais começam sabotando, interrompendo os oradores.

É um cozinheiro que fala. Tem 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 (GALVÃO, 2006, p. 32).

Nesse trecho, podemos observar que apesar da opressão (policiais) tentando calar a massa, o cozinheiro não vacila, expõe suas ideias e tem total consciência dos direitos que deveria ter.

Outro cenário que a obra mostra, presente no capítulo “Instrução pública”, é a escola frequentada pelos adolescentes, porém o que o narrador destaca, não são os estudos e os aprendizados e, sim, a sexualidade presente no “reduto pedagógico”. Aqui, aparece Eleonora. No início do capítulo, a jovem beija outra menina, chamada Matilde, indicando uma possível homossexualidade. Porém, já no final do mesmo, Eleonora casa-se com Alfredo Rocha, um rico herdeiro. Na época, havia um preconceito muito maior do que há contemporaneamente com relação ao homossexualismo. Os homossexuais sofreram calados e acabavam atropelando a própria liberdade, ou melhor, identidade para se ajustarem à sociedade. O fato de Eleonora se casar com Alfredo evidencia não só a ambição do ser humano pelo dinheiro e *status* social, como também o medo de demonstrar quem verdadeiramente é na realidade. Tais fatores resultam na capacidade da pessoa se anular, negar a si mesma e se deixa levar pelo poder e pelo medo. Eleonora se transforma em uma verdadeira madame, embevece-se da vida e dos pensamentos burgueses.

Ela lhe comunica que todas as amigas novas reprovam eles viverem no hotel.

- A Lolita Cintra acha que você tem dinheiro bastante para me dar mais conforto.

- Você não acha confortável o Esplanada? Já? Desculpe! Pensei que tinha me casado com uma normalista do Brás!

- Alfredo! Você me ofende...

- Bem! Vamos mudar de assunto.

- Ela vai me mostrar no Pacaembu uma casinha futurista. Para um casal...

- Sei. Custa 200 contos! É do Tinoco...

- Mas é para as visitas, Alfredo! Para podermos dar festas. No carnaval...

- No carnaval eu vou para o Brás...

- Para o Brás eu não volto...
- É *chic*! Você vai (GALVÃO, 2006, p. 42).

O capítulo seguinte, “Ópio de cor”, fala de Corina, uma mulata que acaba engravidando de um burguês; este não assume a paternidade do filho, deixando a pobre mulher sozinha e na miséria. O título é muito interessante, pois ópio é uma droga alucinógena, muito comum no século XIX. O adjunto adnominal “de cor” está fazendo referência a Corina, por ela ser negra. A junção desses dois termos indica que a jovem é apenas uma ilusão, uma diversão para o burguês. O termo “ópio de cor” também estabelece um diálogo com a famosa frase citada por Marx, a qual diz que a religião é o ópio do povo.

Corina, por engravidar antes de se casar, é despedida, expulsa de casa e acaba tornando-se uma garota de programa. Mais uma vez, vemos pelo discurso da obra que a escritora faz uma crítica ao preconceito que a mulher viveu. Em pleno século XX, a mulher era conduzida pelos valores moralizantes e machistas da sociedade:

(...) Corina, sozinha, sai atrás.  
- Se chegasse tarde...  
Chega cedo. Senta-se num banco do Anhangabaú. O automóvel com duco novo para. É o seu amor.  
- Você hoje não pode? Mas eu estou sem casa!  
Conta-lhe como saíra da Vila Simeone.  
Não quisera abortar. Madame pusera-a para fora do emprego.  
Deixa cair uma nota e grita desembraçando:  
- Não perca! São cem paus!  
Ficou como um trapo no Anangabaú. Meia dúzia de chofers comentam a gravidez e as pernas sem meias.  
A chuvinha que cai é maior do que o choro dela. Desbota a chita de grandes bolas.  
Com sua mãe fora assim mesmo (GALVÃO, 2006, p. 53).

A obra, mais um vez, dialoga com Marx, chamando o capítulo seguinte de “Onde se gasta a mais-valia”, termo que se refere ao lucro no sistema capitalista. Quem obtinha o lucro das indústrias era a classe burguesa, e esta se divertia, esbanjando dinheiro de forma fútil:

- Onde vamos, Lolita?  
- Ao *cocktail* dos garotos...  
A garçonnière tem uma porção de preciosidades seculares e futuristas. Móveis e pratas. Tapetes persas e modernos. E sobre um cravo empoeirado uma vitrolinha fanhosa com líquidos derramados.  
- Lolita! Viva!  
- Trouxe gente.

- Su-co. Somos dois!  
Embriagam-se e dançam.  
- Hoje não vou para casa!  
- Nem eu!  
- Dormiremos todos juntos...  
- Vaquinha...  
- Deixa minha coxa!  
Passa no ambiente um desespero sexual de desagregação e de fim. A burguesia se diverte (GALVÃO, 2006, p. 57).

O narrador utiliza o estrangeirismo como forma de ironizar os costumes da burguesia, pois valorizavam a cultura europeia, principalmente a francesa, assim, pensavam que suas vidas tornavam-se mais requintadas.

Após o requinte da burguesia, a história volta para a vida sofrida das mulheres, agora, como garotas de programa. O capítulo “Mulher da vida” fala da degradação que a mulher chega para poder se sustentar. Têm que ser capazes de aguentar humilhações, doenças e outras atrocidades para assegurarem o mínimo da condição de vida:

Corina se vende noutro quarto. Tentáculos de um preto gigante enroscam o corpo deformado pela gravidez adiantada.  
- Você, de barriga, me amolece!  
Uma voz rouca gargalha na sala.  
- Pode vir sem dinheiro mesmo! Até eu pago...  
Olhos encarvoados dão vida a uma fonola velha. Tetas murchas balançam nos *dessous* enebados. Corina abre a porta, fatigada. Mais outro e terá o dinheiro para o berço do filhinho (GALVÃO, 2006, p. 60).

O momento em que o filho de Corina vai nascer chega, e ela vai à casa “de parir”, porém, a criança nasce morta e a jovem é presa, sendo culpada de ter matado o filho. Este capítulo, “Casas de parir” é um dos mais comoventes do livro. O sofrimento da mulher ocorre durante e após o parto, pois o filho não é saudável e acaba morrendo. Para uma mãe, essa é a pior dor que ela pode passar. Como se fosse pouco, Corina ainda é presa e desprezada pelas outras prisioneiras.

Outro fato importante é que todas as mulheres estão presas por causa do dinheiro. Uma roubou para comer, outra matou o freguês porque ele queria roubá-la e Corina também; como não teve uma gravidez saudável, porque não tinha condições financeiras, acabou gerando um “monstro”, uma criança sem pele e a jovem mulher, em uma atitude desesperada e já fora de si, devido a tantos problemas, mata o filho e vai presa. Porém, ela é apenas mais uma na cadeia.

Ninguém sente sua falta, ninguém se preocupa com ela, afinal, quem iria se preocupar com uma mulher da vida?

Lá no fundo das pernas um buraco enorme se avoluma descomunalmente. Se rasga, negro. Aumenta. Como uma goela. Para vomitar de repente, uma coisa viva, vermelha.

A enfermeira recua. A parteira recua. O médico permanece. Um levantamento de sobrancelhas denuncia a surpresa. Examina a massa ensanguentada que grita sujando a colcha. Dois braços magros reclamam a criança.

- Não deixe ver!

- É um monstro. Sem pele. E está vivo!

- Esta mulher está podre...

Corina reclama o filho constantemente. Tem olhos vendados, o chorinho do monstro perto dela.

É aquela mulata indigente que matou o filho!

- Estúpida! Só para não ter o trabalho de criar! Vagabunda! Devia morrer na cadeia... (GALVÃO, 2006, p. 64-65).

A história retorna para o cenário burguês, mostrando mais uma vez a preferência sexual de Eleonora. Ela leva Matilde para o seu apartamento de luxo e as duas têm um encontro amoroso, enquanto Alfredo, marido de Eleonora, está fora:

- Alfredinho. Hoje você vai dando o fora. Matilde vem cá. Não quero ninguém me atrapalhando. Volte para o chá.

- Voltarei amanhã.

- Melhor!

Matilde chega, pálida no *tailleumodestíssimo*. A boina russa esconde os olhos ternos. Alfredo lhe beija as mãos e sai no mesmo instante.

Ming serve aperitivos (GALVÃO, 2006, p. 70).

Como foi falado anteriormente, o narrador por ser do tipo câmera, coloca flashes do cotidiano da classe operária e da burguesia suas divagações são quase nulas, porém o capítulo que segue, "Paredes isolantes", inicia-se com uma reflexão feita pelo narrador:

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.

Decresce a mais valia, arrancada por meia dúzia de grossos papa-níqueis da população global dos trabalhadores do Estado através do sugadouro do parque industrial em aliança com a exploração feudal da agricultura, sob a ditadura bancária do imperialismo (GALVÃO, 2006, p. 73).

Nessa passagem, aparece, mais uma vez, a crítica ao capitalismo selvagem abalado pela crise de 29. Havia uma minoria rica que explorava a maioria pobre, tanto no setor industrial quanto no agrícola.

A obra remete-nos a vários temas vistos como tabus perante a sociedade. No capítulo que se segue, “Habitação coletiva”, onde fala dos cortiços que a classe operária vivia, há uma passagem em que as crianças conversam sobre sexo:

A conversa das crianças começa simples, pudica. Sentam-se mais perto. A conversa se esquentava, grave, confidencial. Os cerebrozinhos recalçados se expandem e falam baixinho o que as mães sabem que elas falam.

- Você já é moça?

Um garoto maldoso pretende ouvir.

- Vá se embora! Menina com menina! Menino com menino!

O garoto esganiça:

- Sai, Chiveta!

Vai brincar de acusado. As meninas recomeçam.

- As mulheres à-toa fazem que nem as casadas?

As palavras agora saem como sopro:

- Eu já vi minha mãe uma vez...

- Como era?

- Tem mulher que faz com mulher!

- Não acredito. Não pode...

- Pode sim! Eu li num livro (GALVÃO, 2006, p. 83-84).

A passagem acima demonstra a ausência da infância na vida da criança de classe pobre. Pelo diálogo, percebemos que não há privacidade entre um casal e os demais membros da família, isso ocorre porque o lugar em que vivem não permite tal “regalia”, normalmente é muito pequeno para a quantidade de pessoas que ali habita.

Notamos, também, o dialogismo deste capítulo com a obra *O cortiço* (1990), de Aluísio de Azevedo. Ambos falam das condições precárias em que o ser humano é obrigado a viver, e este se deixa levar pelos instintos, fazendo deste humano mais animal do que homens.

Mais adiante, ainda em “Habitação coletiva”, há uma passagem em que mostra uma greve do proletariado. Eles saem às ruas com a bandeira do comunismo, quebrando os vidros da limusine dos donos das fábricas. Rosinha faz um discurso, motivando os proletários a continuarem. No seu discurso, há dois vocativos que merecem destaque: “camaradas” e “companheiros”. Ambos são

termos característicos da fala comunista. Essa é a maneira como os comunistas se referem uns aos outros.

O capítulo termina com o embate entre os policiais e os manifestantes, com tiros, gases venenosos, atropelamentos e sangue. Indicando a força opressora tentando intimidar os protestos pela melhoria de vida:

- Espera, eu vou falar...

A voz pequenina da revolucionária surge nas faces vermelhas da agitação.

- Camaradas! Não podemos ficar quietas no meio desta luta! Devemos estar ao lado dos nossos companheiros na rua, como estamos quando trabalhamos na Fábrica. Temos que lutar juntos contra a burguesia que tira a nossa saúde e nos transforma em trapos humanos! Tiram do nosso seio a última gota de leite que pertence a nossos filhinhos para viver no champanhe e no parasitismo (GALVÃO, 2006, p. 87-88).

Pepe, trabalhador da fábrica em que acontece a greve, entrega o nome da responsável pela manifestação – Rosinha Lituana- por dinheiro. A prisão de Rosinha Lituana é vista no capítulo “Brás do mundo”, que mostra inclusive, a mistura étnica presente no Brás. Rosinha, já presa, lembra-se de como foi sua chegada ao Brasil como emigrante, e como sofrera, desde nova, com a exploração da mão de obra infantil. Nunca mais vira o pai, porque este mandou-a fugir com a mãe da fazenda feudal. As duas foram parar no Brás e devido à pobreza, sua mãe acaba morrendo. Sua lembrança se encerra quando Rosinha olha pela janela e vê o trem de luxo passando. Nesse momento, há uma consideração chocante: cada cabine do trem custava, por noite, quatrocentos mil-réis, enquanto o salário de Rosinha era duzentos mil-réis por mês; ou seja, os burgueses gastavam o dobro do salário dos operários em apenas uma noite. Mais uma vez percebemos a escrita servindo como arma de protesto contra a exploração: “Das grades onde se encosta, vê o rancho dos soldados. Às nove horas, do outro lado, passa o trem de luxo para o Rio. O Cruzeiro do Sul. Cada cabine custa, por noite, 400 mil-réis. Ela ganhava, por mês, 200, às vezes menos” (GALVÃO, 2006, p. 93).

O capítulo seguinte, “Em que se fala de Rosa de Luxemburgo”, o foco volta-se para Otávia, operária que, assim como Rosinha Lituana, lê e estuda sobre a exploração de classes e a ideologia comunista.

Segundo Rodrigues (2009), acredita-se que Otávia é o alter-ego de Patrícia Galvão, já que as características encontradas na personagem refletem os fatos vividos pela autora.

Outra passagem que merece destaque nesse capítulo é o momento em que Alfredo decide abandonar suas raízes burguesas. Torna-se ele proletário. Separa-se de Eleonora, sai do hotel Esplanada e passa a viver no Brás. Tal fato indica o aumento da “voz” da classe proletária, pois mesmo aqueles que eram ricos, mas se conscientizam dos fatos, se juntam às causas comunistas.

Patrícia Galvão, novamente, faz referência aos comunistas Marx e Engels, dessa vez, o dialogismo está nos nomes dos filhos do operário Alexandre, um se chama Carlos Marx e o outro Frederico Engels- sendo um abasileiramento dos nomes Karl Marx e Friedrich Engels.

Pagu, pela voz do narrador, cita também Rosa de Luxemburgo, uma militante proletária alemã que foi espancada até a morte por veteranos da Primeira Guerra Mundial. Mais uma vez, Patrícia Galvão traz uma figura feminina, exemplo da força das mulheres pelas conquistas de direitos.

O capítulo termina com a fala de Alexandre: “- Matam os operários, mas o proletariado não morre” (GALVÃO, 2006, p. 104), ou seja, a polícia, os burgueses podem matar os operários, mas a luta contra a exploração de classes já está instaurada no proletariado, portanto, por mais que a burguesia queira dar fim à voz operária, não conseguirá.

A causa proletária ganha mais vigor nos capítulos seguintes “Proletarização” e “O comício no Largo da Concórdia”. As bandeiras vermelhas aparecem estidadas; a praça se enche de manifestantes e policiais. Há mais um entrave, porém dessa vez a classe operária está mais solidificada, a sede pelo fim da exploração cresce.

Muitos policiais estão nessa briga porque foram mandados, ou seja, estão devido ao capital. Aqui há uma crítica, pois os soldados vão contra esposas e filhos por causa do dinheiro.

Os soldados erguem os uniformes e balançam as espadas sobre cavalos de crise, enferrujados, comidos de carrapato. Alguns se embriagaram com permissão superior e caracoleiam. Têm ordem de pisar e matar o

proletariado irreduzível. Marcham em pelotão na direção do largo da Concórdia, pela noite que começa.

- Não temos nem opinião nem vontade. São ordens!

- Se eu mandasse, era o tenente que eu pisava!

Um deles traz uma fita de fumo no braço.

- Minha mulher é operária... (GALVÃO, 2006, p. 113).

Alexandre é morto nesse entrave e seu filho, Carlos Marx, fala à avó paraplégica: “- Fizeram no papai que nem na Rosa de Luxemburgo!” (GALVÃO, 2006, p. 115).

A obra termina com o capítulo “Reserva industrial”, e é o único capítulo a ter uma epígrafe explícita: “Sem falar dos vagabundos, dos criminosos e das prostitutas, isto é, do verdadeiro proletariado miserando... MARX, O Capital. ‘Formas diversas da existência da superpopulação relativa’” (GALVÃO, 2006, p. 117).

O trecho é retirado do livro *O Capital* de Marx, e está inserido na parte que trata da superpopulação relativa. Essa terminologia indica muita mão-de-obra para poucas vagas no mercado de trabalho, gerando uma população que vive à margem da sociedade, o chamado pauperismo.

O capítulo explicita a condição de Pepe, o operário que traiu seus companheiros de trabalho, delatando-os aos chefes. Ele perdeu o emprego e vive sujo, comendo restos de comidas estragadas. Como também fala de Corina, que saíra da prisão e voltara à prostituição, porém ela estava com dificuldades para encontrar clientes, devido à instabilidade da burguesia causada pelas manifestações proletárias.

Pepe e Corina representam essa marginalização, esse pauperismo. Indivíduos que não se encaixam na luta da classe operária e muito menos na classe burguesa. São duas personagens alienadas, eles são praticamente “coisificados”.

Patrícia Galvão quis, mais uma vez, fazer com que o leitor passasse por um estranhamento e ficasse incomodado, só assim seria capaz de refletir.

A obra, como dissemos no início, não tem o prestígio que merecia ter, pois, sendo uma das primeiras obras da literatura proletária, deveria ser muito mais divulgada e apresentada.

A autora consegue passar a realidade da classe proletária no decênio de 30, toda opressão, reificação que os operários viviam.

Como mostramos, não há um herói no enredo, porque a preocupação está em evidenciar a coisificação do proletário.

Pagu é uma das primeiras a dar voz a essa classe e faz isso por meio da escrita, a fim de criticar a postura, principalmente da burguesia, em relação à classe menos privilegiada. A escrita é também uma “arma de combate”.

Fica aqui o convite para a leitura dessa instigante obra.

### **Considerações finais**

Chegando a essas considerações finais, acreditamos ter cumprido com o objetivo proposto: apresentar uma leitura analítica, cuja finalidade é verificar quais os mecanismos de construção pelo discurso engajado, de protesto e denúncia social de Patrícia Galvão, a Pagu, no romance *Parque Industrial*, considerado o primeiro romance proletário da literatura brasileira, em que são narrados fatos que se passam no cenário político da Revolução de 30. Para além desse objetivo, apresentamos, também uma sucinta bibliografia de Pagu como forma de divulgar um pouco mais a artista.

Conforme já foi dito, o interesse pelo tema surgiu após escutarmos a música *Pagu*, de Rita Lee. A partir de então, desejamos conhecer mais profundamente a vida de Patrícia Galvão, e por meio dessa pesquisa, descobrimos que Pagu havia publicado *Parque Industrial* em 1933, o primeiro romance proletário brasileiro, o qual ainda é pouco conhecido.

Considerada polêmica, irreverente, revolucionária, uma mulher à frente de seu tempo, Patrícia Galvão, ou simplesmente Pagu, foi daquelas figuras que marcaram e ainda marcam fortemente o imaginário popular. Ao publicar *Parque Industrial*, a autora oferece à Literatura Brasileira uma obra que dá voz à classe oprimida e menos favorecida.

Estudar a obra e um pouco mais deste contexto não apenas ampliou os nossos horizontes, como também aumentou a admiração pela artista. *Parque Industrial* é uma obra inovadora da Literatura Brasileira e merece ser “enfrentado” pelo leitor. Fica, então, o convite.

## Referências

BOSI, Alfredo. Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão em história literária. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 7-53.

\_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In. \_\_\_\_\_ *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

\_\_\_\_\_. A literatura e a vida social. In. \_\_\_\_\_ *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In. \_\_\_\_\_: *Vários escritos*. 3 ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: histórias e crítica*. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

COCO de Pagu. Disponível em: <[http://www.folhape.com.br/cms/opencms/folhape/pt/edicaoimpressa/arquivos/2012/10/06\\_10\\_2012/0004.html](http://www.folhape.com.br/cms/opencms/folhape/pt/edicaoimpressa/arquivos/2012/10/06_10_2012/0004.html)> Acesso em: 15. jul. 2013

COSTA, Márcia. *De Pagu a PATRÍCIA O último ato*. Santos: Dobra Editoria, 2012.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

FERRAZ, Geraldo Galvão. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

GALVÃO, Patrícia, *Parque industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HIGA, Larissa Satiko Ribeiro. As violências em *Parque Industrial* e a famosa revista, de Patrícia Galvão. In:\_\_\_\_\_. *Literatura e autoritarismo*. Santa Maria: Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo. 2008.

HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Clássicos do pensamento político manifesto do partido comunista*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

PATRÍCIA Galvão. Disponível em: <<http://sites.unisanta.br/pagu/aprese.htm>> Acesso em: 15 jul. 2013.



PONTES, Heloisa. Vida e obra de uma menina nada comportada: Pagu e o Suplemento Literário do Diário de S. Paulo. In: \_\_\_\_\_. *Cadernos Pagu*. Campinas: IEL, v. 26, p. 431-441, 2006.

RODRIGUES, Juliana Borges. *Parque industrial de Patrícia Galvão*: engajamento político e projeto estético. 2009, 113 f. (Tese em Letras). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

SOUSA, Luciana Oliveira de. *Parque Industrial - a literatura feminina engajada de Patrícia Galvão/Pagu*. In: \_\_\_\_\_. *Revista Desenredos*. Teresina, 2012. v. 13, p.13-23.

ROMANCE Parque Industrial. Disponível em:<[http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie03/art\\_04.php](http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie03/art_04.php)> Acesso em: 12. jul. 2013.

ROMANCE proletário. Disponível em:<[http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/A Era Vargas/anos 30-37/IntelectuaisEstado/LiteraturaProletária](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/A_Era_Vargas/anos_30-37/IntelectuaisEstado/LiteraturaProletária)>. Acesso em 15 jul. 2013.