

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

Larissa Satiko Ribeiro Higa

Estética e Política
Leituras de *Parque Industrial* e *A Famosa Revista*

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de mestre em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Foot Hardman

Campinas
2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE
ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP**

H533e

Higa, Larissa Satico Ribeiro, 1986-
Estética e política : leituras de "Parque Industrial" e "A
Famosa Revista" / Larissa Satico Ribeiro Higa. --
Campinas, SP : [s.n.], 2011.

Orientador : Francisco Foot Hardman.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Galvão, Patricia, 1910-1962. Parque Industrial –
Crítica e interpretação 2. Ferraz, Geraldo. A Famosa
Revista – Crítica e interpretação. 3. Galvão, Patricia, 1910-
1962. Paixão Pagu – Crítica e interpretação. I. Hardman,
Francisco Foot, 1952-. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Aesthetics and politics: readings of "Parque Industrial" and "A Famosa Revista".

Palavras-chave em inglês:

Patrícia Galvão;
Parque Industrial;
A Famosa Revista;
Geraldo Ferraz;
Characters

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora:

Francisco Foot Hardman [Orientador]
Vera Chalmers
Jaime Ginzburg

Data da defesa: 19-10-2011.

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Francisco Foot Hardman



Vera Maria Chalmers



Jaime Ginzburg



Daniela Birman

Patricia Gomes Furlanetto

Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar ao meu professor e orientador Francisco Foot Hardman, que sempre acreditou nesta pesquisa, contribuindo de maneira fundamental em discussões e sugestões bibliográficas, além de me conceder, ao longo de mais de três anos de contato, total liberdade de pesquisa e autonomia reflexiva. Agradeço também ao professor Jaime Ginzburg, que muito contribuiu para minha formação nesse mestrado, seja através das aulas que participei, ou dos debates nos encontros individuais, para os quais se mostrou sempre disponível. Meus sinceros agradecimentos também à professora Vera Chalmers, da qual infelizmente não fui aluna, mas que aceitou prontamente a participação no exame de qualificação e apresentou nesse momento questionamentos centrais para que eu pudesse continuar desenvolvendo minha pesquisa. Os acertos que essa dissertação apresenta hoje são devedores das contribuições que os professores Jaime Ginzburg e Vera Chalmers apresentaram durante a qualificação, os erros na maneira de abordagem dessas observações são, pelo contrário, todos meus.

Amigos de longa data e colegas de pós-graduação da Unicamp foram incansáveis leitores e interlocutores dessa pesquisa. Agradeço em especial a Lígia Rodrigues Balista, Rodrigo Alves do Nascimento, Daniela Spinelli, Fernando Simplício dos Santos, Laura Muller, Priscila Pereira, Fernanda Moraes D'Oliveiro, Layãna Peres de Castro e Alan Carneiro. Agradeço também a preocupação e as observações de Eliane Maria Diniz Campos, Robson Orsari Ribeiro, Luís Fernando Tosta Barbato, Renata Xavier, Patrícia Rocha Lemos, Ana Paula Mestre, Cristiano Diniz, João Bittencourt, Adriano Lacerda, Elisa Nickel, Carmen Almonacid, Andrea Barros de Carvalho, Maria Olívia Garcia, Daniela Birman, Gislaine Oliveira, Eloisy Batista, Romildo Ricardo de Jesus, Jorge Henrique Romero, Potiguara Lima e Thiago Jacovine. Agradeço à Elizabeth Holanda Limeira, Laura Cielavin Machado, Tiago Elídio, Carolina Botosso, Paula Baracat De Grande, Jaqueline Souza, Mariana Jafet Cestari, Isadora Lima Machado, Aline Manfrim, Denise Pozzani Barbosa, Gisele Tordin, Rodolfo Sertori, Pamela Sanches e Jefferson Vasquez, por poder com eles compartilhar minhas angústias acadêmicas. Agradeço, por fim, às pessoas com quem dividi um lar e que me ouviram muito falar sobre Patrícia Galvão, apresentando, cada uma à sua maneira, uma ajuda própria para este trabalho: Larissa Rybka, Helena Rybka Gouvêa, Gabriela Menegathi e, *at last but not least*, Mariana Zuanetti Martins. Todos excelentes jovens pensadores, cuja companhia eu prezo com muito afeto. À parte esses colegas de Barão Geraldo, gostaria de agradecer também às conversas, sobre Patrícia Galvão, tidas com as pesquisadoras Amable Ribeiro (da Unesp de Assis) e Bianca Manfrini (da USP), que me enviou gentilmente, via correio, a cópia manuscrita do panfleto político *Verdade & Liberdade* (1950),

ao qual eu não teria acesso de outra maneira, dada a reforma executada na época da Biblioteca Mário de Andrade, onde o documento da autoria de Patrícia Galvão se encontra.

Aos trabalhadores do IEL, que sempre me ajudaram com as burocracias dessa e de outras instituições. A Wanderlei Adão e à Dona Sebastiana Barbosa; ao pessoal da biblioteca: Belkis Aparecida Donato, Maria Madalena Brito, Lavínia Turazzi, Cristiano dos Santos e Ana Llagostera; e ao pessoal da secretaria de pós: Rosemeire Marcelino, Miguel Leonel e Cláudio Platero. Um agradecimento especial à Creuza Aparecida Dias, Teresa Alves e Francis Ferreira, da Secretaria de Pesquisas e Projetos. Ainda ao Wilson Kawai e Bruno Freitas, da informática. Um “obrigada” também à Sueli Cypriano, Ricardo Palermo e Gabriel Gostautas, da biblioteca do IFCH. Ao pessoal do AEL, funcionários e bolsistas SAE, e às simpáticas funcionárias que cuidam do arquivo *A Tribuna*, em Santos.

Agradeço também aos membros da minha família: à minha mãe Elza Higa, pelo constante apoio, palavras de alento e incentivo e leitura desse trabalho; ao meu pai Hermann Higa, que me ensinou a ser uma pessoa “pau pra frente”, cunhando em 2005 essa expressão que até hoje é usada entre meus amigos. Aos meus irmãos Nádía e Patrick, pelas conversas todas. A família me apoiou não só emocionalmente. Por isso, agradeço à minha tia Matsuko, pela força no momento final da escrita, pela leitura do texto e pela ajuda bem humorada na pesquisa do jornal *A Tribuna*, em Santos. Aos tios de São Paulo: Ruth, Nao e Hiroiti, pela viagem a Santos, dentre outras tantas coisas...Gostaria de agradecer também à Marly Neves Coelho, pelas dicas que auxiliaram na análise dos escritos de Patrícia Galvão, assim como pela ajuda no percurso dos caminhos e “desdobramentos” de mim mesma.

Ao Cnpq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – por ter me concedido os cinco meses iniciais de bolsa. E à Fapesp – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – pela concessão dos dezenove meses restantes de bolsa, para realização dessa pesquisa.

Aos meus pais: Elza Higa
e Hermann Higa.

Resumo

As duas principais obras literárias que contaram com a autoria de Patrícia Galvão (1910-1962) – *Parque Industrial* (escrita sob o pseudônimo de Mara Lobo e publicada em 1933) e *A Famosa Revista* (elaborada em parceria com Geraldo Ferraz e publicada em 1945) – apresentam preocupações relativas tanto à experimentação estética quanto ao engajamento político. Apesar de importantes para a discussão da concepção de literatura no âmbito da história literária brasileira, esses dois títulos ainda carecem de fortuna crítica. Nesse sentido, este trabalho tem o objetivo de apresentar, como contribuição, estudos de *Parque Industrial* e *A Famosa Revista*. Os dois primeiros capítulos da dissertação se concentram em leituras distintas dos livros, que se baseiam na relação que os materiais de arte têm com a história. Teorias da Literatura e de outras áreas das Ciências Humanas foram usadas como aparato teórico quando se mostraram importantes para o entendimento dos textos. O terceiro capítulo consiste na análise, à parte, da constituição das personagens dos livros em questão, a partir da relação que mantêm com a categoria do público e privado e com a estrutura geral das obras. Trata-se de um estudo dissociado, mas que pode se somar aos capítulos precedentes. Embora a coautoria de Geraldo Ferraz tenha sido devidamente considerada no estudo que se fez sobre *A Famosa Revista*, mostrou-se imprescindível para a pesquisa o livro *Paixão Pagu – a autobiografia precoce de Patrícia Galvão* (organizado por Geraldo Galvão Ferraz, o filho do casal de autores, e publicado em 2005), uma vez que apresenta os diferentes posicionamentos políticos e momentos da vida da escritora na época de escrita de *Parque Industrial* e *A Famosa Revista*.

Palavras-chave: Patrícia Galvão, *Parque Industrial*, *A Famosa Revista*, Geraldo Ferraz, Personagens.

Abstract

The two main literary works which had the authorship by Patricia Galvão (1910-1962) – *Parque Industrial* (written under the pseudonym Mara Lobo, and published in 1933) and *A Famosa Revista* (developed in partnership with Geraldo Ferraz, and published in 1945) – show concerns about both aesthetic experimentation and political engagement. Although important to discuss the concept of the role of Literature in the context of Brazilian Literary History, these two books still lack critical fortune. In this sense, this research aims to present, as a contribution, studies of *Parque Industrial* and *A Famosa Revista*. The first two Chapters of the dissertation focus on separate readings of the books, which were based on the relationship that the Artistic materials have with History. Other areas of the Humanities were also used as they seemed to be important for the comprehension of the texts. The third Chapter consists on the analysis of the constitution of the characters in both books, from the relationship they have with the category of Public and Private, and with the general structures of the literary works. It is a distinct study, but can be added to the preceding Chapters. Although the co-authorship of Geraldo Ferraz has been properly considered in the study of *A Famosa Revista*, the book *Paixão Pagu – a autobiografia precoce de Patrícia Galvão* (organized by Geraldo Galvão Ferraz, the son of the authors, and published in 2005) was very important for this research. It represents the different political positions and moments in the life of the female writer when she was involved in the elaboration of *Parque Industrial* and *A Famosa Revista*.

Keywords: Patrícia Galvão, *Parque Industrial*, *A Famosa Revista*, Geraldo Ferraz, Characters.

SUMÁRIO:

Introdução -----	15
Nota sobre a vida e obra de Patrícia Galvão-----	16
A fortuna crítica: onde estamos-----	21
Estética e Política: para onde vamos-----	24
Sobre <i>Parque Industrial</i> (1933) -----	27
Conflitos sociais: uma análise de diálogos-----	31
“- Vai tudo no choque da matéria!”-----	45
<i>Parque Industrial</i> e a política do esquecimento -----	58
Sobre <i>A Famosa Revista</i> (1945) -----	69
Nota sobre a vida e obra de Geraldo Ferraz-----	69
A ideia da colaboração-----	71
“Chagas, Manchas e Cicatrizes”: a história de <i>A Famosa Revista</i> -----	75
A Metáfora da Revista-----	77
Melancolia e Narração em <i>A Famosa Revista</i> -----	85
<i>A Famosa Revista</i> como arte independente-----	99
Sobre As Personagens -----	105
Brás do Mundo: um retrato da Coletividade-----	107
A indistinção entre público e privado -----	111
O gênero “romance proletário” -----	114
Rosa e Mosci: composição de subjetividades-----	117
O conflito entre público e privado-----	124
As Personagens e a obra-----	133
Considerações Finais -----	135
Bibliografia -----	141

Introdução

Em 2010 comemorou-se, principalmente na cidade de São Paulo e em Santos, o centenário de nascimento da escritora, jornalista e militante feminista de esquerda Patrícia Redher Galvão (1910-1962). Houve exposições artísticas e fotográficas sobre a autora, cursos e palestras de estudiosos de sua obra, o lançamento de um volumoso livro com fotos e reprodução de arquivos inéditos, e até apresentação de espetáculo teatral sobre a vida da escritora¹. No dia 09 de junho, data exata de nascimento de Patrícia Galvão, a abertura dos eventos promovidos pela Casa das Rosas na Avenida Paulista se deu com a presença especial de Geraldo Galvão Ferraz (filho de Patrícia Galvão), Rudá K. de Andrade (seu neto) e Lúcia Maria Teixeira Furlani (organizadora e autora de três livros sobre a vida e obra da escritora). Além dessas, as pessoas ali presentes também tinham interesse nos debates sobre a autora em questão. Tratava-se, portanto, de um momento privilegiado para incitar as conversas entre esses “interessados” e as reflexões que ajudassem a preencher as tantas lacunas existentes na fortuna crítica da obra dessa escritora, conhecida mais comum e simplesmente como Pagu.

As atividades de comemoração do centenário de nascimento de Patrícia Galvão foram importantes para o processo de elaboração da pesquisa que aqui se apresenta, já que alguns contatos e descobertas se realizaram. Porém, espantou-me o fato de que muito pouco foi discutido sobre os dois principais projetos literários assumidos pela escritora, objeto de investigação dessa dissertação. Houve menção mais frequente a *Parque Industrial* (1933), primeiro livro de Patrícia Galvão, mas, em geral, quase nada se falou sobre *A Famosa Revista* (1945), obra essa escrita em parceria com o jornalista e crítico de arte Geraldo Ferraz. Ao contrário da relação de Patrícia Galvão com a literatura, o tema que, mesmo tangencialmente, coloria todas as discussões do evento foi sua biografia, sobre a qual existem trabalhos mais numerosos e informações mais conhecidas. Passemos, então, a um breve levantamento dos aspectos da vida política e artística dessa escritora que ajudam a melhor contextualizar o momento de escrita de *Parque Industrial* e *A Famosa Revista*.

¹ Em São Paulo, o evento na Casa das Rosas foi denominado *100 anos de Pagu* e dentre as atividades em questão estão: a exposição “Viva Pagu”, organizada por Lúcia Maria Teixeira Furlani e Geraldo Galvão Ferraz; o mini-curso “Literatura e Política – a obra de Pagu”, ministrada pela estudiosa Bianca Manfrini; as mesas redondas “Pagu no cinema” (coordenada por Rudá K. de Andrade) e “Pagu no Jornalismo” (coordenada pela jornalista Márcia Costa e por Geraldo Galvão Ferraz); e as palestras “Revelações de Pagu: em torno de escritos autobiográficos”, de Gênese de Andrade, “Pagu”, de Maria de Lourdes Eleutério, e “O jornalismo de Pagu”, de Kenneth David Jackson. O livro aludido é **Viva Pagu – Fotobiografia de Patrícia Galvão**, também organizado por Lúcia Maria Teixeira Furlani e Geraldo Galvão Ferraz. O monólogo dramático em questão, que entrou em cartaz poucos meses depois do evento da Casa das Rosas, foi *Dos Escombros de Pagu*, encenado por Renata Zanetha e dirigido por Roberto Lage. Em Santos, houve a exposição “Santos e Pagu”, além da leitura dramática de textos inéditos da autora.

Nota sobre a vida e obra de Patrícia Galvão

Pagu tem olhos moles
 Olhos de não sei o que
 Si a gente está perto deles
 A alma começa a doer
 Eh, Pagu, Eh
 Dói porque é bom de fazer doer.
Raul Bopp – O coco de Pagu (fragmento - 1928)

Nada mais sou do que um canal
 Seria verde se fosse o caso
 Mas estão mortas todas as esperanças
 Eu sou um canal
 Patrícia Galvão – *Canal* (fragmento - 1960)

O primeiro aparecimento de Patrícia Galvão – apelidada de Pagu por Raul Bopp, que pensando ser seu nome Patrícia Goulart, dedicou-lhe o poema “Coco de Pagu”² – na imprensa artística paulistana se deu em 1929, quando publicou alguns de seus desenhos na segunda denteção da *Revista de Antropofagia*. Esses desenhos de linhas leves faziam parte do *Álbum de Pagu – nascimento, vida, paixão e morte*³, dedicado a Tarsila do Amaral, e eram acompanhados de poemas que explicitavam a libertária vida social e sexual que tinha aos seus 19 anos. Além disso, no mesmo ano, Patrícia Galvão acompanhou uma comitiva de artistas que se dirigiram ao Rio de Janeiro para a abertura da primeira exposição individual de Tarsila do Amaral no Brasil. Não por acaso, essa personalidade rebelde, de beleza chocante, iria encantar a famosa artista plástica e Oswald de Andrade, que a convidariam a frequentar os salões de sua residência na alameda Barão de Piracicaba e a adotariam como boneca símbolo da irreverência do Movimento Antropofágico, criando-se assim o mito da *musa antropofágica*.

Ainda no mesmo ano, Patrícia Galvão mantém um diário com Oswald de Andrade, chamado *O romance da época anarquista ou Livro das horas de Pagu que são minhas*. Nesse material, os desenhos, poemas e frases soltas revelam o cotidiano do casal que havia se formado antes mesmo da definitiva separação de Oswald e Tarsila. Da mesma época é o *Caderno de Croquis*,⁴ que reúne 22 desenhos que a autora fez da paisagem observada durante o trajeto de uma viagem à Bahia, sugerida possivelmente por seu pai, que queria afastar a filha do comprometido Oswald. Mesmo com resistência familiar, Patrícia Galvão volta a São Paulo e, meses depois, em 05 de janeiro de 1930, casa-se com Oswald de Andrade, dando a luz a Rudá de Andrade no dia 25 de setembro do mesmo ano. A partir

² Publicado pela primeira vez na Revista *Para Todos* (edição nº 515, de 27 de outubro de 1928), o poema de Raul Bopp se encontra reproduzido na antologia de Augusto de Campos, **Pagu: Vida e Obra**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. Além do poema, a Revista trazia um desenho que Di Cavalcanti fizera a partir da figura de Pagu.

³ Uma reprodução do *Álbum de Pagu* pode ser encontrada na antologia de Augusto de Campos, **Pagu: Vida e Obra**, pp. 41-59. Além disso, uma análise pormenorizada do material é encontrada em **Dos escombros de Pagu: um recorte biográfico de Patrícia Galvão**, de Tereza Freire. São Paulo: Editora Senac, 2008.

⁴ A reprodução de *O Romance da época anarquista* pode ser encontrada também em **Pagu: Vida e Obra**, p. 61-77.

dessa época, Patrícia Galvão iria se afastar substancialmente dos ciclos literários, pois seu espírito irrequieto se convenceria de que a militância política contra as injustiças sociais consistiria em campo mais fértil de atuação.

É inegável a importância desse primeiro momento de convívio com os artistas modernistas para a produção literária de Patrícia Galvão. Esses intelectuais do final dos anos 1920, cuja pretensão estética e política era de pensar a identidade nacional a partir da conjunção entre o moderno europeu e o que de pitoresco e peculiar existia no Brasil, povoaram o imaginário da jovem Patrícia Galvão, como bem lembrou a historiadora Tereza Freire⁵. Assim, alguns procedimentos estilísticos modernistas – como o uso de linguagem coloquial, a economia sintática, a fragmentação da narração e a composição de cenas a partir do processo de montagem, muito ao gosto de Oswald de Andrade – apareceram em sua primeira obra ficcional, *Parque Industrial*, a despeito da matéria que o diferencia dos temas mais caros aos modernistas, como se procurará mostrar mais adiante.

Os anos 1930, em que Patrícia Galvão começou a militar politicamente, foram marcados por mudanças na configuração do movimento modernista brasileiro, uma vez que o enfoque dado pelos autores ao *projeto estético* (subversão da linguagem tradicional) nos anos 1920 foi substituído pela ênfase das obras no *projeto ideológico* (visão de mundo e posicionamento político do autor), como nos sugere o crítico João Luiz Lafetá em *1930: A crítica e o Modernismo*. Esse enfoque ao conteúdo também é percebido por Antonio Candido no artigo “A revolução de 30 e a cultura”. Nesse ensaio o crítico afirma ter existido naquele momento uma radicalizada consciência ideológica, nunca antes vista, dos intelectuais e, para caracterizar a época, utiliza o termo *espírito de 30*, referindo-se ao forte “engajamento político, religioso e social no campo da cultura”⁶. Além disso, Candido afirma que o privilégio dado ao conteúdo nos anos 1930 deveu-se ao fato de que algumas questões relativas à inovação linguística, como a incorporação de aspectos do folclore e da cultura negra, assim como a utilização de linguagem coloquial, economia sintática e fluxo de consciência, presentes na primeira fase do modernismo, já terem sido *rotinizadas* ao fazer artístico dos literatos de 1930.

A mudança gradual de ênfase dos projetos, sugerida por Lafetá, seria possível também devido à modificação do contexto político-social brasileiro. O processo de reconfiguração da estrutura econômica do país, dado pelo crescimento da industrialização, e as agitações em torno de mudanças de cunho progressista – como o movimento tenentista e a fundação do Partido Comunista – culminaram na Revolução de 30, que pretendia derrubar os quadros de dominação oligárquica. No entanto, esse acontecimento não

⁵ FREIRE, Tereza. **Dos escombros de Pagu: um recorte biográfico de Patrícia Galvão**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

⁶ CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a Cultura, in: **A Educação pela Noite**, Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2006. p. 220.

alteraria as estruturas de poder nem as condições da população e levaria a uma reação dos setores de esquerda. Como o período de 1930 também é marcado mundialmente pela ascensão do fascismo, viu-se no meio intelectual brasileiro uma polarização entre os simpatizantes e defensores das ideologias de extrema direita e de esquerda. Vale ressaltar que esta abordagem não é consensual. Somente para citar as nuances de tal debate, e restringindo-nos a um crítico que não descarta de todo o pensamento Lafetá, o estudioso Luís Bueno (2006) acredita que não houve continuidade no projeto modernista, já que percebe nas duas décadas dois momentos literários distintos: os intelectuais da vanguarda de 1920 eram utópicos com relação às potencialidades da modernização do país, enquanto os de 1930 tinham uma “pré-consciência” de seu subdesenvolvimento.

Se, por um lado, essa fase do modernismo possibilitou o surgimento de obras de primeira ordem, como as de Graciliano Ramos e Dyonélio Machado na prosa, e de Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes na poesia, por outro, originou, tanto para fascistas como para comunistas, um pensamento sobre arte que os desobrigava de se preocupar com a estética, dada a importância suprema atribuída ao conteúdo⁷. O efeito negativo da ênfase ao projeto ideológico é constatado tanto por Candido como por Lafetá. Para este, tal processo começa logo no início dos anos 1930, amadurece nos anos 1940 e tem seu maior reflexo na geração de 45⁸. Por sua vez, Candido constata, em “A Revolução de 30 e a Cultura”, que a preocupação com os problemas levou a certo desdém dos autores pela elaboração formal.

Algumas manifestações do período foram as maiores representantes desse tipo de tendência. Na poesia tem-se o exemplo da reação espiritualista, encabeçada por intelectuais de direita, que produziu poemas prolixos e retóricos, desconsiderando os avanços formais conquistados pelo modernismo. Na prosa, a tendência aparece com o surgimento do romance de denúncia, o *romance proletário*, apontando a necessidade de colocar as massas como protagonistas para denunciar as mazelas sofridas e mostrar sua revolta. Apesar da utilização de alguns preceitos preconizados pela vanguarda de 22, esse tipo de romance apresentou, de acordo com Lafetá, “um arcabouço neo-naturalista” que apesar de ser eficiente como protesto era muito pouco criativo e inovador.

A primeira obra de Patrícia Galvão, *Parque Industrial* (1933), inscreve-se como pertencente ao gênero em questão, mas figura como livro diferente de outros famosos romances proletários – de organização realista linear do enredo, como *Cacau* (1933), de Jorge Amado, ou *Os Corumbas* (1933), de Amando Fontes – justamente pela influência da primeira fase do modernismo sobre ela exercida. No entanto, no momento de produção do livro, a dedicação de Patrícia Galvão já era exclusiva ao Partido Comunista Brasileiro (PCB).

⁷ Idem.

⁸ LAFETÁ, João Luiz **1930: A crítica e o modernismo**. São Paulo: Editora 34, 2000.

Ela militara intelectualmente pouco antes de escrever o livro, através dos artigos de crítica política e feminista que escreveu na coluna “A Mulher do Povo”, pertencente ao pasquim *O Homem do Povo*, que manteve com Oswald de Andrade de 27 de março a 09 de abril de 1931⁹. No entanto, o processo de proletarização que sofreu para o enquadramento no PCB, assim como as diversas prisões políticas, fizeram com que Patrícia Galvão deixasse de atuar na cena literária brasileira, reaparecendo apenas em 1945, com a primeira publicação de *A Famosa Revista*, livro escrito a quatro mãos, com seu então companheiro Geraldo Ferraz.

A trajetória política de Patrícia Galvão está bem apresentada no livro *Paixão Pagu – a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*, publicado postumamente, somente em 2005, e que consiste em texto memorialístico composto de algumas cartas-depoimento que finalizou no cárcere em 1940 e endereçou a Geraldo Ferraz. A publicação tardia desse material deveu-se à necessidade que Geraldo Galvão Ferraz, filho de Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz, viu em tornar pública uma imagem da autora muito diferente da consagrada lenda “irresponsável, ‘porra louca’ e exibicionista”¹⁰. A Patrícia Galvão que figura nesses escritos memorialísticos é, pelo contrário, uma “mulher idealista até o sacrifício, sofrida por causas que ela considerava válidas, apaixonada com desprendimento por suas convicções”¹¹, como bem observou o próprio Geraldo filho nas palavras introdutórias ao referido texto.

A importância da publicação – tanto como documento da época modernista e de um momento histórico brasileiro específico, quanto como relato vivo que ajuda a repensar a importância cultural de Patrícia Galvão – foi também percebida pelo brasilianista Kenneth David Jackson em “A fé e a ilusão: o caminho de paixão e pureza de Patrícia Galvão”, texto que serviu de prefácio à autobiografia. Além de esclarecer a história de vida pessoal de Patrícia Galvão, a autobiografia nos ajuda a compreender algumas questões relativas às condições de produção e passagens de *Parque Industrial* – de acordo com Jackson: “Reconhecemos pela primeira vez quantos episódios do romance saíram diretamente da vida de Patrícia, inclusive a perda do primeiro filho com Oswald, episódio nunca antes comentado”¹² – assim como as motivações que levaram a autora a escrever, com Geraldo Ferraz, sua segunda obra ficcional, *A Famosa Revista*.

⁹ Nesse periódico, Patrícia Galvão também contribuiu para a escrita da coluna “Palco, Tela e Picadeiro” (sobre teatro e cinema) para a elaboração das charges “malakabeça fanikita e cabeluda” e para a diagramação desse jornal.

¹⁰ FERRAZ, Geraldo Galvão. A vida dentro de uma pasta preta, in: **Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão** Rio de Janeiro: Editora Agir. 2005, p. 12.

¹¹ *Idem, ibidem*.

¹² JACKSON, Kenneth David. A fé e a ilusão: o caminho de paixão e pureza de Patrícia Galvão, in: **Paixão Pagu, Op. Cit.**, p. 21.

O texto de memórias, que para o crítico Marcos Antonio de Moraes¹³ é híbrido por constituir-se a partir da mistura dos gêneros autobiografia, carta, e escrita de testemunho, apresenta a vida de uma escritora com pouco enfoque concedido a seu vínculo com os artistas modernistas. O que aparece de forma contundente é sua conturbada relação com Oswald de Andrade e, em menor grau, seu incômodo com os círculos literários, cujas assembleias considerava enfadonhas. O principal motivo que parece impulsionar a escrita, numa tentativa de elaboração da experiência vivida, é a relação de Patrícia Galvão com o Partido Comunista. Assim, a autora relata os primeiros momentos em que teve contato com a literatura marxista e as conversas iniciais com Luís Carlos Prestes. Depois conta sobre o processo de proletarização a que teve de se submeter para sua aceitação no partido, além de descrever vários outros humilhantes processos, como a separação do filho Rudá e a manipulação sexual empreendida pela organização. Por fim, Patrícia Galvão chega ao momento em que, após a viagem a Moscou, a desilusão com a organização partidária começa a tomar sua consciência.

Para Moraes, diferente das autobiografias tradicionais, que apresentam feitos notáveis de quem escreve¹⁴, o texto de Patrícia Galvão se constituiria como *inventário de perdas*: do sentido de organização da família burguesa e do conceito tradicional de maternidade; do estatuto social de intelectual; de sua dignidade como sujeito, devido à solicitação da prostituição que o partido lhe faz e, principalmente, da perda das ilusões políticas. A perda da ilusão com relação à militância no PCB é o que motivará Patrícia Galvão a escrever com Geraldo Ferraz *A Famosa Revista*, publicada em 1945, cinco anos após sair do cárcere¹⁵, elaborando uma metáfora do Partido Comunista com o objetivo de delatar as violências cometidas pelo mesmo. Além disso, sua nova orientação política trotskista permitirá a militância intelectual nos jornais *Vanguarda Socialista*, para o qual contribuirá entre 1945 e 1946.

O que se pode notar da trajetória de vida de Patrícia Galvão é que ela não encontrou lugar nem entre os artistas do movimento modernista, dada a radicalidade de seu

¹³ As alusões às afirmações do professor Marcos Antonio de Moraes referem-se a uma aula ministrada por ele na Casa das Rosa, no dia 15 de junho de 2010. Essa aula fez parte do curso *Literatura e Política: a obra de Pagu*, pertencente ao evento *100 anos de Pagu*.

¹⁴ Jaime Ginzburg - no texto *Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema na teoria da autobiografia*, in: **Em primeira pessoa**. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009 - problematiza a tradição crítica que apresenta uma concepção positiva de autobiografia. Essa, de acordo com o autor, parte do pressuposto cartesiano de que o sujeito que escreve é totalmente distanciado da matéria narrada que domina, é um sujeito total, sem lacunas, e, por isso, a autobiografia seria sinônimo de verdade. No caso de pessoas que viveram situações de histórias de violências coletivas, o critério avaliativo de compatibilidade com a verdade é questionada, e o papel e o posicionamento político que essas obras ocupam assumem um caráter conflitivo no contexto social. Concepções negativas do sujeito e da autobiografia podem ser evidenciadas em *Paixão Pagu*, cuja maior crítica é às violências do PCB.

¹⁵ A vivência na prisão parece ser determinante também nesse processo de desgaste que Patrícia Galvão tem com relação à militância partidária. Por suas ações subversivas, depois que voltou de Moscou, a autora ficou presa por quatro anos nas prisões políticas Maria Zélia, Paraíso e na Prisão Pública, em São Paulo, e na Casa de Detenção, no Rio de Janeiro.

pensamento político e artístico, nem no Partido Comunista Brasileiro, hostil à escritora por sua origem pequeno-burguesa e por sua condição de mulher e de intelectual. A marginalização da autora, tanto em relação à vanguarda estética quanto à vanguarda político-partidária de seu tempo, é refletida na marginalização da obra que escreveu e a da qual participou, cujos contornos específicos fogem ao enquadramento em padrões estéticos e críticos previamente estabelecidos. Dado esse contexto, esta dissertação apresentará leituras de *Parque Industrial* e *A Famosa Revista* com o objetivo de contribuir para reflexões acerca de suas particularidades literárias e do problema de sua marginalização. Antes de passarmos para a estrutura organizacional desta pesquisa, vejamos em que consiste a fortuna crítica da literatura relacionada à Patrícia Galvão.

A fortuna crítica: onde estamos

Os textos de crítica contemporâneos à publicação de *Parque Industrial* – escritos por João Ribeiro, Murilo Mendes e Ari Pavão em 1933 – e de *A Famosa Revista* – assinados por Sérgio Milliet e Adonias Filho em 1945 – serão abordados durante as leituras que se fará de ambos os livros. Por hora, faz-se importante o conhecimento dos estudos acadêmicos mais aprofundados e das publicações, relativas ao fazer literário de Patrícia Galvão, com os quais essa dissertação dialoga. Não trataremos de trabalhos relacionados à biografia ou à produção jornalística da autora¹⁶, centrando-nos apenas no que diz respeito às obras ficcionais em questão: *Parque Industrial* e *A Famosa Revista*.

Só muitas décadas após a publicação de *Parque Industrial*, no final dos anos 70, é que um novo artigo sobre *Parque Industrial* se tornará notadamente conhecido. Trata-se de “Patrícia Galvão e o Realismo-Social Brasileiro dos anos 30”, escrito originalmente em inglês pelo brasilianista Kenneth David Jackson e publicado no *Jornal do Brasil* em 22 de maio de 1978. No texto, o entusiasta de Patrícia Galvão, “uma das poucas escritoras de sua geração”, também lamenta o silêncio da crítica e afirma o valor do livro por ser “o primeiro a abordar como tema a industrialização de São Paulo”, além de apresentar uma perspectiva engajada e feminista. Depois de comentar algumas questões relativas ao enredo – como a sátira ao modernismo e às feministas de elite, a abordagem das greves e da miséria dos trabalhadores – Jackson faz a ressalva de que o livro fora “prejudicado pelo jargão e os

¹⁶ Trabalhos de fôlego sobre o jornalismo de Patrícia Galvão são: COSTA, Márcia Rodrigues da. **Jornalismo Cultural: a produção de Patrícia Galvão no jornal A Tribuna**. Universidade Metodista de São Paulo, 2008; e NEVES, Juliana. **Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão – A experiência do Suplemento Literário do Diário de São Paulo, nos anos 40**. São Paulo: Annablume e Fapesp, 2005. Sobre a biografia, há também algumas produções cinematográficas, a saber: *Eternamente Pagu* (1988), longa metragem dirigido por Norma Bengell; *Eh Pagu Eh!* (1982), curta-metragem dirigido por Ivo Branco e *Pagu livre na imaginação, no espaço e no tempo* (2001), documentário dirigido por Marcelo Tassara e Rudá K. Andrade.

estereótipos de seu tempo”, mas precisava ser estudado por consistir “um importante documento social e literário”¹⁷.

O apelo de Jackson recebeu como resposta, uma década depois, em 1987, a publicação da antologia *Pagu – vida e obra*, organizada por Augusto de Campos. Apesar de não consistir em trabalho de crítica às ficções, a compilação serviu para facilitar o acesso a fragmentos de obras e a artigos e poemas completos de Patrícia Galvão, assim como a textos sobre a obra e vida da autora escritos por outros críticos até então. Além disso, o trabalho traça um panorama importante dos feitos artísticos e políticos da escritora durante toda sua vida e se mostrou muito estimulante para que outros artigos fossem produzidos. O mesmo efeito impulsionador da crítica pode ser atribuído à tradução para o inglês que K. D. Jackson fez de *Parque Industrial* em 1994. Nesse sentido, é considerável o número de artigos produzidos sobre o romance proletário de Pagu nos Estados Unidos a partir dessa data¹⁸.

O trabalho acadêmico mais pormenorizado que se tem sobre *Parque Industrial* é a dissertação de mestrado de Thelma Guedes Camelo, intitulada *Revolução Contra a Literatura: Parque Industrial*, escrita sob orientação do professor Valentim Aparecido Facioli, e defendida na USP em 1998. A pesquisa – publicada em 2003 como *Pagu – Literatura e Revolução* – apresenta os debates sobre a relação entre literatura e engajamento a partir dos pensadores críticos com tendência marxista que teorizaram sobre o tema, como Trostki, Lúkacs, Benjamin, Adorno, Brecht, Vitor Serge e Mário Pedrosa. A partir dessa explanação e considerando-se o contexto modernista brasileiro, Thelma Guedes faz um ensaio sobre *Parque Industrial* e termina seu estudo apontando a atualidade do romance proletário de Patrícia Galvão, em comparação com *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins.

Outra importante leitura dos dois livros de Patrícia Galvão é a proposta por Bianca Ribeiro Manfrini na dissertação intitulada *A mulher e a cidade: imagem da modernidade brasileira em quatro autoras paulistas*, orientada pelo professor Marcos Antonio de Moraes e defendida também na USP em 2008. O trabalho aborda as obras de quatro escritoras paulistas: Patrícia Galvão, Maria José Dupré, Carolina Maria de Jesus e Zulmira Ribeiro Tavares, a partir da relação que os escritos dessas autoras não canônicas mantêm com o processo histórico da modernização de São Paulo. Apesar de não ser dedicada somente à Patrícia Galvão, as cerca de 30 páginas que Bianca Manfrini sobre Patrícia Galvão valem pela leitura articulada dos dois textos ficcionais. A pesquisadora centrou seu estudo na questão da “incomunicabilidade da forma”, traçando as motivações estéticas e ideológicas que levaram à marginalização de *Parque Industrial* e *A Famosa Revista*.

¹⁷Jackson, Kenneth David. Patrícia Galvão e o Realismo Social dos anos 30. CAMPOS, Augusto de. **Pagu vida e obra**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 290.

¹⁸ Todos os trabalhos consultados se encontram na Bibliografia dessa dissertação.

O mérito atribuído a um bom estudo de *A Famosa Revista* não é algo irrelevante. Poucos artigos críticos foram dedicados ao livro escrito a quatro mãos desde sua primeira publicação em 1945. O “Prefácio a *A Famosa Revista*” foi escrito por Sérgio Millet no ano mesmo de sua publicação e nele o crítico observa que o “romance poético, esotérico e intencional” de Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz é baseado em três enredos: a vida de Rosa, a vida de Mosci e a vida da Revista, metáfora de uma organização da Terceira Internacional. Com relação ao estilo, Millet afirma que a técnica “prejudica a limpidez do enredo simples, mas enriquece de mistério e poesia páginas e páginas seguidas”, além de muitas vezes a “obscuridade se tornar total” e o subjetivismo dos autores não atingir a “comunicabilidade necessária à transmissão da essência poética”. Apesar disso, um ganho do livro seria a sua planimetria, ou seja, a distribuição de seus planos, que conferem dinâmica à narrativa.

Outro breve artigo ainda foi escrito perto do lançamento da segunda edição, em 1959. Trata-se do artigo “*A Famosa Revista*”, de Adonias Filho, que compõe seu livro de ensaios *Modernos Ficcionalistas Brasileiros* (1958). Em tom elogioso o crítico vê em *A Famosa Revista* um livro que “não sacrificaria, apesar do gênero que sempre implica imaginação excessiva, a naturalidade dos acontecimentos”. Para ele, a personagem principal é a própria *Revista*, contra quem Rosa e Mosci protestam. Ao lado da história da “máquina insensível” que é a Revista, correria a história das outras personagens que encarnariam “grandes problemas humanos”. Além desse artigo, K. D. Jackson escreveu, em 1991, “Alienation and Ideology in *A Famosa Revista* (1945)”. Nesse texto há contextualização histórico-cultural do livro; apresentação de uma discussão sobre sua hibridez estilística; apontamento sobre a sátira ao Partido Comunista e ao Governo de Getúlio Vargas, e ainda pontuação de elementos sobre a alienação política e dificuldade de existência a que são impelidos os personagens principais.

As possíveis adversidades relativas à recepção imediata da obra – o lugar marginal na cena literária que ocupavam Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz, e o prestígio vivido pelo Partido Comunista no pós-Segunda Guerra – e as dificuldades em sua leitura, apontadas por Millet, podem ser motivos primeiros do silêncio da crítica. Nesse sentido, esta pesquisa pretende contribuir para a retomada das discussões acerca desse livro, peculiar já à primeira vista, por ser escrito a quatro mãos. Entende-se que *A Famosa Revista* é importante tanto por apresentar uma sátira ao PCB pouco comum na história literária brasileira, como por inovar linguisticamente, trabalhando com mistura de vários gêneros.

Estética e Política: para onde vamos

O objetivo desta dissertação é, portanto, apresentar leituras dos livros *Parque Industrial* (1933) e *A Famosa Revista* (1945), as únicas obras ficcionais atribuídas à Patrícia Galvão, com autoria isolada ou em parceria, e publicadas em vida¹⁹. A pesquisa está dividida em três capítulos. No primeiro deles, é feita uma reflexão livre sobre o livro *Parque Industrial*, considerando-se tanto seus aspectos estéticos quanto históricos. Julgou-se que, para a leitura desse romance proletário, seria essencial a observação de como os conflitos sociais são abordados, uma vez que eles sustentam a matéria do livro. Para que essa análise pudesse ser feita, uma atenção especial foi concedida aos diálogos das personagens, pois eles constituem grande parte do livro e neles estão inscritas as tensões provenientes dos conflitos socioeconômicos e culturais da sociedade da época, com a qual lida a obra literária. Os principais conflitos abordados são o conflito de classes, o conflito ideológico dentro de uma mesma classe e o conflito sexual, que transpõe e se soma à barreira da divisão social econômica. Nessa primeira parte do capítulo, fazemos uma leitura cerrada dos diálogos apresentados, observando as informações que podem ser obtidas pela análise de sua sintaxe e de seu vocabulário.

A ênfase dada ao livro para esses conflitos torna-se ainda mais evidente quando, atentando-se a outros momentos de construção narrativa que não os diálogos, percebe-se que *Parque Industrial* trabalha esteticamente com o efeito de *choque* tal qual elaborado por Walter Benjamim. Assim, na segunda parte desse capítulo, estudamos como o choque provocado pela mecanização do processo produtivo aparece em *Parque Industrial*. São traçadas também as aproximações evidentes entre a estrutura do “romance proletário” e a construção formal cinematográfica, na tentativa de mostrar que, através dessa apropriação, o romance utiliza o *choque* como princípio estético geral. Por fim, como terceira parte do capítulo, temos a problematização da marginalização desse livro de Patrícia Galvão. Para isso, são trabalhadas as distâncias estéticas e ideológicas que o livro mantém com os discursos hegemônicos sobre modernização do Brasil naquela época.

No segundo capítulo é feita uma leitura de *A Famosa Revista*, a partir da observação de elementos constitutivos considerados essenciais para seu entendimento. A introdução à leitura – que conta com breve descrição biográfica e da atuação crítica de Geraldo Ferraz e apresentação sintática do enredo – é um pouco mais longa que a do capítulo anterior, dada à necessidade de contextualização de seu peculiar processo de elaboração. A primeira parte do estudo procura traçar os paralelos que se pode evidenciar

¹⁹ Existe ainda um terceiro livro, chamado **Safra Macabra**, que consiste em uma coletânea dos nove contos policiais que Patrícia Galvão (com o pseudônimo King Shelter) escreveu, entre junho e dezembro de 1944, para a revista “Detetive”, editada por Nelson Rodrigues. Esse livro foi organizado por Geraldo Galvão Ferraz e publicado pela José Olympio em 1998.

entre a organização jornalística ficcional e o Partido Comunista, principalmente. Para tal, são apontadas as características da Revista, uma personagem com história e enredo próprios, em comparação aos materiais extraliterários que deem indicação de que a metáfora se sustenta e de que o livro se coloca em confronto com a organização partidária e, de modo mais sutil, com o Estado Novo e suas estruturas políticas.

Na segunda parte do capítulo, é trabalhada a questão da melancolia, como característica psicológica chave para entender as personagens e o movimento geral que constrói formalmente a narrativa de *A Famosa Revista*. Mais do que a melancolia sentida pela personagem Mosci, no primeiro capítulo do livro, devido à separação de sua amada, a melancolia que importa para essa leitura é a de Rosa. Essa personagem sofre a perda do ideal político que esvazia sua existência e esse estado tem repercussões decisivas na construção formal do livro. Importante esclarecer aqui, novamente, que não é intuito da pesquisa apontar na obra separadamente os diferentes procedimentos estilísticos de Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz: *A Famosa Revista* será considerada como um todo, um projeto que também significa “o entrelaçamento das aventuras pessoais e profissionais de Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão”²⁰ e apresenta características únicas passíveis de serem estudadas. No último item desse capítulo, faz-se uma aproximação entre a liberdade formal de *A Famosa Revista* e o pensamento de Leon Trotski a respeito da arte, com o qual ambos os autores se identificavam politicamente na época.

O terceiro capítulo procura, por fim, refletir mais especificamente sobre a constituição das personagens de *Parque Industrial* e *A Famosa Revista*, pois a relação que as elas mantêm com as esferas pública e privada da vida é um dado estrutural interessante que diferencia as obras e se liga intimamente aos objetivos de cada uma delas. No romance proletário, as personagens são tipificadas e muito parecidas, constituindo uma coletividade. Já no livro escrito a quatro mãos, as personagens têm um aprofundamento psicológico e uma individualidade que as diferencia do mundo exterior e as faz entrar em constante conflito com a esfera pública da vida. Nesse sentido, a relação das personagens de cada livro com a categoria de público/privado será relacionada também à questão da construção formal de cada uma delas.

²⁰ FERRAZ, Geraldo Galvão. Um ato de Justiça in: NEVES, Juliana, **Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão – A experiência do Suplemento Literário do Diário de São Paulo, nos anos 40**, *Op. Cit.*, p. 18.

Sobre *Parque Industrial*

Moça cheia de energia e convicções políticas. Balança bem alto no brinquedo de criança, querendo ver do outro lado do muro, enquanto proclama a conhecidos do modernismo literário brasileiro ideais comunistas, do partido. Essa é a personagem criada pelo cineasta Joaquim Pedro de Andrade no filme *O Homem do Pau Brasil* (1982) e que remete, simultaneamente, à escritora Patrícia Galvão e às suas criações ficcionais: um dos desenhos autobiográficos de *Álbum de Pagu* (1929) e a personagem militante Rosinha Lituana, de *Parque Industrial* (1933). Trata-se da imagem de Patrícia Galvão na época de convivência com Oswald de Andrade e que sugere, na produção dessa autora, a inseparabilidade entre vida e obra, fato sobre o qual atentou mais tarde Augusto de Campos. A indissociabilidade, um tanto recorrente quando se trata de literatura, é evidente no primeiro e mais conhecido livro da autora: *Parque Industrial*²¹. O contexto de elaboração desse texto ficcional é importante para entendimento da obra, pois permite esclarecer as motivações para a escolha da relação forma e conteúdo que lhe conferiu materialidade. Sobre esse contexto de produção, Patrícia Galvão afirma em sua autobiografia:

Pensei em escrever um livro revolucionário. Assim nasceu a ideia de *Parque Industrial*. Ninguém havia ainda feito literatura desse gênero. Faria uma novela de propaganda que publicaria com pseudônimo, esperando que as coisas melhorassem.

Não tinha nenhuma confiança nos meus dotes literários, mas como minha intenção não era nenhuma glória nesse sentido, comecei a trabalhar²².

Como aponta essa declaração, o romance proletário²³ de Patrícia Galvão foi escrito em um momento político conturbado de sua vida, quando, após ter sido presa por participar de uma manifestação de rua, foi afastada pela primeira vez do Partido Comunista devido à política de depuração dos elementos pequeno-burgueses, empreendida pela sua direção stalinista. Ela ansiava pela aceitação nos quadros militantes da organização e, mesmo impedida compulsoriamente, decidiu trabalhar intelectualmente e à margem do PCB, utilizando o pseudônimo de Mara Lobo. O Partido desconfiava da jovem Pagu por seu conhecido envolvimento com o movimento antropofágico no final dos anos 1920. No entanto,

²¹ **Parque Industrial**. São Paulo: Editora José Olympio. 2006. Todas as citações provenientes desse livro, quando não indicadas por completo, são referentes a essa edição e vêm acompanhadas só do número de páginas.

²² GALVÃO, Patrícia. **Paixão Pagu**, *Op. Cit.*, p. 112.

²³ A discussão do gênero já foi feita por Thelma Guedes, em seu livro **Pagu Literatura e Revolução**. Mas não pretendemos retomá-la nesta parte do texto. A autora apresenta a discussão da problemática formal do romance proletário nos termos do “lugar do meio” que ocupa, dada a tentativa de superação dialética do gênero romance. Nesse processo de superação, ao mesmo tempo em que se afirma o gênero tradicional (calcado na representação da individualidade), de origem burguesa, há o anseio por sua destruição para se chegar a um novo gênero, o romance proletário (calcado na representação da coletividade). No entanto, segundo a autora, a tensão derivada do trabalho com o engajamento político e a experimentação estética não chega a uma síntese e a forma do livro permanece inacabada, sem resoluções conclusivas. Aludiremos a **Parque Industrial** como romance proletário por sua auto-intitulação e por sua oposição ao romance tradicional burguês.

a essa altura, ela já não frequentava muito mais esse círculo social dada à má repercussão que seu casamento com Oswald de Andrade causara aos amigos de Dona Olívia Guedes Penteado, aristocrata patrona das artes paulistanas. A arte para Patrícia Galvão parecia naquele momento secundarizada, pois a atividade que a consumia era a militância partidária. Assim, segundo relatado em *Paixão Pagu, Parque Industrial* surge sem pretensões literárias, mas com enfoque na exaltação ao PCB e na conseqüente reafirmação da dedicação militante de sua autora.

O propósito militante salta aos olhos quando se lê *Parque Industrial*: trata-se de um livro que apresenta diversas cenas do sofrido cotidiano da classe social que, no início dos anos 1930, logo após a grande crise econômica de 1929²⁴, habitava o bairro operário Brás, na capital paulista. À perspectiva classista adotada por Patrícia Galvão, soma-se ainda a feminista, pois um enfoque maior é concedido às dificuldades vivenciadas pelas mulheres proletárias, que, além de serem exploradas através do regime trabalhista, também eram oprimidas sexualmente. Como forma de superação da degradante situação de vida apresentada, o livro aponta a necessidade de organização das massas de explorados para a deflagração de uma revolução de caráter socialista. Há em *Parque Industrial* a esperança por mudanças socioeconômicas abruptas, uma característica típica do “momento de empolgação ativista”²⁵ vivido pela autora. A necessidade de extinguir-se o estado de injustiça social é muitas vezes apresentada ao leitor por meio de uma linguagem panfletária, repleta de jargões político-partidários.

A utilização exagerada de clichês políticos trunca a fluidez narrativa e é apontada por grande parte dos estudiosos de *Parque Industrial* como o principal problema de constituição formal desta obra. Ao lado das passagens prolixas e explicitamente didáticas, decorrentes da necessidade de utilização da linguagem militante, encontram-se cenas rápidas, construídas com uma linguagem coloquial e fundamentadas na estética modernista fragmentária adotada pela autora²⁶. A fragmentação como base da construção estilística era uma característica muito em voga nos meios literários modernistas, da década de 1920, com

²⁴Importante notar que o principal efeito da crise de 29 para os países de economia agrária foi a drástica diminuição das exportações de produtos de primeira ordem, como ocorreu no Brasil com relação ao café. Sobre isso, Cf. HOBBSAWM, Eric. Rumo ao abismo econômico in: **Era dos Extremos – o breve século XIX 1914-1991**. No entanto, em **Condições de Trabalho na Indústria Têxtil Paulista (1870-1930)**, Maria Alice Rosa Ribeiro explica que a crise econômica de 1920 prejudicou a expansão da indústria e os capitalistas passaram a explorar mais a força de trabalho, desrespeitando algumas regulamentações trabalhistas já existentes na época, como a Lei do Feriado (1925) e o Código de Menores (1927).

²⁵ RISERIO, Antonio. Pagu: Vida-Obra, Obravida, Vida, p.21.

²⁶ Bianca Manfrini, em sua dissertação **A Mulher e a cidade: imagem da modernização brasileira em quatro autoras paulistas**, defendida na USP em 2008, apresenta interessante elaboração sobre a mistura existente em *Parque Industrial* de “explicação/ descrição didática” e “narração”. Em suas palavras: “Muitas vezes a narrativa em *Parque Industrial* oscila entre a explicação – à maneira do realismo socialista, no intuito de converter ideologicamente o leitor – e a exposição crua de episódios, sempre atenta para a deformidade e a degradação. Esse anseio didático do romance, associado a seu caráter “antiliterário”, pode enfraquecer e tirar o peso da matéria ficcionalizada, oferecendo ao leitor uma elaboração do real limitada, pois pré-definida de acordo com certa ideologia. Mas, como essas coisas oscilam no romance, a força de suas imagens sobrepuja os momentos explicativos.” (p.28)

os quais a autora dialogou. Para ilustramos as características sobre as quais comentamos, vejamos o exemplo seguinte, em que os dois aspectos formais, a fragmentação e a linguagem prolixa, manifestam-se. O primeiro parágrafo vale-se, ainda que de maneira não intensificada e presenciada em outras partes do texto, do processo de montagem, já o segundo é marcado pelo didatismo e pela linguagem panfletária:

Automóvel Club. Dentro, moscas. O club da alta pede pinico pela pena decadente de seus criados da imprensa. Agora quer engazopar a prefeitura, cedendo-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 (p.73)

A mistura de partes prolixas, didáticas e de linguagem militante (“mais-valia”, “exploração feudal”, “ditadura bancária”), com uma linguagem fragmentária, formada por períodos curtos, dinâmica e cinematográfica – presente ao longo de toda narrativa – conferiu a *Parque Industrial* uma materialidade peculiar, que o distanciava tanto das produções dos artistas modernistas canônicos da década de 1920, quanto dos grandes nomes de romances proletários, típicos em nosso cenário literário brasileiro na década de 1930²⁷. Suas peculiaridades manifestam-se no próprio lançamento do livro. Consta em *Uma história do Romance de 30*, do crítico Luís Bueno, que *Parque Industrial* foi o primeiro livro autointitulado “romance proletário²⁸”, mas esse fato não foi suficiente para despertar muita atenção da crítica. A publicação de *Parque Industrial* – feita por uma editora independente em janeiro de 1933 e com financiamento de Oswald de Andrade – foi registrada, na época, em três textos: em um artigo assinado pelo crítico João Ribeiro em 26 de janeiro de 1933, no *Jornal do Brasil*, intitulado simplesmente “Parque Industrial”; em “alguns tópicos de uma crônica de Ari Pavão, incluída no livro *Bronzes e Plumas*”²⁹ (1933) e em artigo de Murilo Mendes, publicado no *Boletim Ariel* em setembro de 1933 e que, por se tratar mais precisamente do romance de Jorge Amado, é intitulado “Nota sobre Cacau”³⁰.

O texto de João Ribeiro apresenta um tom elogioso ao “libelo, sob a forma de romance” da jovem escritora, já que o caracteriza como “panfleto admirável”, cujas descrições da vida dos trabalhadores são “magníficas” e os quadros de miséria são desenhados “com grande realismo”, dada a própria vivência de Patrícia Galvão em

²⁷ Sobre a presença em **Parque Industrial** de tendências contidas em dois momentos literários distintos da literatura brasileira, afirma Augusto de Campos, em *Pagu - Vida e Obra*: “Descontados os sestros panfletários, é uma última pérola modernista engastada na pedreira do nascente romance social de 30, do qual é excêntrico e atraente precursor” (p. 102).

²⁸ BUENO, Luis. **Uma história do romance de 30**. São Paulo e Campinas: Edusp e Editora da Unicamp, 2006. p. 160.

²⁹ CAMPOS, Augusto de. **Pagu: Obra e Vida**, *Op. Cit.*, p. 102.

³⁰ O acesso ao artigo de João Ribeiro na íntegra foi possível por sua reprodução na antologia de Augusto de Campos, pp. 282-283. Já o acesso ao artigo de Murilo Mendes foi possibilitado, parcialmente, pelo trabalho de Luis Bueno, **Uma história do romance de 30**, *Op. Cit.*, p. 66.

ambientes de trabalho proletários. A apreciação do “livro anti-burguês” atesta também que “o estilo é um dos elementos de agrado” do crítico, apesar de não aprofundar argumentos que demonstrem isso. No final do artigo, Ribeiro afirma: “A verdade é que o livro terá inumeráveis leitores pela coruscante beleza dos seus quadros vivos de dissolução e de morte”, o que se revelou equivocado, dada a pouca fortuna crítica existente sobre esse romance proletário até os dias de hoje. O mesmo entusiasmo se lê na crônica de Ari Pavão, para quem *Parque Industrial* é um “livro que se lê com prazer” e cuja leitura ele recomendaria a toda gente, se não fossem certos termos inapropriados por sua incapacidade estética.

Murilo Mendes já não é tão entusiasmado na referência que faz a *Parque Industrial* em seu pequeno artigo sobre o livro proletário de Jorge Amado, obra com a qual simpatiza. O poeta mineiro responde afirmativamente à pergunta feita pelo escritor baiano no prefácio de *Cacau*: “Será isso um romance proletário?”, no entanto, afirma que em relação à auto intitulação de Mara Lobo “Houve engano. É uma reportagem impressionista, pequeno-burguesa, feita por uma pessoa que está com vontade de dar um salto mas não deu [...] parece que para a autora o fim da revolução é resolver a questão sexual.” Com esse comentário, Murilo Mendes associa o livro de Patrícia Galvão mais ao jornalismo do que à literatura, além de demonstrar certo incômodo com a importância que *Parque Industrial* concede às condições sociais da mulher em seu enredo .

Um artigo entusiasta, um negativo e um breve comentário em uma crônica. Foram essas as três únicas respostas que *Parque Industrial* recebeu de maneira imediata no cenário literário do qual era contemporâneo. Despertar o interesse dos intelectuais, vanguardistas ou não, não parecia ser o principal objetivo do livro, apesar das peculiaridades estéticas que lhe são inerentes. No entanto, o romance foi negligenciado inclusive pelo próprio Partido Comunista, entidade que fez Patrícia Galvão assiná-lo com pseudônimo e para a qual ele foi supostamente endereçado. Tamanha rejeição desperta a curiosidade da investigação: será que *Parque Industrial* é realmente uma “reportagem” “pequeno-burguesa”, estilisticamente de segunda ordem, e por isso pouco mencionada quando se fala sobre o modernismo, ou será que ele apresenta elementos perturbadores que justificariam sua marginalização? É na reflexão sobre tal questão que nossas reflexões se baseiam. Nesse caso, o objetivo desta leitura de *Parque Industrial* não seria de estabelecê-lo acriticamente como um importante constituinte de nossa história literária brasileira, mas o de desvendar seu processo de constituição, analisar as características próprias da obra e o diálogo que o texto estabelece com outros discursos literários e políticos da época em que se insere. É o que tentaremos fazer nas páginas seguintes.

Conflitos sociais: uma análise dos diálogos

A negligência do Partido Comunista³¹ incita um estudo crítico de *Parque Industrial* que considere outras características da obra de ficção para além das simples delimitações de conteúdo e estilo inerentes a um libelo propagandístico. Trata-se de uma obra cujas problematizações – referentes ao debate sobre a comunidade paulista industrial do período – secundarizam a própria materialização da apologia ao Partido, mencionado apenas duas vezes: a primeira na fala da sindicalista Rosinha Lituana (p. 22) e a segunda através do militante Alexandre, que discute com os colegas a importância do “Partido dos Trabalhadores” (p. 101). Se o objetivo, declarado pela própria autora, da realização de *Parque Industrial* foi malogrado, é necessário questionar quais elementos temáticos formam o sustentáculo ideológico do romance proletário, para além da exaltação ao PCB. Um possível guia para o desenvolvimento desse raciocínio seria a investigação das discussões sócio-políticas que persistem ao longo da trama e que podem ser evidenciadas pelos diálogos. Os diálogos constituem grande parte do romance de Patrícia Galvão, são a expressão direta da “CAMADA HUMANA” que “FALA A LÍNGUA DESTE LIVRO” (p. 16) e, por apresentarem conflitos ideológicos – diferente do narrador, cujo posicionamento político e opinião são explícitos – serão os objetos focados por esta proposta de análise. Estes inúmeros diálogos (abundantes ao longo de todo o romance) concedem voz, na literatura, aos supostos habitantes do parque industrial e muito dizem sobre as personagens e sobre suas vivências cotidianas. Como a maior parte das personagens pertence a uma coletividade de trabalhadores, é preciso atentarmos às motivações e temas de sua interação, assim como às tensões estabelecidas com os outros setores da sociedade.

Nas primeiras cenas, a tensão focalizada é a existente entre a categoria patronal e a dos trabalhadores, desencadeada pela exploração presente nos espaços de trabalho, seja na fábrica do Brás, seja no atelier de costura da Rua Barão de Itapetininga. A observação do ambiente no qual ocorrem os diálogos é importante porque percebemos que, antes mesmo de serem oprimidos verbalmente pelos patrões, os trabalhadores encontram-se em condição, *a priori*, de subjugo à própria máquina. Por isso no livro a fábrica é considerada uma “penitenciária social”. Esta modernização desumana está implícita nos primeiros diálogos do livro. Vejamos um deles, em que logo de manhã uma operária sonolenta se atrapalha no manejo da máquina:

³¹ Essa afirmação se baseia na leitura da fortuna crítica sobre o livro. Dentre os autores que mencionam essa negligência, podemos citar a historiadora Tereza Freire que, em **Dos escombros de Pagu**, afirma: “O Partido? O Partido condenou o romance” (p. 113) e Geraldo Galvão Ferraz, que apresenta algumas motivações dessa recusa no prefácio de **Parque Industrial**, na edição da José Olympio, de 2006.

- Puxa! Que esse domingo não durou...os ricos podem dormir à vontade.
 - Bruna, você se machuca. Olha as tranças!
 É seu companheiro, perto.
 O chefe da oficina se aproxima, vagaroso, carrancudo.
 - Eu já falei que não quero prosa aqui!
 - Ela podia se machucar...
 - Malandros! É por isso que o trabalho não rende. Sua vagabunda!
 Bruna desperta. A moça abaixa a cabeça revoltada. É preciso calar a boca!

(p. 19)

Bruna, seu companheiro e o chefe da oficina parecem falar a mesma língua. O léxico e as gírias são muito parecidos, com a diferença de que um termo pejorativo e degradante como “vagabunda” só é permitido ao chefe, pois ele ocupa uma posição superior aos outros dois no quadro de funcionários. Apesar do registro em comum, o poder econômico se impõe também através da fala, pelo xingamento. O trecho do livro nos permite ainda refletir sobre como o sistema social representado subtrai dos trabalhadores o seu tempo de lazer (Bruna está sonolenta e “aperta com raiva os olhos ardentes” porque foi ao baile na noite passada) e tolhe tanto a possibilidade de comunicação com seus pares (ela não pode conversar com outro trabalhador no serviço) quanto o direito de resposta à altura ao assédio moral empreendido pelo patrão: essa revolta lhe custaria o emprego. A mesma submissão forçada é descrita em cena posterior, quando uma costureirinha nega-se a fazer serão, por ter de cuidar da mãe doente. Após ouvir a reação da patroa (“-Absolutamente. Se você for, é de uma vez” (p. 25)), ela recua em seus propósitos e desiste de voltar para sua casa.

A agressão verbal nos dois casos é decorrente da relação conservadora patrão-empregado vigente na época e que, de certa forma, perdura até hoje no Brasil. Trata-se de uma relação trabalhista histórica baseada mais no binômio colonizador/colonizado do que no de capitalista/assalariado, fato resultante da influência crucial, nesse quadro, de nosso passado escravista colonial³². Nesse sentido, é sintomático que haja no texto de Patrícia Galvão outras imagens que remetam à associação entre trabalho livre e escravidão. Há a alusão a “um proletário que tem no peito cicatrizes de chibata” (p. 114), imagem que estabelece a relação entre trabalho assalariado e método de punição escravista; as proletárias, quando vão ao banheiro, “passam o minuto de alegria roubado do trabalho escravo” (p. 20) e há ainda a proclamação de uma trabalhadora sobre o serão que fora obrigada a fazer: “Depois dizem que não somos escravas” (p. 26). Além disso, a existência de personagens negras³³, como Corina e Alexandre tem uma função no romance proletário de marcar a permanência desse passado na formação de nossa classe trabalhadora³⁴.

³² FERNANDES, Florestan, **Mudanças Sociais no Brasil**. São Paulo: Global, 2008, pp. 42-43.

³³ Importante notar que Corina é uma das únicas personagens cujas características físicas nos são apresentadas. Além de outras rápidas descrições, sabemos que ela, assim como Alexandre, tem ascendência africana. Nesse sentido, apesar de não trabalhar com a questão racial de forma contundente como faz com relação à classe e ao gênero, *Parque Industrial* consegue problematizá-la minimamente. Isso pode ser percebido no capítulo “Ópio de cor”, com a seguinte passagem, em que a voz narrativa confunde-se com um pensamento

Há também percepção da exploração no cotidiano das personagens, mesmo nos espaços externos ao ambiente de trabalho. Trata-se aqui de demonstrar as deploráveis condições diárias de vida da população que “SUSTENTA O PARQUE INDUSTRIAL DE SÃO PAULO” (p. 16). O lugar destinado à população pobre que comete crimes para poder sobreviver é a cadeia, com a qual entramos em contato assim que a personagem Corina, acusada injustamente de ter assassinado o próprio filho, é encarcerada. A maioria das mulheres foi presa “por causa do dinheiro” (p. 66), porque, excluídas do mundo do trabalho, tiveram que matar, prostituir-se ou roubar para conseguirem alimento. Se o tratamento concedido aos trabalhadores já é deplorável, pior ainda o que é dado àqueles que são considerados criminosos. O diálogo que segue é travado, na prisão, entre a personagem Corina – que, devido à prostituição, provavelmente adquirira alguma doença venérea – e outra encarcerada:

- Não chegue perto. Te pego doença. Se você visse! Minha boceta é um buraco!

- Ora boba! Eu também estou podre! Vem comer comigo! Xii! Caraio de bóia! Tenho vontade de meter essa porcaria no queixo do carcereiro. Todo dia esse macarrão fedido. Filho-da-puta! (p. 67)

A utilização da palavra “boceta” para designar o órgão genital feminino, além de ser um exemplo da presença da linguagem coloquial, aponta para o modo desrespeitoso com que são tratadas as mulheres que recorrem a esse modo de vida para sobreviver. Corina já havia sido chamada de “puta”, “vagabunda” e ainda teve de ouvir de um cliente que: “-Você de barriga me amolece” (p.61). A segunda fala de sua amiga encarcerada demonstra solidariedade em relação a alguém que se encontra na mesma situação³⁵ e, ao mesmo tempo, revolta contra um “inimigo” comum mais concreto e direto, que é o “filho-da-puta” do carcereiro. A mulher encarcerada está indignada com a sua situação, mas como não possui uma visão política mais ampla, direciona sua crítica à comida e ao trabalhador do presídio, sem condições de conseguir nomear com mais clareza seu inimigo. A

de Corina: “Por que nascera mulata? É tão bonita! Quando se pinta então! O diabo é a cor! Porque essa diferença das outras! O filho era dele também. E se saíssem assim, com a sua cor de rosa seca! Porque os pretos têm filhos?” (p.49). Sobre Alexandre, é necessário pontuar que ele é o completo oposto social e ideológico de Corina, pois significa na obra o mártir proletário. Interessante notar que a exaltação literária de um mártir negro representa uma posição contrária às teorias de branqueamento, que viam o negro como raça biologicamente inferior, além de condenar a mestiçagem, associando-a à degenerescência, e que vigoravam no Brasil até a década de 1930. Como exemplos dessa posição, podemos citar Oliveira Vianna em *A evolução do povo brasileiro* (1923), além de Nina Rodrigues e Sílvio Romero, dentre outros. Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993.

³⁴ MANFRINI, Bianca. **A mulher e a cidade**, *Op. Cit.*, p.30.

³⁵ A solidariedade de classe é retomada outras vezes no texto principalmente em relação aos policiais que são vistos como mantenedores da ordem e do estado burguês mas que são, ao mesmo tempo, trabalhadores explorados como quaisquer outros. Um dos soldados que cuida da prisão em que está Rosinha Lituana afirma: “-Pátria...tapeação! Quem não tem patrimônio não tem pátria! Somos mais irmãos dos soldados rasos da Argentina do que de nossos oficiais. Guerra...tapeação! Defender o quê? A propriedade dos ricos...” (p. 95). Além dessa, quando ocorre a greve, a mesma Rosinha faz um discurso para que os oficiais não agridam seus irmãos e alguns deles identificam parentes em meio aos grevistas (p. 113).

indignação contra o estado das coisas se encontra na utilização de palavras: as mulheres sabem que sua situação é deplorável, mas não sabem como poderiam subvertê-la.

O diálogo seguinte, por sua vez, ocorre em um cortiço do Brás, onde as precárias condições de moradia mesclam-se, e parecem intensificar-se, à descrição da precariedade de vida das mulheres que conversam ao redor dos “tanques comuns”. São várias pessoas, não-nomeadas, envolvidas em um debate sobre a impossibilidade das mulheres da classe trabalhadora de terem filhos, já que eles significam a perpetuação das mazelas às quais elas estão submetidas:

- Larga pestinha! Tenho que ensaboar tudo isso! Estes filhos só nascem para tentar...
- Praga! Eu te meto a mão até o diabo dizer chega!
- Gente pobre não devia ter filho.
- Aí vem a Didi. Você viu a criança dela, que mirrada!
- Uma preta deformada aparece com o filho cinzentinho. Uma teta escorrega da boquinha fraca, murcha, sem leite. O avental encarvoado enxuga os olhinhos remelentos.
- Gente pobre não pode nem ser mãe. Tenho que dar ele pra alguém pro coitado não morrer de fome. Se eu ficar tratando ele, como é que arranjo emprego? Tenho que largar dele pra tomar conta dos filhos dos outro. Vou nanar os filhos dos rico e o meu fica aí num sei como (pp. 81-82)

A cena ao redor dos tanques demonstra que na habitação coletiva as mulheres estão engajadas em um trabalho não produtivo e não têm condições (tempo e dinheiro) para dedicarem-se à criação dos filhos. Elas não têm escolha: deixam seus filhos para cuidarem dos filhos dos outros porque, se não o fizerem, eles morrerão de fome. Antes vivos, “cinzentinho(s)”, “remelento(s)”, mal alimentados e largados do que mortos. Assim como na cadeia, as habitantes das moradias coletivas sentem na pele a exploração do sistema em que vivem e fazem isso com um vocabulário que dominam. A ausência de concordância nominal entre algumas palavras mostra que em um nível sintático há contraposição a uma língua portuguesa normativa dominante. Do ponto de vista social mais amplo, as pessoas que proferem tais palavras também se colocariam, mesmo que de forma não elaborada e organizada, em situação de conflito com a ordem social que as oprime.

A revolta verbal contra a degradação da vida cotidiana em que vivem as mulheres, nas prisões e nas moradias coletivas, não gera ações que visem mudanças efetivas. A necessidade da coesão classista, a promoção de greves e a organização junto a um partido surgem em outros diálogos, que envolvem as personagens militantes³⁶. O trabalho de convencimento dos colegas sobre a importância da luta socialista é atividade

³⁶ A descrição que Patrícia Galvão faria mais tarde de um “militante” partidário, no artigo “A sementeira da revolução”, no jornal *Vanguarda Socialista* (em cinco de outubro de 1945), serve bem à caracterização de algumas de suas próprias personagens no romance proletário. Afirma ela: “um militante diante de um operário não politizado tem de convencê-lo ao seu objeto de luta, torná-lo maleável em sua mentalidade.... permeabilizá-la em “consciência” do papel que lhe cabe na engrenagem social, e para isso o militante tem um trabalho que é o desbravar o caminho e debater com a indiferença, o alheamento, a preguiça moral, mental e até física de seu interlocutor...”

constante de Rosinha Lituana, Otávia e Alexandre. Alexandre, que surge na parte final do romance, afirma que os “explorados é que precisam fazer a revolução” (p. 100) por meio do partido e que, se for necessário, devem morrer em nome da justiça social. As duas mulheres estão presentes desde o início de *Parque Industrial* e suas condutas impecáveis não se alteram em instante algum. Rosinha é a grande líder operária e é ela que, no horário de almoço, explica aos colegas “o mecanismo de exploração capitalista” (p. 21):

- O Dono da fábrica rouba de cada operário o maior pedaço do dia de trabalho. É assim que enriquece à nossa custa!
- Quem foi que te disse isso?
- Você não enxerga? Não vê os automóveis dos que trabalham e a nossa miséria?
- Você quer que eu arrebeste o automóvel dele?
- Se você fizer isso sozinho irá para a cadeia e o patrão continuará passeando num outro automóvel. Mas felizmente existe um partido, o partido dos trabalhadores, que é quem dirige a luta para fazer a revolução social.
- Os tenentes?
- Não. Os tenentes são fascistas.
- Então o quê?
- O Partido Comunista... (pp. 21-22)

Rosinha sabe que as pessoas vivenciam as adversidades geradas pelo capitalismo e é por isso que pede ao colega que analise criticamente as contradições presentes em seu cotidiano. O automóvel, sempre associado ao poder burguês, é o símbolo da modernização, é o produto que exemplifica por excelência a alienação dos trabalhadores. Ao invés de canalizar as energias no inimigo concreto imediato, na destruição da “baratinha” do patrão, como quer fazer a encarcerada em relação ao carcereiro, Rosinha sugere a seu interlocutor que não tome nenhuma atitude agressiva e individual, mas que se integre ao Partido Comunista, “que é quem dirige a luta para fazer a revolução social”. As ações de Otávia são as mais impecáveis: ela sempre vai aos encontros do sindicato e do Partido; participa de greves; relaciona-se só com homens engajados; ajuda as colegas desamparadas e explica aos filhos de Alexandre quem foi Rosa Luxemburgo: “ (...) Foi uma militante proletária alemã que a polícia matou porque atacava a burguesia” (p. 103). Em uma ocasião na qual Otávia deixa de brincar o carnaval para dobrar manifestos e não se “desviar da luta” (p. 47), a personagem debate com o caixeiro Pepe, que está apaixonado pela operária e é caracterizado como sendo politicamente alienado:

- Por que você não vem no Almeida Garret? Você quer viver que nem uma velha! Você pode sim. Mas não quer vir junto comigo!
- Não posso, Pepe. Você parece um burguês satisfeito. A sua falta de compreensão trai nossa classe. Eu é que não posso me desviar da luta para brincar o carnaval.
- Pepe diz, depois de um silêncio terno.
- Você casa comigo, a gente fala com o padre Meireles...
- O padre Meireles nunca me casará! Serei do homem que meu corpo reclamar. Sem a tapeação da Igreja e do juiz...
- Pepe está fulo.
- Sabe, não quero saber de uma puta!” (p. 47)

Neste diálogo é evidente a polarização existente entre as pessoas a favor e contra a luta de classes. As personagens em *Parque Industrial* constituem uma coletividade – fator que será mais bem elaborado no terceiro capítulo dessa dissertação – no entanto, há uma divisão explícita: ou se é a favor, ou contra a revolução. O pertencimento de Otávia ao primeiro grupo é indicado pelo seu linguajar, com a utilização dos termos “burguês satisfeito” e a “nossa classe”. Além disso, ela orienta sua vida em prol da luta política, relacionando-se afetiva e sexualmente de forma libertária e entrando em choque com as imposições e regras da justiça burguesa e da Igreja³⁷. Pepe, ao contrário, pertence ao segundo grupo e não consegue entender as escolhas de Otávia, agredindo-a verbalmente. Embora não consiga atraí-lo, Otávia tenta mostrar o caminho da militância a Pepe. As ações dessas personagens engajadas possuem no romance proletário um valor pedagógico e estabelecem uma tensão com as personagens alienadas.

Os diálogos mais constantes em *Parque Industrial* são aqueles realizados por trabalhadores sobre suas condições sociais. É no interior das falas militantes que se manifesta a linguagem panfletária, repleta de expressões como “camaradas”, “lutar juntos contra a burguesia”, “exploração capitalista”, “reivindicações”, “agonia” do “sistema”, “vitória proletária” (presentes no discurso de Rosinha Lituana, pp. 87-89). Presente também no diálogo entre Otávia e Pepe, esse linguajar é próprio dos integrantes do partido e agradaria à instituição. Certamente os temas abordados nos diálogos seriam bem recebidos pelo PCB: conflito dicotômico entre burguesia e classe trabalhadora; precariedade material vivenciada pelos trabalhadores e o conflito entre trabalhadores engajados e trabalhadores alienados, visando a conscientização desses. Tantas tensões sociais expostas pelo material ficcional sinalizam que a leitura do processo de modernização da cidade de São Paulo feita pela autora Patrícia Galvão naquele momento não procurava escamotear ideologicamente as contradições inerentes àquele período histórico.

Como já pontuado nos diálogos anteriores, os símbolos da modernidade – como as máquinas de produção têxtil, as próprias fábricas, o bonde (para quem a italianinha dá uma “banana” logo no primeiro capítulo) e os automóveis – são sempre caracterizados negativamente. Nesse sentido, “as limusines, os bondes e os cinemas aparecem como totens do fetiche da sociedade pela modernidade na superfície de um mundo proletário de injustiça e de sofrimento.”³⁸ Além do contraste existente entre o avanço da técnica e a degradação das condições de vida da população, há no livro a exploração de um perverso

³⁷ A crítica à Igreja e à religião aparece em *Parque Industrial* também quando a família de Eleonora mostra-se adepta ao moralismo religioso; e quando Corina vai a uma Igreja no Brás e percebe que esta instituição é mantida com o dinheiro que poderia lhe proporcionar alimento por muito tempo. A crítica ao catolicismo também tinha sítio feita por Patrícia Galvão anos antes na coluna *A Mulher do Povo*, nos artigos “Liga de Trompas Católicas” e “O Retiro Sexual”, em que há ataques à moral e à hipocrisia da Igreja Católica, com menção especial às mulheres que frequentam os salões paroquiais. Nesses artigos, há crítica à ideologia que molda o ideal de comportamento social feminino.

³⁸ JACKSON, David Kenneth. *Industrial Park – pós-fácio*, p.127.

efeito causado pela modernização: a personificação das máquinas e a consequente desumanização dos seres humanos. Assim como a “chaminé” da fábrica grita, “na grande penitenciária social os teares se elevam e marcham esgoelando”³⁹ (p.18), estes “resfolegam como cães” no caminho ao trabalho e moram “pior que os cachorros dos burgueses” (p. 33). O livro apresenta, de maneira crítica, a inversão de valores na sociedade capitalista moderna, já que os homens são animalizados e, ao invés de dominarem a máquina a seu favor, estão submetidos à sua opressão. A industrialização estaria nesse caso visando as necessidades de acumulação de capital e não das classes desprivilegiadas.

Em *Parque Industrial*, portanto, o avanço da técnica é percebido como opressor e a ideia de superação das heranças coloniais e agrárias trazidas pelo desenvolvimento tecnológico – base do discurso hegemônico de fundação de um Brasil moderno – é desmascarada pela constatação da perpetuação e aprofundamento da exploração da classe trabalhadora pela elite agrário-industrial. As relações opressivas de trabalho, baseadas em padrões escravocratas, a profunda desigualdade social e a conotação negativa dos símbolos da modernidade que se evidenciou nos diálogos conferem a *Parque Industrial* uma abordagem contestatória a respeito do contexto sócio-político brasileiro da época. A expansão do modo de produção capitalista, proporcionada pelo crescimento industrial acelerado no pós-1930, não causou a mudança do sistema do ponto de vista de proprietários e não proprietários, mas apenas rearranjou o agente histórico que ocupava o topo da pirâmide social: dos proprietários de terra para os burgueses industriais⁴⁰. Os pobres, compondo agora também a nova força de trabalho industrial, continuaram marginalizados: morando em cortiços, ocupando as cadeias e vivendo em condições miseráveis tal como as passagens de *Parque Industrial* mostram.

O aspecto contraditório do processo histórico de modernização do Brasil, trabalhado literariamente por Patrícia Galvão, será caracterizado anos mais tarde pelo sociólogo Florestan Fernandes, no livro *Mudanças Sociais no Brasil*, como *modernização conservadora*. Segundo esse conceito, a modernização brasileira, empreendida fortemente a partir dos anos de 1950, não teria sido acompanhada pelo aumento da qualidade de vida da grande maioria da população, embora a promessa de melhorias tenha sido uma das justificativas ideológicas para sua implementação. Atrelada a uma herança colonial, senhorial e escravocrata, nossa sociedade passaria por um processo de industrialização que servia à modernização dos modos de acumulação de capital e favoreceria apenas as elites econômicas e o fortalecimento do Estado, em detrimento da grande maioria pobre da

³⁹ Mais momentos de personificação podem ser encontrados nos capítulos iniciais do livro, cujos exemplos são : “As máquinas se movimentam com desespero. A rua está triste e deserta” (p.18); “O camarão pára ofegando, segue”; “O vento faz voar todos os cabelos do bonde” (p.27)

⁴⁰ OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista**. São Paulo: Boitempo, 2003.

população. Os malefícios desse processo histórico podem ser observados na literatura que Patrícia Galvão escreveu no começo dos anos 1930.

A delação dos aspectos conservadores da modernização e das precárias condições de trabalho, moradia, lazer e vida, relegadas à população pobre de São Paulo constitui o principal arcabouço temático de *Parque Industrial* e muito diz a respeito do posicionamento político contestador de sua autora. Evidenciar as mazelas e as contradições de nosso capitalismo periférico nos anos 1930, bem como ratificar a necessidade de uma revolução socialista são aspectos do romance de Patrícia Galvão que acordavam com a visão partidária. No entanto, há outros elementos centrais do livro que desagradariam o PCB, como a perspectiva feminista adotada pela autora. Geraldo Galvão Ferraz, filho de Patrícia Galvão, aponta no livro uma ousadia ao descrever perversões, casos de corrupção e “cenas sexualmente explícitas”, como aspecto de desagrado dos comunistas, que se encontravam em um “estado de policiamento moralizante”⁴¹. A ideia de que esse romance trata de forma central das violências sofridas pelas mulheres na sociedade burguesa e que lida com questões sexuais é a mais recorrente quando se indaga sobre a negligência do partido. Afinal, essa organização de esquerda era moralista e os debates sobre a questão de gênero ainda não estavam consolidados historicamente e internamente até então. Passemos agora para alguns diálogos que centralizam essas questões.

As trabalhadoras, em *Parque Industrial*, são assediadas sexualmente por seus patrões. É o que ocorre com a empregada doméstica Ming, obrigada a dar o “chá com beijos” (p.56) para Alfredo, e com Matilde, demitida de uma Fábrica em Campinas porque se recusou a “ir ao quarto do chefe” (p.105). A burguesia também explora as operárias fora do espaço de trabalho, como é o caso de Arnaldo, que se envolve com Corina apenas para explorá-la sexualmente, e de outros burgueses, que vão ao Brás em busca de “carne fresca e nova”. Quando isso ocorre “todas as meninas bonitas” são “bolinadas”, pois a escolha é baseada na beleza, já que “pruma noite, ninguém precisa saber ler” (p. 44). A relação entre abuso sexual e opressão de classe atinge seu clímax na ocorrência de estupros. Os burgueses que vão ao Brás durante o Carnaval chegam a violentar até Pepe. E, em outra ocasião, comentam o crime contra uma jovem proletária:

- Pois olhe, eu tive uma aventurazinha essa semana. Um garoto que nós acompanhamos, sábado de tarde. Lembra? A diaba não queria saber. Nem automóvel, nem dinheiro. De noite chamei o Zezé e fomos assaltar a casa aí na rua do Aurouche. Ela mora com a dona do atelier. As duas sozinhas...foi um susto dos diabos! Pensaram que era gatuno. Também o Zezé fez uma cena de faroeste, revólver, lenço preto...Eu agarrei a pequena na cama...Virgenzinha em folha.
- E a polícia?
- Quando é que a polícia perseguiu um filho de político?
- Os jornais não deram...
- Decerto, os jornais são camaradas.

⁴¹ Na apresentação de **Parque Industrial**, na edição aqui utilizada, p.8.

- Deste dinheiro a ela?
- Dei dentadas. (p. 74)

O rapaz tentou inicialmente subornar a moça, porém, como não obteve sucesso, recorreu à violência física. O relato do caso aos amigos é feito de forma descontraída, utilizando uma linguagem jocosa. Embora o crime seja um dos mais cruéis, para o rapaz foi apenas uma “aventurazinha”. A parte do diálogo que aborda o posicionamento da polícia e da imprensa sobre o ocorrido demonstra que essas organizações servem ao estado burguês e atuam contra a classe trabalhadora. Nesse sentido é sintomático que, no romance, a repressão policial às manifestações proletárias seja tão intensa que leve à deportação de Rosinha Lituana, ao desterro de Otávia e à morte de Alexandre. Com tal política repressiva fortalece-se a ideia de que, mesmo com um governo aparentemente democrático nos anos 1930, haveria um “regime de exceção paralelo”⁴², de herança colonial, e cuja maior característica seria a violência ilegal de Estado cometida contra pobres e dissidentes políticos. Trata-se de uma crítica ao aparelho policial e à política repressiva de Getúlio Vargas.

A discussão primordial suscitada por esse diálogo é, no entanto, a da violência sexual cometida especificamente contra a mulher proletária. Em sua perspectiva feminista das questões sociais, Patrícia Galvão preocupa-se em identificar os diferentes papéis exercidos pelas mulheres burguesas e pelas trabalhadoras em nossa sociedade. As burguesas, no livro, são caracterizadas como exploradoras e não como vítimas da sociedade conservadora e sexista. Um episódio em que isso fica evidente é o da contraposição entre Dona Joaninha, chefe de um atelier, e suas funcionárias costureiras: “Madame, enrijecida de elásticos e borrada de rímel, fuma, no âmbar da piteira, o cigarro displicente. Os olhos das trabalhadoras são como os seus. Tingidos de roxo, mas pelo trabalho noturno” (p. 24). O traço semelhante entre a patroa e as funcionárias, e que talvez as aproximasse de alguma forma, logo é desfeito ao constatarmos as causas distintas para a coloração dos olhos: os olhos da patroa estão roxos de maquiagem, enquanto os das empregadas estão roxos de cansaço. Traça-se, portanto, inclusive com detalhes na aparência física das personagens, a diferença entre exploradoras e exploradas.

A distinção de classe entre as mulheres de *Parque Industrial* vem à tona ainda quando ocorre um encontro das “emancipadas, as intelectuais, as feministas que a burguesia de São Paulo produz” (p.76). A cena se inicia com uma conversa sobre o

⁴² A prática repressiva do desterro e da deportação ocorria no Brasil desde a Revolta da Vacina, no governo de Artur Bernardes, e foi intensificada durante o governo de Getúlio Vargas. Tratava-se da violência ilegal do Estado contra os pobres e dissidentes políticos que consolidava no Brasil um *regime de exceção paralelo*. Sobre esta questão, Cf. PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e Transição in: **Revista USP**, n. 9. São Paulo: USP, 1991 e PINHEIRO, Paulo Sérgio. **Estratégias da Ilusão: A Revolução Mundial e o Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Sobre o estado de exceção como paradigma de governos democráticos contemporâneos e as relações entre política e direito, Cf. AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2003.

“*coiffeur*” (p. 76) em que foi uma delas, sobre o “*tailleur*” que outra delas está vestindo e sobre como uma terceira feminista saiu feia no “*cliché*” de um jornal para o qual concedeu entrevista. A alta sociedade considera os estrangeirismos mais adequados para a comunicação, já que essas palavras remetem ao modo superior de vida dos países do Primeiro Mundo. As burguesas comentam sobre colegas ausentes enquanto tomam “*cocktails*” e degustam ostras, as quais “escorregam pelas [suas] gargantas bem tratadas” (p. 77), antes de entrarem na discussão sobre a questão feminista no Brasil:

- Leiam. O recenciamento está pronto. Temos um grande número de mulheres que trabalham. Os pais já deixam as filhas serem professoras. A trabalhar nas secretarias...Oh! Mas o Brasil é detestável no calor. Ah! Mon Palais de Glace!
- Se a senhora tivesse vindo antes, poderíamos visitar a cientista sueca...
- Ah, minha criada me atrasou. Com desculpas de gravidez. Tonturas. Esfriou demais o meu banho. Também já está na rua!
- O garçom alemão, alto e magro, renova os *cocktails*. O guardanapo claro fustiga sem querer o rosto de mlle. Dulcinéia. A língua afiada da virgenzinha absorve a cerveja cristal.
- O voto para as mulheres está conseguido. É um triunfo!
- E as operárias?
- Essas são analfabetas. Excluídas por natureza (pp. 77-78)

A primeira fala julga um grande avanço o fato das mulheres poderem trabalhar como secretárias e professoras. Porém, o comentário é relacionado à classe média, já que as mulheres da classe trabalhadora ocupariam cargos muito mais aviltantes, como os de operárias de fábrica, costureiras, empregadas domésticas e prostitutas. Seu elitismo não é marcado apenas pelo louvor à Europa e desdém pelo Brasil⁴³, mas também pela maneira rude com que tratara sua “criada”, despedindo-a por motivos frívolos. O diálogo final do trecho, travado entre uma sufragista e um interlocutor qualquer, mostra o caráter limitado do feminismo defendido pela elite, já que não tinha como objetivo uma mudança estrutural da sociedade e beneficiaria apenas uma determinada parcela já abastada e alfabetizada da população.⁴⁴ A perspectiva feminista de Patrícia Galvão era distinta, pois pressupunha uma transformação tanto no plano econômico quanto no plano sexual. O feminismo marxista, defendido por Patrícia Galvão, era algo novo no pensamento político brasileiro⁴⁵. Sobre tal

⁴³ O mesmo ocorre quando um burguês considera sua vida uma “porcaria” e, logo em seguida, outro afirma: “Não se tem o que fazer. No Brasil não se tem o que gastar. Terra miserável!” (p. 73).

⁴⁴ Em 1930, as feministas de elite no Brasil eram as sufragistas, lideradas por Bertha Lutz, bióloga filha de intelectuais que havia estudado em Paris. Essas mulheres participavam da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF), organização de caráter reformista criada em 1922. De acordo com Judith Hahner em **Emancipação do sexo feminino** (2003), as limitações da FBPF estavam refletidas tanto em seus argumentos principais quanto em suas maneiras peculiares de atuação. A organização defendia a ideia de que a participação política das mulheres ajudaria no progresso da nação sem que isso interferisse nos afazeres domésticos e papéis já cumpridos socialmente por elas. Além disso, a agremiação não atacava a Igreja Católica e nem apoiava ou repudiava partidos políticos. Pelo contrário, o processo de convencimento não só das mulheres intelectuais no país, mas de muitos conhecidos políticos e parlamentares foi a maior estratégia usada pelas sufragistas. Fora desse modo, com base no diálogo, que a Federação reuniu-se com Getúlio Vargas e teve o voto garantido às mulheres alfabetizadas em 24 de fevereiro de 1932.

⁴⁵ De acordo com termo utilizado por Céli Pinto, em **Uma história do Feminismo no Brasil** (2003). O “feminismo bem comportado” das sufragistas foi alvo de duras críticas de Patrícia Galvão, inclusive por meio da imprensa escrita. A coluna “*A Mulher do Povo*” foi um importante veículo por meio do qual seu programa político, referente

fato Antonio Risério afirmou que foi “a primeira vez, entre nós, que uma mulher critica o feminismo em nome do materialismo histórico.”⁴⁶

São abordadas outras questões relativas à condição histórico-social da mulher (como o aborto, a prostituição e a homossexualidade), ressaltando que as relações sociais baseadas no sexo eram degradantes e que seriam abolidas não através de reformas no Estado, mas sim por meio de uma revolução socioeconômica. Por isso, as principais personagens militantes deste romance proletário são mulheres que conciliam a defesa por uma sociedade mais justa com a luta pela igualdade social entre os sexos. Esses temas e pontos de vista feministas, extraídos da experiência da própria Patrícia Galvão, certamente desagradariam o PCB, mas não seriam os únicos fatores. Falar abertamente sobre sexo com uma linguagem repleta de termos considerados chulos fazia parte do processo de ruptura beletrista desencadeado pelo modernismo, mas era também uma afronta ao moralismo da organização partidária.

Exemplos de diálogos que aludem a questões sexuais são os da burguesia, caracterizada como individualista, consumista e decadente. Seus integrantes promovem festas e vivem no “champanhe e no parasitismo” (p. 88), como também sugeriu a passagem das feministas. A personagem que sintetiza os aspectos dessa classe social é Eleonora, estudante da escola normal do Brás que se casa com o burguês Alfredo, conseguindo desta forma um lugar na *high society*. Ela gosta de frequentar o círculo da “alta roda” (p. 79), de comprar roupas caras e manter relações pessoais fetichizadas, como a estabelecida com a ex-colega Matilde. Vejamos uma cena em que Eleonora sai com Lolita, outra socialite:

- Onde vamos, Lolita?
 -Ao cocktail dos garotos...
 A garçonnière tem uma porção de preciosidades seculares e futuristas. Móveis e pratos. 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 pra 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. (p. 57)

A descrição de uma atmosfera decadente porque ociosa e carregada sexualmente é o pano de fundo desse diálogo rápido, vazio e distante dos temas caros à

ao feminismo, propagou-se. Dos oito artigos na coluna “A Mulher do Povo”, o que mais enfatiza essa questão é o intitulado *Maltus Alem*, em que explicita: “*Marx já passou um sabão no celibatário Maltus*”, criticando a política de controle de natalidade defendida por Maria Lacerda de Moura, e acrescenta que “*o materialismo solucionando problemas maiores faz com que esse problema desapareça por si*”.

⁴⁶ RISERIO, Antonio. Pagu: Vida-Obra, Obra-vida, Vida . Op. Cit., p. 20.

ideologia sustentada em *Parque Industrial*. Essas personagens parecem não vivenciar conflitos, possuem boas condições materiais e contam com o Estado ao seu lado. A burguesia vive como Eleonora, constantemente “aturdida pelo álcool e pelo primeiro macho com quem dançasse” (p.107), e caminha “para a catástrofe” (p.107). A decadência sexual atribuída à burguesia é associada à sua caracterização como exploradora das massas trabalhistas e parece ter sido fundamentada na própria experiência de Patrícia Galvão, pois é de maneira semelhante que descreve em sua autobiografia suas impressões sobre o breve convívio que teve com um círculo de escritores na Argentina: os escritores realizavam “comédias sexuais”; Victoria Ocampo é descrita como uma “Megera obscena”; Jorge Luis Borges “quis se despir no meu quarto cinco minutos depois de me conhecer” e deram-lhe a impressão de um “revolucionarismo convencido à depravação”⁴⁷. Em *Parque Industrial*, a elite econômica possui traços semelhantes à elite intelectual brasileira, também criticada.

A sátira, e conseqüente distanciamento do movimento modernista, dá-se através de alusões negativas às festas e aos círculos intelectuais que figuram em algumas cenas do livro. Uma delas é a festa na casa do Conde Verde (rei das indústrias de Transformação, elemento retirado de *Macunaíma*⁴⁸), da qual participam Alfredo e sua esposa Eleonora. Esta, antes de ascender socialmente, já era obrigada a recitar, na casa dos pais no Brás, versos do poeta “Pirotti Laqua” (possível alusão a Menotti Del Picchia). No encontro, Dona Finoca, “velhota protetora das artes” que nos lembra Dona Olívia Guedes Penteado, pergunta: “- Como não hei de ser “comunista” se sou moderna?” (p. 41). Fala que problematiza o suposto posicionamento político à esquerda dessa classe social. O mesmo processo ocorre nesta cena com Alfredo:

Alfredo sorri deliciado no seio rumoroso do sindicato.
 - Minete é imperialismo?
 - Camaradas, precisamos de mais seriedade. A luta se aproxima.
 Alfredo, que brincava, empalidece. Um proletário rude denuncia nele
 invencíveis resíduos burgueses.
 - Burguês há de ser sempre burguês! (p.109)

A seriedade stalinista do Partido não permitia o humor, característica marcante na figura e na literatura de Oswald de Andrade, autor a quem essa personagem literária remete. A conversa entre Alfredo e os militantes indica que, mesmo traindo a classe, o burguês não está apto a lutar pelo proletariado, pois não apresenta a seriedade necessária para isso. Logo após esse diálogo, Alfredo seria expulso do partido, acusado de ser um infiltrado Trotskista, e seria ainda deixado pela namorada Otávia. Patrícia Galvão também teve que se afastar de Oswald de Andrade no período em que estava aproximando-se do

⁴⁷ GALVÃO, Patrícia. **Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão**, *Op. Cit.* pp. 72-73.

⁴⁸ JACKSON, Kenneth David. Patrícia Galvão e o Realismo-Social Brasileiro dos anos 1930, in: CAMPOS, Augusto de. **Pagu vida e obra**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 288.

PCB⁴⁹. A condenação aos chamados comunistas de fachada aproxima Patrícia Galvão da verdadeira militância proletária, requerida pelo PCB, e faz com que a autora adote uma postura crítica em relação aos intelectuais modernistas de esquerda. O processo de construção dessa crítica é bem particular, já que a piada dita por Alfredo torna-se mais questionável por estar vinculada ao sexo, pela utilização do termo “minete”. Como o erotismo e o sexismo são elementos importantes no romance de Pagu, ela questiona, sob a chave da sexualidade, nossa elite econômica e intelectual, que muito conviveu em São Paulo na era dos salões modernistas⁵⁰.

O tratamento das questões vinculadas à sexualidade não se restringe aos diálogos dos burgueses. No Carnaval, por exemplo, uma menina afirma ter “peitinhos”, enquanto outra declara já ter “pelo” (p.48). Na habitação coletiva, as meninas trocam confidências sobre o assunto: uma já viu a mãe praticando sexo e a outra diz que existe “mulher que faz com mulher” (p.84). A afronta ao moralismo não se dá apenas pela construção de cenas que tratam de sexo pela utilização de um vocabulário pertencente a esse campo semântico, mas também pela descrição das reações das personagens diante de situações tabus, revelando seus preconceitos e valores. Isto é o que ocorre quando alguns habitantes do Brás chamam Corina de “sem vergonha” (p.50) e de “puta” (p.51) ou quando um casal de burgueses, presentes na maternidade em que ela deu a luz, afirma que a “mulata indigente” que matou seu próprio filho é “estúpida” e “devia morrer na cadeia” (p.65). As conversas moralistas ocorrem também na habitação coletiva, onde algumas mulheres dizem que uma moça “se perde logo” (p.82) por frequentemente ter relações carnavais com um de seus colegas de trabalho.

Os temas e cenas sexuais, abordados cruamente, ligam-se a um projeto maior de crítica ao moralismo presente em nossa sociedade. Esta crítica é perceptível na descrição dos diálogos das alunas da escola Normal⁵¹, que só conversam sobre paixões amorosas, idas ao teatro e ao cinema e fofocam sobre a vida alheia. Na escola “línguas

⁴⁹ O caso de Patrícia Galvão foi ainda pior, pois além de se afastar de Oswald de Andrade, teve de deixar com ele seu filho recém-nascido, Rudá. Sobre isso, afirma na autobiografia: “Exigiam a minha separação definitiva de Oswald. Isso significava deixar o meu filho. A Organização determinava proletarização de todos os seus membros. Eu não era ainda membro do Partido Comunista. O preço disso era meu sacrifício de mãe. Ainda havia condições mais acentuadas. Oswald era considerado elemento suspeito por suas ligações com certos burgueses, e eu teria que prescindir de toda e qualquer comunicação com ele e, portanto, resignar-me à falta de comunicação com meu filho.”

⁵⁰ Importante apontar também que em **Parque Industrial** não há uma separação muito clara entre uma burguesia industrial ascendente e a aristocracia do café decadente. Ambos os componentes do topo de nossa pirâmide socioeconômica são tratados negativamente e em oposição à classe proletária. Assim, o mesmo tratamento pejorativo é dado às festas na “Casa mais modernista do Brasil” e aos encontros no “Automóvel Club”, organização burguesa onde se encontravam os grandes articuladores do projeto rodoviário de São Paulo. Sobre essa última informação, Cf. REIS FILHO, Nestor Goulart . Cultura e Estratégias de Desenvolvimento. In: **Cadernos de Pesquisa do Lap**. São Paulo: FAU-USP, nov.-dez 1994.

⁵¹ Patrícia Galvão também criticou a Escola Normal e suas estudantes. Em “Normalinhas”, na coluna “A Mulher do Povo”, a crítica traçada na mesma linguagem ácida do romance proletário dirige-se às estudantes de classe média que frequentavam as escolas normais. Patrícia Galvão questiona o pensamento moralista e fútil dessas meninas, cujos interesses prioritários eram os encontros amorosos e não as discussões políticas.

maliciosas escorregam nos sorvetes compridos” (p.36) “Peitos propositais acendem os bicos sexualizados no suéter de listras, roçando” (p.36) e os professores estão “no meio de tanta menina coxuda e bonita” (p.38). No entanto, a maneira como as alunas lidam com sua sexualidade segue os padrões estabelecidos pelo conservadorismo paulistano:

- Fedorzinho! Não se enxerga.
- Deixa de história. É o José Mojica em pessoa. Principalmente com a camisa alta.
- Outro dia encontrei ele em Santana com a Dirce.
- Ah! Você sabe que o pai encontrou ela numa casa de tolerância na rua Aurora? Com um homem casado...
- Quem é que não sabe? Por isso que ela não tem vindo. Diz que ele vai botar ela no Bom Pastor.
- Por isso que as normalistas têm fama. Desmoralizam a gente.
- Ora, vai saindo. Ela foi examinada e é virgem. Ela não faz mais do que você no Recreio ou do que eu em Santo Amaro.
- Mas eu nunca entrei num quarto.
- Olha lá o decote de Edith. Ela vem assim só pra mostrar os peitos na aula de desenho. (p.36)

As meninas da escola Normal maldizem as atitudes de Dirce, mas todas agem de maneira semelhante, às escondidas, em outros bairros da cidade. A desmoralização produzida pela má fama das normalistas indica a existência de uma conduta social preestabelecida, de aparência, que essas garotas devem seguir. Por mais que cometam desvios morais, elas se justificam como podem e não adotam posturas mais libertárias, como as de Otávia, que não esconde sua relação afetivo-sexual com Alfredo. Assim que ele a convida para ser sua companheira, eles “Beijam-se subitamente sexualizados. / Ela se despe, sem falso pudor. Ia se entregar ao macho que sua natureza elegera. Puramente.” (p. 111). Diferente das mocinhas da Escola Normal, a proletária vive relações sexuais libertárias e não oculta suas ações da sociedade conservadora. Sua relação com o corpo é outra, muito diferente da vivida pela burguesia e pelas estudantes da escola Normal. Essas, além de pudicas, são fofoqueiras e não perdem a oportunidade de maldizer suas companheiras, apontando nelas ações vergonhosas que elas próprias empreenderiam em outras circunstâncias.

A abordagem de temas como o machismo, a sexualidade e o moralismo, feita com a utilização de linguagem realista, coloquial e repleta de vocábulos impactantes, certamente extrapolou a proposta inicial da autora de simples exaltação do Partido Comunista. Pela análise da dinâmica dos diálogos, percebe-se que há no livro de Patrícia Galvão uma representação literária do processo de modernização brasileiro e os conflitos sociais vividos pelas personagens remetem às dificuldades – e por vezes as intensificam – dos desfavorecidos economicamente naquele momento histórico. Esse parece ser um dos grandes temas que sustentam ideologicamente *Parque Industrial*. A exposição das contradições inerentes a esse processo e das violências vividas pela grande maioria da população brasileira, e pelas mulheres em especial, em detrimento de uma visão

homogeneizadora das diferenças certamente desagradou também outros leitores do romance de Patrícia Galvão. Antes de debatermos a política de esquecimento de *Parque Industrial*, é importante atentarmos para um aspecto do livro referente ao próprio fazer literário: a relação entre sua construção formal e a estética de *choque*.

Vai tudo no choque da matéria!

I.

A crítica à situação precária em que se encontrava a população trabalhadora no início de nossa modernização não está evidente apenas nos diálogos travados pelas personagens de *Parque Industrial*. Através da observação de sua construção formal percebem-se técnicas estilísticas que contribuem para a elaboração dessa crítica. O debate sobre as mudanças sociais de São Paulo no início dos anos 1930 é construído através da incorporação no fazer artístico de aspectos do modo de produção fabril: trata-se da montagem, que ao lado da colagem e da fotomontagem significaram “a verdadeira invasão da tecnologia na fabricação do objeto de arte”⁵². Andreas Hyussen afirma que essas práticas originaram a fotografia e o cinema, obras que são planejadas para a reprodutibilidade técnica. Como a montagem é um processo recorrente em *Parque Industrial* e inerente à produção fílmica, algumas semelhanças podem ser traçadas entre a construção formal da arte moderna por excelência e a obra de Patrícia Galvão. A montagem de cena no livro pode ser aqui observada:

O apito acaba num sopro. As máquinas se movimentam com desespero. A rua está triste e deserta. Cascas de banana. O resto de fumaça fugindo. Sangue misturado com leite.

Na grande penitenciária social os teares se elevam e marcham esgoelando (p.18)

O trecho refere-se ao instante matutino em que se inicia o expediente em uma fábrica do Brás. As imagens do apito, da fumaça da indústria, e o movimento das máquinas contrapõem-se às ruas, tingidas de sangue e leite (porque “um pé descalço se fere nos cacos de uma garrafa de leite” (p.18), e vazias, deixadas pelo povo que começou seu serviço diário. Essa apreensão do significado geral da cena só é atingida pela justaposição dos sintagmas que são, a princípio, isolados e apresentam imagens independentes. Sergei Eisenstein foi o cineasta russo que na primeira metade do século XX elaborou ideias sobre os aspectos positivos da linguagem sincopada e dialética produzida pela cinematografia através do processo de montagem. Para ele, a montagem é uma nova ideia, um conceito,

⁵² HYUSSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p. 30.

uma imagem que nasce da justaposição de representações plásticas distintas,⁵³ além de ser o meio mais poderoso para se contar uma história. Na produção fílmica, a formação de unidades de sentido qualitativamente novas é de responsabilidade do montador⁵⁴, que escolhe a sequência da junção dos inúmeros fragmentos isolados. Em *Parque Industrial*, a posição do montador é ocupada pelo narrador da história, que manipula os fragmentos – no caso apresentado, as frases, com elementos do interior e do exterior da fábrica – para a criação dos significados desejados – sugerindo a opressão sobre os trabalhadores desde o início da jornada laboral.

Outras características cinematográficas presentes no trecho são a focalização de determinadas imagens, que podem ser percebidas tanto no *close* dado às “Casca de banana”, ou ao “Sangue misturado com leite”, quanto na ampliação de imagens, possibilitada pela hipérbole e personificação que agiganta os teares, fazendo com que eles movimentem-se “com desespero” e marchem “esgoelando” em direção aos operários. Assim, o caráter opressivo do próprio maquinário industrial torna-se mais evidente. Por último, podemos apontar que a utilização da montagem e da economia sintática garante à totalidade de *Parque Industrial* um ritmo narrativo acelerado, fabril e moderno: grande parte dos períodos, das cenas e dos capítulos são curtos e velozes. O mesmo ocorreria no cinema, que oferece ao espectador imagens cujo tempo de exposição é diminuto, para que se produza uma dinâmica sequencial.

A exploração das possibilidades comunicativas típicas da arte cinematográfica na produção escrita foi influência que Patrícia Galvão recebeu do procedimento formal utilizado em *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, lançado no mesmo ano de *Parque Industrial*, em 1933⁵⁵. Apesar da “matéria antiga”⁵⁶ – que consiste na narração das etapas de formação, vida e viagem da personagem principal, o burguês Serafim, casado com Lalá e amigo de Pinto Calçudo – há uma semelhança estética entre o romance proletário de Patrícia Galvão e esse livro-invenção oswaldiano, caracterizado pela extrema fragmentação e mistura de gêneros, como poemas, diários, atos teatrais e aforismos. Ambos os livros apresentam estilo sintético e “frequência de construções nominais, de

⁵³ No artigo “Palavra e Imagem”, em **O sentido do filme**, Eisenstein afirma: “A justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o produto. Parece um produto – em vez de uma soma das partes – porque em toda justaposição desse tipo o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente.” (p. 12)

⁵⁴ BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade técnica, in: **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011, p. 175.

⁵⁵ Interessante pontuar que **Serafim Ponte Grande** foi considerado pela crítica uma obra proletária na época de sua publicação. Sobre isso, Bueno afirma que **Serafim** foi lido, portanto, como um romance de 30 e “a simples definição ideológica do autor foi capaz de fazer todos verem esse engajamento, mesmo com a declaração de antiguidade que o prefácio e a própria data de composição passavam.” Cf. Bueno, Luís. **Uma História do Romance de 30**, Op. Cit. p.170.

⁵⁶ DANTAS, Vinícius. Oswald de Andrade e a Poesia, **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, p.191-203, jul. 1991, p. 200.

períodos leves e de deslocamentos de significado”⁵⁷. Como *Parque Industrial, Serafim Ponte Grande* não consiste em obra com unidade orgânica: esse texto oswaldiano constrói-se através da apropriação de outros textos diversos entre si, que compõem unidades sintagmáticas com particularidades formais próprias⁵⁸. Nesse sentido, em *Serafim Ponte Grande*, os capítulos aparentemente desconectados vão ganhando significado à proporção que notamos a relação com os outros capítulos. O mesmo ocorre com os capítulos do romance de Patrícia Galvão que não apresentam continuidade entre as cenas.⁵⁹

Não podemos esquecer, no entanto, que *Parque Industrial* também é constituído por períodos extensos, prolixos e repletos de jargões político-partidários. Se, por um lado, esse aspecto distancia-se tanto da linguagem sincopada cinematográfica quanto de *Serafim Ponte Grande*, por outro, demonstra que a utilização da montagem em *Parque Industrial* não é gratuita. Mais do que um golpe ao beletrismo precedente ao modernismo, a montagem serve para realçar literariamente características degradantes da sociedade paulistana: a exploração de classe, as más condições de trabalho, a insalubridade dos cortiços e casas de prostituição, a anarquia do Carnaval e a truculência dos policiais. Assim como o cinema, *Parque Industrial* focaliza aspectos que a arte tradicional mimética e o próprio aparato sensorial dos seres humanos não poderiam apreender. Captando ângulos de visão e perspectivas da realidade não acessíveis ao olho humano, e conseguindo, pela ampliação ou redução do ritmo “fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural”⁶⁰, o romance proletário potencializa, pelo processo de montagem, a força das imagens relacionadas às mazelas da exploração capitalista, que poderiam apresentar-se turvas ao olhar cotidiano do leitor.

As relações com o cinema não se restringem ao âmbito formal, porque há no romance proletário passagens que suscitam uma discussão sobre a recepção social do cinema e em que se nota o papel político dessa nova arte. A primeira alusão ao tema é feita quando, depois de um dia de trabalho, Pepe convida Otávia para ir ao Cine Mafalda porque naquele dia haveria “sessão das moças” (p.27), mas a militante recusa, pois iria trabalhar à noite. A negação ao tipo de entretenimento proporcionado pelo cinema comercial é mais bem elaborada na passagem que se segue, localizada entre duas outras cenas da greve deflagrada pelos trabalhadores. Apesar de parecer descontextualizada em meio às movimentações operárias, a montagem de cenas (cena de greve – cena de cinema – cena de greve) serve para mostrar o contraste existente entre a consciência de alguns setores da

⁵⁷ BOSI, Alfredo. Moderno e Modernista a Literatura Brasileira, In: **Céu, Inferno**. São Paulo: Ática, 1988, p. 115.

⁵⁸ FARINACCIO, Pascoal. **Serafim Ponte Grande e as Dificuldades da Crítica Literária**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

⁵⁹ Importante notar que Patrícia Galvão enfrentou em *Parque Industrial* o mesmo tipo de problemática formal que Oswald de Andrade em outras obras posteriores, como *Marco Zero*: a soma da estruturação fragmentária da obra à concepção finalista (linear e marxista) da História, oriunda da crença no desfalecimento do capitalismo e no surgimento de uma nova ordem social.

⁶⁰ BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade técnica, *Op. Cit.*, p. 168.

classe trabalhadora e os hábitos e a alienação da pequena burguesia, consumidora de cinema. Trata-se da seguinte passagem:

O teatro Colombo, opaco e iluminado, indiferente aos estômagos vazios, recebe a aristocracia pequeno-burguesa do Brás que ainda tem dinheiro pra cinema. Na porta o enigma de Greta Garbo, nas cores mal feitas de um reclame. Cabelos desmanchados. O sorriso amargo. Prostituta alimentando, para distrair as massas, o cáften imperialista da América (p.86)

O cinema é visto não como arte, mas como um produto da indústria cultural, como parte do mecanismo de manipulação ideológica das massas⁶¹, já que está “indiferente aos estômagos vazios” e a todos os problemas sociais da população. A indústria cultural coisifica os seres humanos, induzindo-os à passividade, em contraposição ao ativismo dos agentes históricos do proletariado. A pequena burguesia gasta o dinheiro que os trabalhadores grevistas não têm e o contraste econômico e ideológico entre a burguesia e o proletariado é novamente expresso na cena seguinte à apresentada anteriormente: “Mas a massa que não vai ao cinema se atropela no largo, em torno da bandeira vermelha onde a foice e o martelo ameaçam” (p.86). Os grevistas não são atraídos pelo “enigma Greta Garbo”, mas pela bandeira comunista e assim distinguem-se dos espectadores distraídos do cinema. Há, portanto, na composição dessa cena e na montagem delas uma crítica ao berço da indústria cultural cinematográfica, ou seja, aos “Estados Unidos [que] mandam o cinema” (p.109) e à exploração capitalista que conferiria à arte das massas um caráter contrarrevolucionário.

Em contraposição aos produtos hollywoodianos é apresentado o cinema russo, engajado e rechaçado pelas normalistas. Uma delas, quando perguntada sobre a cinematografia russa e sobre o comunismo declara: “Não sei nem quero saber” (p.37). O poder persuasivo da arte feita para ser reproduzida tecnicamente é apresentado mais adiante em *Parque Industrial*, numa passagem cujo foco é a aproximação do cinema à práxis vital dos personagens, no sentido de sua transformação. Trata-se de uma cena ambientada no Cinema Mafalda, onde os militantes Otávia e Alfredo estão para assistir a um “filme russo tirado de Gorki” (p.107). Depois que a campainha toca anunciando o início da sessão:

No escuro, Otávia quer arrancar de cada cabeça tácita de espectador, de cada beijo silencioso, a adesão às críspações emocionais em que se envolve. Aperta a mão de Alfredo. Mas muita gente não espera até o fim da sessão.

Um grupo de garotas sai lastimando alto os dez tostões perdidos numa fita sem amor.

⁶¹ O mesmo tipo de contestação ao cinema comercial e às suas atrizes apareceu na coluna “Palco Tela e Picadeiro”, escrita majoritariamente por Patrícia Galvão no jornal *O Homem do Povo* e assinada com os pseudônimos de G. Léa, Irman Paula e K. B. Luda. Na coluna do dia 02 de abril de 1931, a escritora afirma que há uma “influência decisiva do cinema sobre a mentalidade das nossas mocinhas”, afirmação essa que guia o tom geral das críticas ao cinema e reforça a ideia de alienação das massas que o consomem.

As inconscientes que o proletariado carrega. Aturdidas pelo reflexo do regime pequeno burguês, pelo deslumbramento de toaletes que não podem ter mas desejam. Dos automóveis de todas as cores, das raquetes e das praias. Alimentadas pelo ópio imperialista das fitas americanas. Escravas amarradas à ilusão capitalista.

Mas, na fila da frente, dois moços trabalhadores se entusiasмам, se absorvem no drama proletário que passa. Um deles falou tão alto que as palavras chegaram inteiras aos ouvidos de Otávia.

- Ninguém compreende aqui esse colosso! (p. 108)

O filme referido na passagem acima é distinto daquele do fragmento anterior, já que é a adaptação de uma obra literária do realismo soviético – provavelmente *A Mãe* (1907), de Gorki – dirigida por Vsevolod Pudovkin e lançada em 1926⁶². Aqui, pelo contrário, o cinema tem sua potencialidade revolucionária realçada, uma vez que, elaborado para recepção das massas, poderia auxiliar no processo de conscientização da população. O cinema russo estaria a serviço da classe trabalhadora e da revolução socialista, despertando simpatia nos militantes comunistas, que “se absorvem no drama proletário que passa”. Há a ideia de que o cinema poderia não só alienar, mas também educar e conscientizar politicamente o espectador, apesar das dificuldades, pois “Muita gente não espera até o fim da sessão”. Tem-se ainda no trecho uma crítica às garotas alienadas do proletariado, iludidas pela ideologia consumista dominante, reforçada pelas “fitas americanas”, que não conseguem entender as mensagens contidas na película .

A possibilidade revolucionária do cinema, também apresentada no livro de Patrícia Galvão, foi desenvolvida teoricamente por Walter Benjamin em alguns de seus textos, escritos na mesma década de publicação de *Parque Industrial*, sobre a configuração da arte na Modernidade⁶³. Não mais autêntica, sem especificações históricas, e não mais servindo ao papel social ritualístico, a arte moderna teria perdido sua aura e seu contexto de tradição. No entanto, Benjamin não identifica apenas perdas nesse processo, mas aponta os aspectos positivos da arte moderna, pois a reprodutibilidade técnica traria a ela mais autonomia em relação à obra original, maior proximidade do espectador e, voltada para o público de massas, porque produzida em série, seria fundamentada na prática política⁶⁴. De acordo com o filósofo alemão, o que possibilitou a reconfiguração do caráter geral da arte na

⁶² Interessante notar que na coluna “Literatura”, escrita por Patrícia Galvão no jornal *A Tribuna de Santos*, de 1957 a 1961, há um texto sobre Gorki, intitulado “Máximo Gorki e os Aratmonov”, do dia 06/09/1959. Nesse texto, a escritora afirma que “a nossa infância era Gorki – o amargo – um dos escritores amados”, aludindo possivelmente à época em que escreveu *Parque Industrial*. Menciona também a obra “A mãe, encenada/adaptada pelo cinema soviético de sua grande época.”

⁶³ Os textos com os quais se trabalhou aqui foram A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica , op. Cit., e Sobre Alguns Temas em Baudelaire in: **Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

⁶⁴ Sobre a forma com que Benjamin tratou a aliança entre técnica e arte, e o modo como os outros membros da Escola de Frankfurt a encaravam, afirma Martin Jay (em **A imaginação dialética. História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais – 1932-1950**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.) que, de acordo com os membros do Instituto e principalmente Adorno, “na era da reprodutibilidade, a arte serviria para conciliar a massa do público com o *status quo*. Benjamin discordava. Embora lamentasse a perda da aura, tinha paradoxalmente, a esperança no potencial progressista da arte politizada e coletiva.”.

Modernidade, bem como a transformação de sua função social foi, dentre outros fatores, o avanço da tecnologia, a configuração da cidade moderna (com seu intenso fluxo de automóveis e de multidões) e a consequente mudança do aparelho perceptivo humano. Este teria como característica o desenvolvimento de um olhar disperso, não mais dado à contemplação e ao recolhimento, mas apto à captação de estímulos velozes e efêmeros.

O modelo por excelência da nova arte da sociedade de massas seria o cinema, que serviria “para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana”.⁶⁵ O cinema, lidando com as implicações positivas da distração, corresponderia a uma nova e urgente forma de estímulos impostos pela sociedade moderna, e responderia esteticamente às vivências cotidianas de *choque* dos cidadãos. O princípio de construção formal cinematográfico é o *choque*, possibilitado pelos cortes abruptos e rápidas mudanças entre imagens. Os choques no cinema apresentam uma sequência que se identifica com o modo de vida dos cidadãos da Modernidade, também descontínuo e fragmentado. Assim, Benjamin vislumbrou a possibilidade de despertar os sentidos adormecidos e de modificar as reações automáticas por meio do processo cinematográfico. O cinema apareceu, portanto, como uma arte correspondente ao novo modo de percepção estética, permitindo que as desvantagens potenciais da Modernidade, como a fragmentação, a velocidade, o deslocamento e o *choque* tornassem-se vantagens estéticas, por meio do processo de montagem⁶⁶.

O caráter crítico dessa obra de arte está ligada a “um certo desbloqueio do pensamento, esteja esse dominado pelos estilos hegemônicos, pela lógica imperante ou pelas tradições vigentes historicadas”⁶⁷. Nesse sentido, *choque* cinematográfico consistiria em “chave para a mudança do modo de recepção da arte e para a ruptura, por si só da funesta e catastrófica continuidade do cotidiano”⁶⁸. A ruptura dos padrões congelados de percepção seria essencial para uma reorganização revolucionária do cotidiano: são essas potencialidades, aliadas à divulgação massiva possibilitada pela arte cinematográfica, propiciariam um caráter revolucionário ao cinema, segundo a perspectiva de Walter Benjamin, esperançoso de que “as tecnologias modernas pudessem ser usadas para a construção de uma cultura socialista de massas”⁶⁹. Essa visão otimista que confere importância social e um papel revolucionário à arte popular é adotada explicitamente no trecho apresentado do texto de Patrícia Galvão. Além disso, o procedimento de montagem

⁶⁵ BENJAMIN, A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade técnica, *Op.Cit.*, p. 174.

⁶⁶ TRAVASSOS, Milena de Lima. **Estética do choque – arte e política em Walter Benjamin**, Dissertação (Mestre), Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009, p. 88.

⁶⁷ BORDIN, Luigi e BARROS, Marcos André de. Estética e política contemporânea: Bertolt Brecht e Walter Benjamin: uma prática estética contra a barbárie e em defesa da vida, in: **Ágora Filosófica**. Recife, ano 6, n. 2, jul.-dez. de 2006.p. 85.

⁶⁸ HYUSSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**. *Op. Cit.*, p. 36.

⁶⁹ Idem, p. 35.

(nos momentos em que há economia de recursos) em *Parque Industrial* utiliza-se de efeitos de *choque*, para fazer seus leitores refletirem sobre as situações narradas.

II.

O choque produzido pela mecanização do processo produtivo, outro fator chave da reflexão de Benjamin sobre a Modernidade, também está presente em *Parque Industrial*. A frase inicial do livro: “São Paulo é o maior centro industrial da América do Sul” (p. 17), caracteriza a industrialização como uma marca do período histórico no qual a narrativa irá se desenrolar. Há, nos dois primeiros capítulos, cenas que apresentam as multidões de trabalhadores entrando – resfolegando “como cães cansados para não perder o dia” (p. 18)– e saindo das fábricas. Porém, cenas da labuta diária dos trabalhadores diante das máquinas, como ocorrem no filme “Tempos Modernos”, de Chaplin, nunca são apresentadas: elas estão subentendidas. Apesar de não aparecer de forma reiterada e explícita, o confronto do operário com as esteiras de produção, e suas consequências negativas, surge implicitamente ao longo do romance.

Postados diante de uma máquina durante um dia exaustivo de trabalho, seja nos balcões ou nas fábricas, a maioria dos cidadãos aliena-se de sua humanidade.⁷⁰ Por isso em *Parque Industrial*, as imagens de animalização dos trabalhadores, comparados a cães, são tão enfatizadas. Outro aspecto do processo de alienação é a progressiva perda da memória individual e coletiva: a chamada massa vivente em São Paulo é alienada e desmemoriada. As personagens de *Parque Industrial* executam ações fundamentadas apenas no presente e parecem não ter memória e uma história de vida prévia⁷¹. A memória é decisiva na estrutura da experiência, cuja mudança foi provocada pela Modernidade. Ao invés da verdadeira experiência, sabedoria acumulada e transmissível coletivamente através da narração, a metrópole moderna propiciou aos cidadãos vivências de *choque* indignas de serem narradas e sobre as quais, dado o tempo acelerado, não há elaboração⁷².

Ainda de acordo com Walter Benjamin, o declínio da experiência e da capacidade de reflexão foi acompanhado pela automatização do corpo e das ações dos trabalhadores como consequência do trabalho industrial. Nas fábricas, os indivíduos executam uma jornada de trabalho automatizada e fragmentada, são expostos a sucessivos *choques* e estão submetidos ao ritmo maquinário, para o qual devem responder de maneira imediata e reflexa. É por isso que, em *Parque Industrial*, até a militante Otávia “trabalha como um autômato” (p.25). Além disso, o operário apenas obedece aos comandos da

⁷⁰ BENJAMIN, A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade técnica, *Op. Cit.*, p. 179.

⁷¹ Como observou Thelma Guedes em **Pagu - Literatura e Revolução**, *Op. Cit.*, Rosinha Lituana é a única personagem do livro de Patrícia Galvão que se lembra de sua infância e de sua vinda ao Brasil quando está prestes a ser deportada para seu país de origem.

⁷² BENJAMIN, Walter. Alguns temas sobre Baudelaire.

máquina automaticamente, sem reflexão, o que provoca um adestramento de seu próprio corpo. O trabalho fabril, ao contrário do trabalho artesanal, não é uma atividade integradora e não depende de nenhuma experiência prévia do trabalhador, uma vez que opera sem a necessidade de acúmulo de conteúdos e de aprendizado⁷³. Nesse sentido, a mecanização proposta pela divisão do trabalho transformou o operário em autômato, cujo comportamento sensível é pautado pela reação ao *choque* em todos os campos da vida. Em *Parque Industrial*, Corina apresenta, para ações em seu cotidiano fora do trabalho, respostas também mecânicas: frente às desgraças de sua vida, ela não reflete, mas “adere [a um bando álcacre de desconhecidos que se divertem na chuva], vai junto. Como máquina.” (p.54). Além da opressão exercida pelo aparelho tecnológico, tem-se aqui a explícita referência à mecanização do ser humano e ao embotamento dos sentidos.

Retomemos então duas passagens *chocantes* que são importantes no processo de construção de *Parque Industrial*, já que consistem em passagens de clímax que remetem a questões de fundo abordadas pelo romance. Essas passagens são caracterizadas por tensões internas à construção da trama, que podem provocar uma situação de *choque*. A primeira delas relativa à vida de Corina. A trajetória de vida da prostituta Corina é um exemplo dos problemas acarretados a alguém pelos *choques*. Passemos então a uma cena do capítulo “Casas de Parir”, ambientada em um hospital, no qual ocorre o nascimento do filho de Corina:

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 sobancelhas denuncia a surpresa. Examina a massa ensangüentada que grita sujando a colcha. Dois braços negros reclamam a criança.

- Não deixe ver!

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

- Esta mulher está podre...

Corina reclama o filho constantemente. Tem os olhos vendados, o chorinho do monstro perto dela (pp. 64-65)

Corina é a personagem que aparece mais constantemente em *Parque Industrial* e sua história é construída pelo acúmulo de sucessivas desgraças. Caracterizada como uma trabalhadora alienada, Corina, mesmo sendo explorada no ateliê de costura, sorri lindo, satisfeita, com “dentes que nunca viram dentista” (p.25) e, de “olhos fechados”, acha “pau o proselitismo” de suas colegas militantes (p.26). Iludida pelo amante burguês, engravida e a partir daí uma série de abandonos ocorre: ela é expulsa de casa pelo padrasto machista; perde o emprego no ateliê, pois sua patroa a considera uma “vagabunda”; e é abandonada pelo namorado, que a larga no vale do Anhangabaú atirando-a uma nota de “cem paus”

⁷³ TRAVASSOS, Milena de Lima. *Estética do choque – arte e política em Walter Benjamin*. Op. Cit., p. 76.

(p.53). Sem ter a quem recorrer, Corina cai na prostituição, vendendo seu corpo para conseguir “o dinheiro para o berço do filhinho” (p. 60).

A chegada do filho é, apesar de todas as adversidades, aguardada ansiosamente por ela. O nascimento, símbolo de renovação e esperança, converte-se, na cena apresentada, em um acontecimento desesperador e agônico. O bebê de Corina, que teria o nome do pai burguês que a abandonara, Arnaldo (fato que aprofunda a caracterização apática da personagem) nasce vivo, mas sem pele: é uma “massa ensangüentada”, amorfa, possivelmente vítima das doenças venéreas que Corina contraíra em suas atividades sexuais. O nascimento-morte do monstro coroa o processo de degradação social da personagem em questão. A partir daí, não há mais perspectivas em sua vida: a parte social que lhe cabe está na cadeia, acusada de ter assassinado uma criança – de vítima, torna-se culpada de acordo com a lógica social vigente –, na prostituição e na mendicância, por um pedaço de pão ou um gole de cachaça.

De acordo com Jackson⁷⁴, “o sofrimento de Corina é mais pungente e central, no romance, como drama e manifesto social. Os seus problemas são os do Brás, fome e pobreza”, afirmação que se comprova pelo fato de Corina representar, por sua esterilidade, o destino mais cruel da mulher na sociedade burguesa. O processo produtivo mecanizado contribui para que os cidadãos vivenciem o *choque* e marginaliza os seres humanos, conferindo-lhes condições de vida cada vez piores. O ápice das violências sofridas por Corina em vida ocorre com essa cena de morte na qual todos os envolvidos – médico, enfermeiras, a própria mãe e os leitores – são submetidos a um *choque*. Assim, o efeito do *choque*, utilizado no romance proletário em sua estrutura formal por meio do processo de montagem também se encontra nas partes mais tensas do texto, que aborda temas como a exploração, automação, miséria e morte. *Parque Industrial* transforma as experiências esvaziadas em matéria de arte e instiga a reflexão dos leitores sobre algumas problemáticas sociais.

A segunda cena de *choque* que merece atenção é outra cena de morte, mas agora de um homem adulto, militante operário ativo, vítima da truculência policial e que perdeu a vida em uma manifestação dos trabalhadores:

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

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

Detonaram cinco vezes. Correm e gritam. O gigante cai ao lado da bandeira ereta.

O corpo enorme está deitado. Levanta-se mal para gritar rolando da escada.

⁷⁴ JACKSON, Kenneth David. Patrícia Galvão e o Realismo-Social Brasileiro dos anos 1930, *Op. Cit.*, p.289.

Grita alguma coisa que ninguém ouve, mas que todos entendem. Que é preciso continuar a luta, caia quem cair, morra quem morrer! (p.114)

Alexandre, um líder militante, personagem de caracterização oposta à alienada Corina, é apresentado ao leitor somente no décimo terceiro capítulo de *Parque Industrial*. Exemplo de firmeza na luta socialista, reside em uma humilde casa no bairro São Jorge com a mãe e os filhos, Frederico Engels e Carlos Marx. As atividades principais de Alexandre no enredo consistem no debate com os colegas de trabalho sobre a importância da organização operária partidária e na participação, em lugar de destaque, no Comício do Largo da Concórdia, no qual acaba sendo baleado pelo pelotão da polícia. O “gigante negro” é a representação literária do estivador Herculano de Souza, que a própria Patrícia Galvão conheceu em Santos e que, como o relatado em sua autobiografia *Paixão Pagu*, morreu nas mesmas condições que Alexandre, nos braços da autora.

Apesar dos apelos do grevista aos “investigadores policiais” à paisana, que também são trabalhadores, a repressão contra os manifestantes é intensa, pois “as espadas e os cavalários gargalham nas costas e nas cabeças dos trabalhadores irados” (p.87), como o observado em outro momento do texto. A violência ilegal do Estado ganha representação literária em *Parque Industrial* através das adversidades que a classe trabalhadora tem no processo de luta e reivindicação de seus direitos, dada a precariedade da constituição da classe e a contrapartida repressora do Estado. A repressão policial aos dissidentes políticos é constante em *Parque Industrial* e a perturbação provocada por essa cena é fundamental “para que o que é exceção seja percebido como tal, ao invés de seu confortável condicionamento no cortejo da história violenta dos vencedores”⁷⁵. Apesar do *choque* causado pela cena de morte, a perspectiva de mudança social não é abandonada porque se considera necessária a reação às patadas dos cavalos que esmagam os corpos, e simbolicamente a consciência, dos trabalhadores.

O tipo representado por essa personagem é o de mártir do proletariado, pois é introduzido na história como um sacrifício em prol dos trabalhadores. Em meio à multidão de manifestantes e ao “pelotão” policial, Alexandre é um gigante e incita os trabalhadores à revolta, pois “é preciso continuar a luta. Caia quem cair, morra quem morrer” (p.30). Mesmo ferido, à beira da morte, mantém suas convicções e pede que a luta continue: seu assassinato lhe confere um status de mártir, de herói do trabalho. Essa passagem encaixa-se bem no plano geral do livro de Patrícia Galvão, pois em uma São Paulo povoada de trabalhadores com consciência de classe bem precária, era preciso evidenciar a existência da resistência militante, a porta-voz do Partido Comunista. A existência de trabalhadores

⁷⁵ BORDIN, Luigi e BARROS, Marcos André de. Estética e política contemporânea: Bertolt Brecht e Walter Benjamin: uma prática estética contra a barbárie e em defesa da vida. *Op. Cit.*, p. 88.

conscientes do processo de opressão capitalista é o que confere a *Parque Industrial* a crença na organização popular e na revolução social.

III.

Apresentadas essas duas cenas de *choque* tidas como centrais para a obra de Patrícia Galvão, e após os apontamentos relativos à composição do livro pelo processo de montagem, podemos perceber que a tentativa de provocar *choques* nos leitores é o princípio estético que rege *Parque Industrial*. Mais do que um recurso formal, e atitude de subversão contra a linguagem pré-modernista empolada, a montagem elaborada por Patrícia Galvão produz o *choque* para enfatizar as contradições sociais, algo que poderia despertar nos leitores uma consciência social e política crítica. Portanto, a elaboração estética de *Parque Industrial* não é uma resultante simples e gratuita da incorporação do avanço tecnológico ao fazer literário, mas sugere uma concepção positiva em relação às potencialidades críticas da arte moderna. No livro de Patrícia Galvão “o *choque* é ambicionado como estimulante, no sentido de uma mudança de atitude; e como meio, com o qual se pode romper a imanência estética e introduzir uma mudança da práxis vital do receptor”⁷⁶.

O livro do qual estamos tratando não é elaborado para o conforto estético, na verdade ele procura suscitar a indignação pública em relação às mazelas sociais. Há um esforço para que a obra converta-se em um tiro e possa influenciar ideologicamente os que a leem, isto é: *Parque Industrial* tem um conteúdo anticapitalista e impõe-se, com sua estruturação formal, à situação da autonomia da arte na sociedade burguesa, assim como intentaram os artistas da vanguarda histórica. O texto de Patrícia Galvão procura destruir a “tranquilidade contemplativa” dos leitores diante da coisa lida, almejando que possam refletir, repensar e agir de forma diversa. Diante da catástrofe do capitalismo, *Parque Industrial* “não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação”⁷⁷. A atitude esperada dos leitores não é, portanto, a fruição, mas, ao contrário, a crítica, tal como Benjamin considerava que deveria ser a recepção ao cinema.

O trabalho fundamentado em uma estética de desconstrução dos parâmetros de normalidade também foi realizado por outros autores contemporâneos a Patrícia Galvão, como Bertolt Brecht, artista que direcionou seu trabalho em prol da emancipação proletária. Este dramaturgo, diretor e teórico alemão, fundou o Teatro Épico, fundamentado no conceito de estranhamento, segundo o qual se extrai de um acontecimento ordinário sua obviedade para torná-lo especial, suscitando no espectador o espanto e instigando desta forma a

⁷⁶ BURGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naif, 2008. p.158.

⁷⁷ ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo, in: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 61.

curiosidade, a reflexão e a crítica⁷⁸. Entende-se aqui estranhamento como um fator do conhecimento crítico desenvolvido dialeticamente, uma vez que aquilo que é dado como compreensível e familiar, torna-se incompreensível (pelo estranhamento). A finalidade do processo está em um terceiro momento, no qual se atinge um conhecimento crítico do dado original.⁷⁹ Na arte, é o artifício, o método e a elaboração da técnica que levam ao estranhamento, estrutura básica para a compreensão da totalidade do fenômeno teatral de Brecht. O estranhamento é necessário para o teatro engajado de Brecht, pois: “Em tudo o que é evidente, é habito renunciar-se, muito simplesmente ao ato de compreender. O que era natural tinha, pois, de adquirir um caráter sensacional. Só assim as leis de causa e efeito podiam ser postas em relevo.”⁸⁰

A utilização desse procedimento exige do espectador não uma atitude passiva, hipnotizada e de empatia emocional (como era o caso do teatro burguês e do método Stanislavski), mas uma atitude ativa, de tomada de consciência sobre a própria realidade. Para atingir esse objetivo, o teatro brechtiano trabalha com conflitos que são contradições referentes a situações concretas da própria sociedade de classes. Essas contradições devem ser apresentadas como possíveis de serem modificadas, assim como o é a natureza humana, para que estes elementos possam ser utilizados no processo de conscientização popular. Trata-se de acentuar o caráter histórico de uma determinada situação social⁸¹. Assim, sua concepção dialética não está no apaziguamento através da síntese final, “mas na exploração dos jogos das contradições que mostram os nervos vivos dos problemas.”⁸² Em *Parque Industrial* não há uma síntese final – não há uma revolução proletária –, mas sim uma exposição das contradições da sociedade brasileira dos anos 1930. Apesar de realizado de maneira dicotômica (não há dinamismo nas relações sociais apresentadas, nem meio termo entre alienados e conscientes), é esse o sustentáculo temático deste romance proletário.

O efeito almejado pelo estranhamento brechtiano aproxima-se, portanto, do *choque* que *Parque Industrial* causa com sua leitura⁸³. A visão de arte de Brecht também não se baseia na contemplação lírica das coisas, ele é a favor da arte que “leva à fruição ativa da história, impulsionando para escolhas humanas e morais, para verificação dos

⁷⁸ BRECHT, Bertolt. “As cenas de rua” e “A nova técnica da arte de representar.” In: **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

⁷⁹ BORNHEIM, Gerd Alberto. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

⁸⁰ BRECHT, Bertolt. Teatro criativo ou teatro didático?, In: **Estudos sobre teatro**. *Op. Cit.*, p. 66.

⁸¹ BRECHT, Bertolt. Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa, In: **Estudos sobre teatro**, *Op. Cit.*, p. 88.

⁸² BORNHEIM, Gerd Alberto. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 191.

⁸³ Thelma Guedes, em **Pagu – Literatura e Revolução** já havia percebido uma aproximação entre Patrícia Galvão e Bertolt Brecht ao afirmar que “O trabalho de pesquisa formal colocado à serviço da classe e o rompimento do compromisso com as classe de origem para assumir a fala do “outro” são apenas duas das características que tornam possível essa aproximação”. (p. 94). Interessante notar também que em 03/07/55 Patrícia Galvão escreveria sobre Bertolt Brecht em tom elogioso no primeiro artigo da coluna “Teatro Mundial Contemporâneo”, na *Tribuna de Santos*.

valores tradicionais e a contestação das estruturas em crise do mundo burguês.”⁸⁴ Mesmo não possuindo um público proletário – Patrícia Galvão certamente conhecia o alto índice de analfabetismo no Brasil dos anos 1930 – *Parque Industrial* é construído esteticamente para chocar e incitar reflexões em quem quer que o lesse. Além disso, assim como o romance brasileiro, o teatro brechtiano incorporou a técnica cinematográfica em seu processo de composição. As telas e projeções de cinema foram muito utilizadas nos cenários de suas peças para reforçar o caráter narrativo e intensificar o efeito de estranhamento.

Assinalar detalhadamente as diferenças entre os dois autores foge dos propósitos desse estudo, mas é necessário que elas sejam minimamente pontuadas. A questão principal para Brecht, no Teatro Épico, não era doutrinar ou ensinar política, mas fazer com que os espectadores se tornassem sensíveis à ela (política), a partir da exposição das contradições de nossa realidade. A decisão sobre o que fazer caberia ao público. Nesse sentido, a opção de Patrícia Galvão é bem distinta da do dramaturgo alemão, já que o discurso panfletário está explícito em *Parque Industrial*. Além disso, o *choque* em Patrícia Galvão não é um princípio estético bem formulado teoricamente pela autora, como um raciocínio de crítica de arte elaborado, tal qual é o caso de Brecht com relação ao estranhamento. O *choque* em *Parque Industrial* é percebido na própria materialidade da obra, que parece incorporar muito do aprendizado momentâneo de Patrícia Galvão com os modernistas. Outra diferença fundamental entre os artistas é que, para Brecht, o teatro teria necessariamente de entreter o espectador através do divertimento. Para ele, a “função do teatro é divertir. É essa a função mais nobre que atribuímos ao teatro”⁸⁵. *Parque Industrial* não tem nenhuma pretensão de divertir, pois essa não é a função da literatura, segundo sua perspectiva: não há momentos de descontração para além do discurso didático e do *choque*.

Os alcances sociais da estética do *choque* sugeridos por Walter Benjamin e incorporados ao fazer artístico de Patrícia Galvão foram, no entanto, problematizados posteriormente. De acordo com Peter Bürger, o *choque* não é “específico”, ou seja, a direção das mudanças adotadas na vida do receptor não pode ser prevista, além de possuir um efeito muito passageiro, cuja repetição levaria à sua rápida institucionalização e consumo.⁸⁶ Apesar de Bürger referir-se mais diretamente à ocorrência do *choque* na arte dadaísta, é importante que seu questionamento sobre a *estética do choque* venha à tona, porque se baseia na constatação concreta de que o desejo da vanguarda história de modificação da práxis vital não foi alcançado, dada a própria situação de autonomia da arte em nossa sociedade burguesa. Houve, assim, captura tanto do fazer artístico das

⁸⁴ BORDIN, Luigi e BARROS. Estética e política contemporânea: Bertolt Brecht e Walter Benjamin: uma prática estética contra a barbárie e em defesa da vida. *Op. Cit.*, p. 75

⁸⁵ BRECHT, Bertolt. Pequeno órgãoon para o teatro, in: **Estudos sobre teatro**. *Op. Cit.*, p. 127.

⁸⁶ BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. *Op. Cit.*, p.159.

vanguardas históricas quanto do cinema, o que significou o domínio da burguesia sobre essas artes. Vale reafirmar aqui que apesar de Benjamin ter percebido possibilidades revolucionárias no cinema, ele não as viu sem contradição. O cinema seria contrarrevolucionário quando explorado pelo capitalismo: suas potencialidades revolucionárias seriam barradas por uma estrutura socioeconômica previamente determinada que, de certa maneira, molda suas funções. Seu alerta a respeito do controle que o cinema exerce sobre a massa é feita da seguinte maneira:

não se deve, evidentemente, esquecer que a utilização política desse controle terá que esperar até que o cinema se liberte da sua exploração pelo capitalismo. Pois o capital cinematográfico dá um caráter contrarrevolucionário às oportunidades revolucionárias imanentes a esse⁸⁷

As ponderações de Walter Benjamin a respeito da arte cinematográfica e as de Bürger sobre os limites da estética do *choque* são importantes para reflexões sobre o fazer literário de Patrícia Galvão. A afirmação de uma arte revolucionária é presente em *Parque Industrial*, seja através da manipulação estética que leva ao *choque*, seja por meio da explicação didática e panfletária dos acontecimentos sociais. O primeiro livro ficcional da autora procurou expor e denunciar uma realidade social opressiva, com o intuito de que seus leitores agissem contra ela, por meio da filiação ao Partido Comunista e da organização de uma revolução socialista. Nesse sentido, o romance de Patrícia Galvão trabalha com as tensões entre arte literária e vida real. Os alcances conseguidos pela obra foram, no entanto, mínimos, pois houve negligência do Partido, os trabalhadores, em sua grande maioria, analfabetos não se tornaram seus leitores⁸⁸ e a crítica literária deu pouca importância ao lançamento de *Parque Industrial*. É sobre isso que iremos refletir no próximo item.

***Parque Industrial* e a política do esquecimento**

Parque Industrial torna evidente que Patrícia Galvão pensou o Brasil de um lugar contrário ao pensamento dominante de sua época, seja pelo posicionamento contra hegemônico percebido pela análise dos diálogos, seja pela opção por uma estética que, ao mesmo tempo, educa e choca. Há, no romance, uma contundência estética⁸⁹ que o torna inaceitável tanto pela esquerda partidária quanto pela direita. Com relação ao Partido, além das questões já expostas na primeira parte desse capítulo, vale a pena lembrar que *Parque*

⁸⁷ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Op. Cit.*, p. 180.

⁸⁸ Sobre isso é muito esclarecedora a afirmação de Bianca Manfrini de que a pretensão de Patrícia Galvão esbarra nas peculiaridades próprias do sistema socioeconômico brasileiro, pois a presença do analfabetismo da maioria dos operários de fábricas e trabalhadores que *Parque Industrial* queria conscientizar constitui o principal problema extraliterário relativo à sua recepção.

⁸⁹ Esse termo foi sugerido pelo professor Jaime Ginzburg durante a qualificação dessa dissertação.

Industrial não se encaixa no formato do realismo socialista. Esse gênero stalinista, desenvolvido na URSS a partir dos anos 1920, foi, ao longo das décadas posteriores, sendo mais rigorosamente modelado e legitimado pelas instituições artísticas oficiais, como a União dos Escritores Soviéticos, fundada em 1932. Os ditames do gênero foram firmados pelo intelectual stalinista Zhdanov em 1934, no I Congresso de Escritores Soviéticos – evento no qual foi lida uma lista com os textos considerados canônicos, como *A Mãe* (1907), de Máximo Gorki, e *Cimento* (1922-24), de Fiódor Gladkov, modelos que deveriam ser seguidos pelos demais escritores, pois eram “contadores de histórias já prefiguradas na tradição do Partido”⁹⁰.

Dentre as principais características do realismo socialista, pode-se constatar a presença de um enredo principal, focado em uma figura relativamente modesta, um trabalhador soviético, o “herói positivo”, cuja história de vida “simbolicamente recapitulava os estágios do progresso histórico como descritos na teoria marxista-leninista. O clímax do romance reencarnava ritualmente o clima da História no Comunismo”⁹¹. Assim, o herói positivo percorreria, ao longo do romance, uma trajetória de conscientização política: começaria espontaneamente propenso a dedicar-se à causa revolucionária e, depois, atingiria a consciência plena em que, assim como na imaginada sociedade comunista, seus interesses particulares não seriam conflitantes com os coletivos. O herói positivo geralmente é caracterizado com qualidades físicas e morais: ele é bonito, forte, musculoso, incansável na luta, cauteloso, estável e sincero, como o “grão verdadeiro” da revolução. A personagem principal do livro tem seu processo de conscientização acompanhado e incentivado por alguém mais velho, cuja sabedoria militante consolidada serve de guia ao militante mais jovem.

O que se pode perceber em *Parque Industrial* é a ausência dessa figura central no romance, já que ele não apresenta nenhuma personagem principal, mas vários tipos dos quais poucos tem sua função destacada. Os militantes podem remeter aos heróis do trabalho, mas sua importância fica ofuscada diante de outras personagens, como Corina. Além disso, o romance de Patrícia Galvão não idealiza os fatos: o final do livro não traz boas novas para a classe trabalhadora, a revolução não acontece e a despeito de um progressivo acirramento da luta de classes ao longo da trama, a repressão desencadeada pelo Estado torna claro que a luta do proletariado não é algo fácil e tranquilo. O realismo socialista deveria também apresentar uma combinação da matéria de fato, da realidade de todo o dia, com as perspectivas mais heroicas, ou seja, a matéria do romance deveria basear-se em acontecimentos do cotidiano, retirados muitas vezes do jornal *Pravda*, combinados à

⁹⁰ CLARK, Katerina. **The Soviet Novel**. Bloomington: Indiana University Press, 2000, p.159.

⁹¹ Idem, p. 10.

construção de um herói idealizado do trabalho, aos modos utópicos do romantismo⁹². A maioria das características formais do realismo socialista não está presente em *Parque Industrial*, que se liga ao gênero stalinista somente pela crença na revolução social.

A configuração brasileira do realismo socialista produziu o chamado romance proletário, inaugurado por *Parque Industrial*, mas debatido em profundidade somente meses depois de seu lançamento. De acordo com Bueno,⁹³ entre julho e agosto de 1933, ocorreram as publicações dos três livros que desencadearam efetivamente uma discussão a respeito do gênero romance proletário no Brasil: *Cacau*, de Jorge Amado, *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, e *Os Corumbas*, de Amando Fontes. As principais características do romance proletário, sintoma da ruína da sociedade burguesa, seriam: o destaque no enredo da revolta das massas, valorizando a coletividade, e a descrição fiel da realidade dos proletários. Para que fiquem claras as diferenças entre *Parque Industrial*, faremos breve alusão a *Os Corumbas*, sobre o qual não se pretende nenhum tipo de análise aprofundada.

Ao contrário do romance de Patrícia Galvão, *Os Corumbas* teve unanimidade em sua recepção crítica, sendo aprovado tanto por intelectuais de esquerda quanto de direita por trabalhar com a crítica social independente da propaganda política, ou seja, por não ser marcado pela ideologia partidária característica de *Parque Industrial*. Ainda de acordo com Luís Bueno, a crítica viu em Amando Fontes “a possibilidade de ser um autor político, e não político autor”. Nesse sentido, a filiação partidária conferiria ao enredo do livro uma posição utópica com relação à mudança social, ao passo que, em *Os Corumbas*, persiste nos personagens uma forte descrença e o conformismo político generalizado. A não ser por Pedro, único filho homem da família Corumba envolvido com atividades políticas, as personagens não agem no sentido de transformação social, mas incorporam os aspectos negativos da nação e se transformam em fracassados.

Dividida em três partes, a história de *Os Corumbas* consiste na narrativa das dificuldades e progressivas desgraças de uma família retirante que, sem trabalho no interior devido à avassaladora seca de 1905, migra para a capital Aracaju em busca de emprego nas indústrias têxteis, na esperança de melhores condições de vida. A primeira parte é marcada pela tranquila vida no interior dos jovens Sá Zefa e Geraldo Corumba. Depois de casarem-se, eles encaminham-se para o Recanto da Ribeira, onde vivem por dezessete anos e criam seus cinco filhos: Rosenda, Albertina, Bela, Pedro e Caçulinha. A segunda parte consiste na narrativa da vida na cidade, lugar hostil que leva as três filhas à prostituição, uma à morte e o filho à migração, por questões políticas, para o Rio de Janeiro. A terceira parte consiste, finalmente, na volta dos pais desgraçados para o interior. As reflexões sobre essa necessidade de fugir à modernização que os desgraçara são assim feitas:

⁹² Idem, p. 34.

⁹³ BEUNO, Luís. **Uma história do romance de 30**. *Op. Cit.*, p. 160.

E assim, de pensamento em pensamento foram repassando as últimas ocorrências de suas vidas.

Há seis anos tinham vindo, tão cheios de esperança... A cidade, com o ganho das fábricas, o casamento para as meninas, o professorado para Caçulinha fora tudo ilusão, que por água abaixo descera.

Melhora? Não o conseguiriam nunca. Perderam, mesmo, o único bem que possuíam: os filhos, desgarrados por esse mundo, a outra morta, afastados todos de seu convívio. (p. 17)

Antes de mudar-se para a cidade grande, a família Corumba tem uma crença na modernização, pois é através do trabalho na fábrica que seus membros tirarão seu “ganho”. No entanto, as dificuldades que as filhas passam com o trabalho operário são tantas que as fábricas, como em *Parque Industrial*, são agigantadas e caracterizadas negativamente ao longo do romance: “Elas estavam lá, açapadas e enormes (...) Todos os dias, os seus grandes portões, escancarados, tragavam para mais de três milhares de operários.” (p. 19). A constatação da modernização opressora, assim como de suas maiores vítimas, as mulheres, é um dos aspectos que ligam *Parque Industrial* e *Os Corumbas*. No entanto, o que o trecho apontado deixa mais evidente é a diferença em relação à fatura do romance proletário de Patrícia Galvão, pois o romance nordestino lança mão da narrativa linear realista para sua elaboração formal, em oposição à narrativa episódica, rápida e fragmentada de *Parque Industrial*.

O romance proletário de Amando Fontes trata a questão das mazelas da população sem recorrer ao tipo de linguagem usado por Patrícia Galvão. O modo narrativo que opera em *Os Corumbas* é “a descrição sóbria de um desfilar inevitável de desgraças a que uma família operária está sujeita”⁹⁴, percebida na narração da morte de um trabalhador nas engrenagens da fábrica:

A larga correia de uma transmissão, que fazia funcionar todo um grupo de teares, alcançara um rapazelho de quinze anos pelo braço, atraíra-o para a roda, suspendera-o no ar, e arremessara-o violentamente sobre a parede que a pequena distância se encontrava. Quando o corpo veio dar no chão, estava já sem vida, o crânio extensamente faturado⁹⁵

A economia da linguagem dramática de Amando Fontes permite que haja narração de episódios catastróficos como esse da mesma forma com que se narra outros acontecimentos corriqueiros. As imagens descritas falam por si só e não precisam ser manipuladas linguisticamente, como ocorre em *Parque Industrial* nas cenas de morte aludidas no item anterior desse capítulo. As passagens apresentadas do romance proletário nordestino evidenciam a diferença na linguagem empregada pelos autores, a despeito das similaridades entre as matérias abordadas.

⁹⁴ BUENO, Luis. **Uma história do romance de 30**. *Op. Cit.*, p. 188.

⁹⁵ FONTES, Amando. **Os Corumbas**, p.97. São Paulo: José Olympio, 1974.

Parque Industrial estabelece certo distanciamento também em relação ao Movimento Modernista cuja fase heroica ocorreu na primeira metade da década de 1920. Apesar do romance proletário dever ao Modernismo a inovação estética em partes ali empregadas, há uma sátira e conseqüente negação do movimento, o que se dá através das críticas às festas e círculos intelectuais que figuram em algumas cenas do livro de Pagu, como apontado anteriormente. Um exemplo dessa crítica ocorre com a seguinte observação, logo após a exposição de uma cena de opressão da trabalhadora pela máquina e pelo patrão: “Nos salões dos ricos, os poetas lacaios declamam/ - Como é lindo o teu tear!” (p. 19). A exaltação poética de um aparelho pelo qual os trabalhadores são oprimidos reflete o questionável posicionamento político dos modernistas, como o de Oswald de Andrade. Ao invés de criticar as contradições de classe reforçadas por nosso processo de modernização, como fez Patrícia Galvão, esse escritor modernista foi, em determinada parte de sua produção artística, entusiasta do quadro de convivência supostamente pacífica entre o burguês e o pré-burguês, como se ele caracterizasse nossa nacionalidade.⁹⁶

De acordo com Jackson,⁹⁷ a participação da própria escritora, recém-formada na escola Normal, nos círculos e salões modernistas, permitiu que ela contrastasse os hábitos da elite cultural e intelectual do país com a vida no parque industrial do Brás, onde passara sua adolescência. A constatação desse contraste teria ocorrido anos antes de Patrícia Galvão ter se casado com Oswald de Andrade, porém é certo que sua aproximação com o PCB contribuiu muito para que ela se afastasse substancialmente desse grupo e adquirisse ideias que eram contrárias a certo conservadorismo dos escritores paulistas de vanguarda, concebendo assim um livro na contramão do pensamento político hegemônico entre esses artistas.

A caracterização negativa da elite paulistana, aliada ao retrato que *Parque Industrial* apresenta da vida dos trabalhadores no Brás, mudou a direção da crítica intelectual e sociocultural modernista.⁹⁸ Isso porque o livro de Patrícia Galvão é consciente da divisão de classes no interior da nação, ao invés de pautar-se por uma lógica de “anulação homogeneizadora das diferenças”⁹⁹, direcionada a uma ideia coesa e autêntica de nação, como ocorreu com os principais escritores da geração de 22. Apesar do elogio da crítica literária hegemônica à fase heroica do modernismo a partir da perspectiva de sua

⁹⁶ SCHWARZ, Roberto. O bonde, a carroça e o poeta modernista, in: **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987. De acordo com Luis Bueno, em **Uma História do Romance de 30**, muitos outros modernistas da década de 20 também procuraram elogiar a modernização brasileira, pois eles foram formados intelectualmente num ambiente utópico anterior à Primeira Guerra, de esperança no progresso prometido pela modernização.

⁹⁷ No posfácio à tradução que fez de **Parque Industrial**. 1994, p. 137.

⁹⁸ Idem, p. 124.

⁹⁹ HARDMAN, Francisco Foot. Algumas Fantasias de Brasil: o Modernismo Paulista e a Nova Naturalidade da Nação. . In: DECCA, Edgar Salvadori de; LEMAIRE, Ria (org.) **Pelas Margens** Campinas; Porto Alegre: Editora da Universidade, 200, p. 326.

radicalidade estética, o princípio de conciliação das contradições se mostra conservador tanto no plano político como estético.

As propostas estéticas e ideológicas que pautaram a primeira fase modernista estão presentes *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924), de Oswald de Andrade, e exercidas em seu livro de poesias *Pau Brasil* (1925). No manifesto, o escritor modernista afirma que o falar é “bárbaro e nosso”, contra o “falar difícil” e o “gabinetismo, a prática culta da vida” dos intelectuais acadêmicos. A apologia à “língua sem arcaísmos, sem erudição”, que comporta os erros do falar brasileiro, apresenta também o seu lado reverso: o “congraçamento final, no espaço aplanador da linguagem poética lançada, dessa verdadeira comunidade nacional capaz de recompor os elos entre natureza e cultura, passado e modernidade, raças, religiões e estereótipos sociais.”¹⁰⁰ A Poesia Pau Brasil inaugura a ideia de nação brasileira homogênea a partir de uma identidade baseada na relação positiva com as peculiaridades locais: “com exuberância cosmopolita, Pau Brasil realiza a incorporação do dado da situação brasileira, aventando a conciliação da sociedade tradicional sem transformação à lógica da modernidade e transformação permanente”¹⁰¹. A conciliação de aspectos da sociedade tradicional e colonial brasileira com aspectos modernos (do século XX), cega às diferenças de classes internas à nação, fez com que a poesia Pau Brasil fosse considerada “o dissolvente universal de todas as nossas contradições”¹⁰². O tom geral do Manifesto e da Poesia Pau Brasil – dessas contradições que “se resolviam magicamente no reino da palavra poética”¹⁰³ – repercutiu no fazer de vários artistas da época, o que se materializa na própria visão que esses artistas tinham da cidade de São Paulo¹⁰⁴.

A convivência harmoniosa entre características sociais burguesas e pré-burguesas conferiu ao futurismo paulistano traços peculiares, que o diferenciava intencionalmente da arte de vanguarda do centro do capitalismo. Outra questão que dava contornos brasileiros à arte produzida na fase heroica modernista foi a construção imaginária do Brasil como espaço mítico, em que havia valorização do nativo e de nossas

¹⁰⁰ Idem, p. 327.

¹⁰¹ DANTAS, Vinícius. Oswald de Andrade e a Poesia. *Op. Cit.*, p.201.

¹⁰² Idem, p. 203

¹⁰³ BOSI, Alfredo. Moderno e Modernista na Literatura Brasileira *Op. Cit.*, p. 118.

¹⁰⁴ Interessante perceber como o mapeamento traçado no livro de São Paulo indica a percepção da estrutura física de uma cidade cujos espaços públicos estão segregados de acordo com a divisão social classista. Enquanto o Brás – principal cenário do livro – tem cortiços para moradia, fábricas para o trabalho e ruas para o Carnaval e para manifestações de protesto, o centro abriga os ateliês de costura, que servem também à exploração, e os espaços frequentados pelos ricos da cidade: o hotel Esplanada, o Jôquei e o Automóvel Club. A importância da demarcação física dessa cidade fragmentada para a construção narrativa foi percebida pelos estudiosos estadunidenses Elizabeth e Kenneth D. Jackson, cuja tradução (lançada em 1993) de *Parque Industrial* para o inglês apresenta a reprodução visual de um mapa do Brás e de suas redondezas, imagem essa ausente na versão original e nas outras edições brasileiras que foram produzidas do livro. Sobre a geografia da exclusão na cidade moderna, Cf. MARINS, Paulo César Garcez. Habitação e Vizinhança: Limites da Privacidade no Surgimento das Metrôpoles Brasileiras. In: **História da vida privada no Brasil 3**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 132-214.

paisagens tropicais. Com relação à fusão mítica entre as novas técnicas elaboradas pelo modernismo central e nosso contexto social afirma Bosi:

Espehando o próprio olhar, o Modernismo paulista fixou a sua identidade como poesia da Revolução Industrial e Técnica (...) Mas estendendo os olhos para a Nação, não poderia apanhá-la na sua riqueza e pobreza concretas: via a floresta, a tribo e o rito, o selvagem sempre bom mesmo quando mau e, na verdade, aquém do Bem e do Mal. E diante da alternativa sofrida por todos os povos coloniais – ou o futuro tecnológico ou o passado aborígine – preferiu resolver o impasse fugindo à escolha. Pela fusão mítica: “O instinto caraíba/Só a maquinaria”¹⁰⁵

A conciliação de fatores conflitantes – e consequente apagamento das diferenças de classe e mazelas sociais – além do elogio a um Brasil pitoresco e folclórico, não será mais encontrada na literatura produzida na década de 1930, abertamente política. Conscientes do atraso de nosso país e desiludidos com as potencialidades positivas da modernização, os artistas dessa década abriram espaço em suas obras para a abordagem das contradições de nossa realidade brasileira. Para Bosi, a mudança no paradigma político dos intelectuais brasileiros foi tão forte que atingiu renomados nomes do Modernismo paulista, fazendo com que “o último Oswald e o último Mário, entre 30 e 40”¹⁰⁶ (este último no famoso balanço que fez do movimento artístico no texto “O Movimento Modernista”¹⁰⁷, de 1942) desejassem agonicamente assumir uma perspectiva diferente da adotada por eles nos anos 1920, uma perspectiva pós-modernista.

É no contexto contrário à “anulação homogeneizadora das diferenças” que se encontra a contundência estética do primeiro livro de Patrícia Galvão, pautada pela crítica ideológica impactante. Ao explorar mazelas da vida social relacionadas ao processo de *modernização conservadora*, *Parque Industrial* constitui-se como literatura cuja posição é contrária ao discurso hegemônico fundador de um novo modelo de Brasil – o Brasil moderno, de exaltação da modernização, com ordenamento político-cultural urbano-industrial – que vigorou na Primeira República e se intensificou no governo Getúlio Vargas, momento em que a reinvenção da nacionalidade encontrou arcabouço institucional. Esse “paradigma moderno” de compreensão da nação teve como agentes setores do saber científico especializado, que ganharam espaço político nessa época, a medicina, a educação e engenharia¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Idem, p.122.

¹⁰⁶ Idem, p. 123.

¹⁰⁷ Nesse artigo, Mário de Andrade apresenta os aspectos positivos do movimento modernista, dentre os quais “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (p. 242). No entanto, tece algumas críticas ao movimento do qual foi protagonista, discorrendo sobre os laços dos artistas com a já decadente nobreza rural paulistana; o conformismo político e a falta de “atitude interessada diante da vida” (p. 252), decorrente da falta de real engajamento político desses artistas. Cf: Andrade, Mário de. *O Movimento Modernista*. In: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1974.

¹⁰⁸ HERSCHMANN, Micael M. e PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O imaginário moderno no Brasil*, in **A invenção do Brasil moderno: medicina, educação e engenharia nos anos 20-30**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 13.

Além desses setores, a Vanguarda Modernista da década de 1920 também ajudou na construção desse paradigma, apesar de não necessariamente ter incorporado todos os pressupostos desse ideário de Brasil moderno, por vezes autoritário. Tratava-se da elaboração, no plano da cultura, de uma ideário de modernidade brasileira, calcada nos avanços tecnológicos da sociedade de então, e com associação dos automóveis às ideias de “velocidade, independência e liberdade” e de “valorização das características da sociedade industrial e do desenvolvimento tecnológico”¹⁰⁹. Nesse sentido, ao analisarem os discursos que Graça Aranha e Menotti Del Picchia fizeram na Semana da Arte Moderna, Micael Herschmann e Carlos Alberto Pereira afirmam que:

Embora esses ‘novos tempos’ que Graça Aranha e Menotti anunciavam de modo tão enfático e otimista tenham tido sua marca fortemente libertária ao ‘revelarem o Brasil para os brasileiros’, fizeram-no de um modo particular, identificando a ‘modernidade brasileira’ a perspectivas que privilegiam retratos de Brasil pautados por uma visão liberal/anárquico/malandra e omitindo os conteúdos marcados pelo autoritarismo e pela violência, bem como as explosivas contradições que esses novos tempos anunciavam e sobre os quais em grande medida se apoiavam.¹¹⁰

As violências e contradições a que se referem os autores estão presentes em *Parque Industrial*, onde não há essa preocupação com a construção da identidade nacional, pautada pela mescla harmoniosa entre novas tecnologias e a tradição de um Brasil arcaico. Nesse sentido, o romance de Patrícia Galvão apresenta-se como literatura que se coloca em campo de conflito com relação ao projeto hegemônico articulado para o Brasil nas décadas de 1920 e 1930. Tratava-se de questionar a construção de um paradigma moderno e de reivindicar à literatura o lugar de questionamento sócio-político do projeto hegemônico de Brasil que, em certo sentido, o próprio Modernismo ajudou a construir. Tanto a crítica ideológica ao processo de modernização quanto aspectos estéticos do romance, relacionados ao choque, sugerem o engajamento político do próprio fazer artístico. Essas características, somadas à visão feminista apresentada pelo livro e à própria condição de marginalização da escritora mulher, contribuíram para que *Parque Industrial* se constituísse como literatura também marginalizada, seja do cânone literário ou dos livros de cabeceira dos militantes stalinistas.

A marginalização – conferida tanto pela radicalidade do pensamento político quanto pela forma decorrente do mesmo – comprovou historicamente a política de esquecimento com que foi tratada a obra. No entanto, os estudos sobre *Parque Industrial*

¹⁰⁹ REIS FILHO, Néstor Goulart. *Cultura e Estratégias de desenvolvimento*, *Op. Cit.*

¹¹⁰ HERSCHMANN, Micael M. e PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. O imaginário moderno no Brasil, *Op. Cit.*, p. 31. Ainda sobre essa questão, afirma o crítico Zenir Campos Reis em “O mundo do trabalho e seus avessos: a questão literária”, que o tema da luta de classes no Brasil só foi trabalhado por nossa literatura canônica com maior fôlego a partir dos anos 30. Antes disso, o cânone, principalmente modernista, preocupava-se com questões relativas ao tema da nacionalidade, apagando no plano literário as contradições e relegando esse tema às literaturas marginalizadas.

demonstraram a importância do mesmo para vários âmbitos de debate da área das humanidades. Nas palavras de K. D. Jackson:

Such unrelenting, penetrating social criticism could no longer be sponsored or protected by the elite social forces that perhaps paradoxally underwrote Brazil's artistic modernism. Considered taboo, therefore, Pagu's novel, fell out of history. Its position of marginal work of vanguard forces, however, makes it supremely representative of its modernist movement. Within a retrospective consideration of literary modernism, *Industrial Park* is neither an exception nor a marginal work but noticeably one of the most forceful, expressive depictions of urban reality within the modernist aesthetic¹¹¹

Usando a estética modernista misturada ao discurso programático para trabalhar as contradições de nossa modernização, *Parque Industrial* configura-se como um livro de características bem peculiares. A contundência estética explica tanta negligência, seja pelo Partido ou pela crítica literária em geral. A política do esquecimento que recaiu sobre ele pode ser comparada ao tratamento que se deu, na historiografia canônica, à literatura anarquista, registrada no Brasil desde o final do século XIX até a década de publicação do livro de Patrícia Galvão. Essa prosa libertária apresenta muitas semelhanças com *Parque Industrial*, justamente por consistir em literatura militante que enfatiza a necessidade de delação das misérias cotidianas em que viviam os trabalhadores e incita a conscientização do leitor. A composição das personagens, planas e enraizadas ideologicamente no espaço em que se encontram, é característica comum entre a obra da militante comunista e a literatura anarquista. Porém, ao contrário de Patrícia Galvão, os anarquistas utilizaram como principal gênero de elaboração textual o conto, já que o romance apresentaria um panorama da vida burguesa a partir de uma personagem principal desvinculada “das contradições da luta de classes”¹¹².

A literatura que constituiu um contraponto ao pensamento político e cultural dominante de sua época não pode, portanto, ser negligenciada. Assim como um resgate da prosa anarquista foi feito com o relançamento do livro *Contos Anarquistas*, é importante que se atente a *Parque Industrial*, pois sua autora se motivou verdadeiramente por questões políticas e os excessos panfletários na obra, ao mesmo tempo em que colaboraram para configurar suas deficiências, a separaram à esquerda das demais obras modernistas da época, por sua tentativa de engajamento sócio-político real. Ler *Parque Industrial* também nos ajuda a compreender um pouco melhor o modernismo, o romance engajado da década de 1930 e a maneira como Patrícia Galvão posicionou-se frente ao projeto de Brasil moderno do qual era contemporânea.

¹¹¹ JACKSON, K. David, *Industrial Park* (tradução de *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão), p. 127.

¹¹² HARDMAN, Francisco Foot; LEAL, Cláudia; PRADO, Arnoni (org.). *Contos anarquistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. XV. Mais informações sobre a ficção libertária estão presentes no prefácio desse livro, que apresenta a compilação de 40 textos anarquistas.

Esse posicionamento foi tomado no momento em que a escritora era ainda militante moça e queria “ver além do muro”, ultrapassar o pensamento e o modo de vida limitados da pequena burguesia a qual pertencia e dedicar a vida à causa que julgava mais justa, o comunismo. Aos 21 anos de idade Patrícia Galvão era chamada Pagu, apelido que rechaçou a partir dos anos 1940, pois, de acordo com seu filho Geraldo Galvão Ferraz, Pagu “era um nome que ficava lá para trás no passado, quando ela vivia outra vida, buscava outros ideais, jogava-se apaixonadamente em defesa de outras bandeiras”¹¹³. Patrícia Galvão mesclada a Rosinha Lituana, como a imagem sugerida por Joaquim Pedro de Andrade, só existiu na época de militância do PCB, na época de Pagu. A intelectual inquieta, cuja literatura tem fortes conexões com seu posicionamento político e para quem as palavras são “dotadas da força misteriosa de transformar o mundo”¹¹⁴, voltaria a escrever ficção só doze anos mais tarde. É sobre *A Famosa Revista*, escrita em cooperação com Geraldo Ferraz, que refletiremos no próximo capítulo.

¹¹³ FERRAZ, Geraldo Galvão e FURLANI, Lúcia M. T. **Viva Pagu – fotobiografia de Patrícia Galvão**. *Op. Cit*, p. 14.

¹¹⁴ FERRAZ, Geraldo Galvão. *A vida dentro de uma pasta preta*, *Op. Cit*, p. 10.

Sobre *A Famosa Revista* (1945)

A Famosa Revista (1945)¹¹⁵ é um livro escrito a quatro mãos, por Patrícia Galvão e pelo jornalista e crítico de arte Geraldo Ferraz, diferente do romance proletário da autora tanto em termos linguísticos quanto no conteúdo abordado. Essa diferença é certamente produzida pela existência da dupla autoria, uma vez que os procedimentos formais e ambições estilísticas individuais de Geraldo Ferraz necessariamente manifestam-se na obra. Assim, apesar de centrar-se na literatura de Patrícia Galvão, este trabalho não ambiciona comparar *Parque Industrial* e *A Famosa Revista* como obras exclusivas da autora, sob a perspectiva de permanência ou ruptura de interesses temáticos ou de elaboração formal. *A Famosa Revista* é um projeto artístico e pessoal conjunto do casal, como tantos outros vividos durante seus 22 anos de relacionamento, e será assim considerada. Para tal, faz-se necessária, antes da discussão do livro, uma breve alusão às atividades artísticas, críticas e políticas desenvolvidas por Geraldo Ferraz na época de escrita da obra em questão.

Nota sobre a vida e obra de Geraldo Ferraz

Geraldo Ferraz (1905-1979) foi importante figura do modernismo, mas, como Patrícia Galvão, permaneceu à margem da lista dos grandes artistas da época. A história de vida de Ferraz diverge bastante da grande maioria dos modernistas, pois ele era de origem humilde e, órfão de pais aos dez anos, teve de trabalhar cedo em diversos empregos, como o de atendente de farmácia. Fora do horário de serviço, o adolescente tinha o hábito de ler avidamente literatura de primeira ordem (como Dostoiévski, Machado de Assis e Lima Barreto) e estudar filosofia, desenvolvendo assim uma educação autodidata. Quando trabalhava na oficina de Tipografia Condor, aos 16 anos, escreveu um romance pretensamente nietzschiano intitulado *Sombras e Reflexos* e entregou-o a seu então chefe, Monteiro Lobato, que não o publicou, mas convidou o jovem escritor para ser revisor da *Revista do Brasil*. No final dos anos 1920, Geraldo Ferraz trabalhou ainda como revisor do *Jornal do Comércio* e do *Diário da Noite*, por meio do qual, já como repórter em 1928, conheceu Oswald de Andrade. Impressionado com o autodidatismo e o gosto pelas novas artes paulistanas desse jornalista, o artista modernista o convidou para ser o “açougueiro” (responsável pela diagramação) e secretário da segunda “dentição” da *Revista de Antropofagia*, para a qual Pagu também contribuiu.

¹¹⁵ **Dois Romances: A Famosa Revista e Doramundo.** São Paulo: Editora José Olympio, 1959. Todas as citações provenientes desse livro, quando não indicadas por completo, são referentes a essa edição e vêm acompanhadas somente do número de páginas.

A imprensa brasileira foi, então, a “plataforma de lançamento”¹¹⁶ de Geraldo Ferraz, pois através do intenso trabalho como jornalista o autor se sustentou financeiramente e conseguiu certo prestígio, principalmente como crítico de arte, assunto que passou a estudar muito a partir de 1928: ele foi o primeiro crítico de arte modernista a atuar consistentemente na imprensa paulista. Começou em 10 de fevereiro com uma nota sobre a exposição de Lasar Segall, depois de publicada no *Diário da Noite* uma entrevista que havia feito com a pintora Tarsila do Amaral. Geraldo Ferraz também se interessou pela arquitetura de vanguarda e se tornou entusiasta do trabalho de Warchavchik, em contraposição às críticas que muitas vezes teceu contra Oscar Niemeyer¹¹⁷. Com artigos sobre arquitetura, artes plásticas e literatura, Geraldo trabalhou brevemente ainda no *Correio da Tarde*, onde foi secretário, na *Folha da Tarde* e, mais tarde, em 1937, na *Tribuna de Santos*. Mas antes disso, o jornalista teve importante participação como redator chefe do jornal político *O Homem Livre*, sobre o qual é preciso atentar-se, já que ali estão presentes indícios da simpatia política de Geraldo Ferraz, repercutidos em *A Famosa Revista*.

O Homem Livre foi periódico antifascista que surgiu como porta-voz da *Frente Única Antifascista* (FUA), numa época de ascensão do nazismo na Alemanha e de crescimento da Ação Integralista no Brasil, e que circulou em São Paulo de 27 de maio de 1933 a 24 de fevereiro de 1934. Também faziam parte do jornal José Pérez, Aristides Lobo, Lívio Xavier, Goffredo Rosini, Miguel Macedo, Lívio Abramo (com gravuras para a ilustração) e Mário Pedrosa¹¹⁸, o diretor gerente. Quando surgiu a ideia da criação do *Homem Livre* por jornalistas do vespertino *O Diário da Noite*, Geraldo Ferraz era secretário de redação do *Correio da Tarde* e fora escolhido para esse trabalho justamente “pelo fato de não ser ligado a nenhuma organização política.”¹¹⁹ O autor de *A Famosa Revista* pôde, então, ter contato mais próximo com várias tendências políticas, uma vez que em *O Homem Livre* interagiam intelectuais do PCB, da trotskista Liga Comunista Internacionalista, constituindo “uma das várias estruturas de sociabilidade da intelectualidade antifascista paulista e carioca no triênio de 1933-1935.”¹²⁰

A colaboração profissional do experiente jornalista Geraldo Ferraz ajudou a garantir a qualidade técnica e editorial d'*O Homem Livre* a despeito das dificuldades

¹¹⁶ NEVES, Juliana. **Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão – A experiência do Suplemento Literário do Diário de São Paulo, nos anos 40**, *Op. Cit.*, p. 33.

¹¹⁷ Dentre as obras de Geraldo Ferraz, encontramos, sobre arquitetura, *Warchavchik e a Introdução da Arquitetura no Brasil 1925-1940* – edição Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1965. Sobre arte em geral temos: *Lívio Abramo* – edição Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1955; *Wega liberta em Arte*, 1975 e *Retrospectiva – Figuras, Raízes e Problemas da Arte Contemporânea*, 1975.

¹¹⁸ Sobre a importância de Mário Pedrosa no processo de surgimento e consolidação de uma oposição de esquerda no Brasil, Cf. MARQUES NETO, José Castilho. **Solidão Revolucionária – Mário Pedrosa e as Origens do Trotskismo no Brasil**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1993.

¹¹⁹ CASTRO, Ricardo Figueiredo. *O Homem Livre: um jornal a serviço da liberdade (1933-1934)*, in: **Cadernos AEL: trotskismo**. Campinas: UNICAMP/ IFCH/ AEL, v. 12, n. 22/23, p. 63-75, 2005, p. 66.

¹²⁰ Idem, p. 74.

financeiras pelas quais o jornal passou durante seu curto período de existência. Mas o autor pouco fala sobre o periódico em seu livro *Depois de Tudo: memórias* (1983), apenas pedindo ao leitor que não o confunda com o *Homem do Povo*, criado no mesmo ano por Oswald e Pagu¹²¹ e afirmando que esse jornal de esquerda do qual participara cumpriu seu papel antifascista. Na autobiografia, Ferraz não dá centralidade, como faz Patrícia Galvão em seus escritos memorialísticos, às suas próprias convicções e tendências políticas. No entanto, é certo que o autor esteve próximo ao trotskismo, o que será confirmado por sua participação, anos mais tarde (em 1945 e 1946), no jornal *Vanguarda Socialista*, que defendia a articulação de um Partido Socialista no Brasil e tinha como articulistas o próprio Mário Pedrosa, Patrícia Galvão e Edmundo Muniz, dentre outros.

Além do trabalho no jornalismo diário e político, Geraldo Ferraz também elaborou trabalhos literários: seu principal livro ficcional é *Doramundo*, lançado em 1957. Este romance trata da vida de uma vila ferroviária, chamada Cordilheira e localizada na Serra do Mar, na qual se vive com dificuldade e onde mortes sucessivas começam a acontecer. Nesta obra também há tratamento da questão da modernização opressora, já que o sofrimento da população é em grande parte decorrente da ferrovia ali presente. A única possibilidade de felicidade surge com o amor entre Dora e Raimundo. Trata-se de uma obra calcada na prosa poética que abordou questões sociais com acabamento formal mais coeso e não objetivou denunciar nenhuma organização política da época, conjunto que lhe garantiu melhor recepção crítica que *A Famosa Revista*. Depois de *Doramundo* (1957), Geraldo Ferraz escreveu *Km 63: 9 contos desiguais*, lançado pela primeira vez no ano de sua morte, em 1979. Porém, sua primeira ficção publicada, em 1945, foi a que escreveu em parceria com Patrícia Galvão, com quem começara uma relação amorosa anos antes.

Geraldo Ferraz conhecia sua futura companheira desde os tempos da segunda fase da antropofagia, quando começou a frequentar a casa de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral na rua Barão de Piracicaba e se tornou diagramador e secretário da *Revista de Antropofagia*. O jornalista também esteve presente no casamento de Oswald e Pagu, no dia 1º de abril de 1930, na Igreja da Penha e durante esse período não há indicações, nas autobiografias dos autores, de que cultivavam estreitos laços de amizade. Em *Depois de Tudo: memórias*, Geraldo registra as notícias que teve de Patrícia Galvão quando ela estava no exterior em 1933 e, sobre a volta da jornalista (que viajara com credenciais do *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias* e dos *Associados* de São Paulo) ao Brasil, Ferraz escreve um artigo intitulado “Pagu andou pelo mundo” em que constata que “Pagu está diferente” e que

¹²¹ Geraldo Ferraz, aludindo a 1933 como “um tempo de grande emulação, de muito debate”, registra em seu livro de memórias o aparecimento de **Parque Industrial**, ao qual aprecia com as seguintes palavras: “...constitui o primeiro romance social, político, focalizando a cidade, o meio proletário paulista. Surgia como um manifesto rude, corajoso, mas primário, o que lhe foi perdoado pelo elogio de João Ribeiro.” (p.106). Além disso, Ferraz afirma que na mesma época *O Homem Livre* publicou uma crônica literária criticando o livro de Jorge Amado *Cacau*, “cuja intenção era a mesma” de **Parque Industrial**, mas que continha muitas impropriedades.

não quis conceder-lhe uma entrevista, mas relatou-lhe informalmente suas recentes experiências. O artigo consiste basicamente na notícia do regresso de Patrícia Galvão e na conversa que tiveram, terminando assim: “Pagu diferente, encontrou-se na verdade. E agora vive pertinho da vida com toda sua paixão de mulher voltada para as auroras previstas”¹²². Nessa ocasião, Geraldo Ferraz também ajudou Patrícia Galvão a encontrar um emprego: o de secretária, por dois meses, do jornal de esquerda *A Platéia*.

De volta ao Brasil, em sua incansável militância por mudanças sociais, Patrícia Galvão foi perseguida pela polícia e detida em prisões brasileiras comuns e políticas de 1936 a 1940. É no cárcere que a escritora reencontra Geraldo Ferraz, que em liberdade foi “acompanhar um amigo na visita que este fazia à namorada Sydéria”¹²³, irmã de Patrícia. Naquele momento iniciam um romance e o jornalista auxiliou Patrícia Galvão a fugir do Hospital da Cruz Azul, pertencente à Polícia Militar, em outubro de 1937, para onde havia sido levada dada suas péssimas condições físicas. A militante foi presa novamente em abril de 1938 no Rio de Janeiro, mas já contava com o total apoio de Geraldo Ferraz, para quem endereçou os escritos memorialísticos, finalizados em 1940, que deram origem ao livro *Paixão Pagu – a autobiografia precoce de Patrícia Galvão* (2005). A parceria do casal se prolongou depois que a escritora deixou a cadeia e durou até sua morte, em 1962. Um dos escritos que materializam essa parceria – para além do trabalho em conjunto que mantiveram nos jornais *Vanguarda Socialista*, no *Suplemento Literário* do *Diário de S. Paulo* e na *Tribuna* de Santos – é *A Famosa Revista*, sobre a qual pretende-se aqui fazer algumas observações.

A ideia da colaboração

De acordo com Geraldo Galvão Ferraz, o casal de escritores de *A Famosa Revista* foi “representante da vanguarda pela permanente busca pelo novo e pela disposição de espalharem sementes vanguardistas para outros intelectuais”¹²⁴. O filho de Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz certamente se refere à parceria intelectual de seus pais observada nos meios jornalísticos, mas a preocupação com a renovação estética foi materializada na empreitada literária que realizaram a quatro mãos. Em 1945, quando surgia uma tendência poética de negação dos avanços linguísticos conquistados pelo modernismo, a “Geração de 45”, *A Famosa Revista* apresentava inovações que, por um lado, davam continuidade às conquistas modernistas, mas, por outro, não se acomodavam a elas, procurando superá-las.

¹²² FERRAZ, Geraldo Galvão e FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. **Viva Pagu – fotobiografia de Patrícia Galvão**,. *Op. Cit.*, p. 150. O artigo reproduzido nesse livro não é acompanhado de dados (local e data exata) de sua publicação de origem.

¹²³ Idem, p. 174.

¹²⁴ NEVES, Juliana. **Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão – A experiência do Suplemento Literário do Diário de São Paulo, nos anos 40**. *Op. Cit.*, p. 7.

Não é por acaso que seus autores ansiavam por algum mérito no ambiente cultural em que atuavam e, por isso, não almejavam a popularidade¹²⁵ de sua obra, mas escreveram “para uma pequena elite e no intuito quase confessado de alcançar a obra de arte literária.”¹²⁶ Diferente de *Parque Industrial*, escrito para o partido e supostamente para a massa de trabalhadores paulistanos, o romance do casal visava leitores especializados que pudessem constatar sua importância literária.

O processo de elaboração do livro foi demorado, pois de acordo com depoimentos dos próprios autores, havia um itinerário prévio de escrita que eles deveriam cumprir: cada um escreveria um capítulo que seria revisado pelo parceiro posteriormente. Sobre isso, Geraldo Ferraz afirma:

Nós combinamos de escrever o livro porque queríamos produzir uma sátira contra o Partido, de uma forma romanceada, com incidências no plano nacional e no plano internacional. Foi feito um itinerário prévio e cada um escreveria um capítulo e fazíamos a revisão, mutuamente, corrigíamos, às vezes reescrevíamos capítulos. Quando estávamos de acordo, passávamos adiante. Salvo o capítulo ‘A Chave’, escrito, frase por frase, a quatro mãos mesmo. Eu escrevia um período, ela outro, até acabarmos o capítulo que é um diálogo intenso.¹²⁷

As afirmações contidas nesse trecho são corroboradas por Patrícia Galvão em dois textos que escreveu sobre *A Famosa Revista*. Um deles, intitulado “Dois romances reeditados” apareceu na seção “Literatura” do “Suplemento Dominical” da *Tribuna* de Santos, em 04 de outubro de 1959, em que a escritora discute os aspectos relativos à elaboração formal e temática da obra do casal. Esclarece ao leitor primeiro que o livro é inovador, na medida em que enfrenta “problemas de estilo que se tornaram necessários incorporar em nossa experiência do gênero.” Além disso, a coautora observa ainda que essa experiência literária é “sobre a história de um partido político, de uma corrupção e de uma distorção ideológica... E há uma história de amor, à margem e transcendente, tramada em imagens que não raro ocupam o capítulo inteiro.”¹²⁸

O segundo texto foi escrito a pedido do jornalista Juarez Bahia e publicado no livro *Pagu: livre na imaginação, no espaço e no tempo* (1999), de Lúcia Maria Teixeira Furlani. Nele, há a declaração de que a razão de ser do livro é “o protesto” e de que os tempos em que se deu sua escrita eram difíceis, havia mundialmente um acontecimento e uma força política opressora da humanidade: a Segunda Guerra e a Ditadura Vermelha,

¹²⁵ No artigo “Em defesa da pesquisa”, publicado no jornal *Vanguarda Socialista* em 26 de outubro de 1945, Patrícia Galvão discorre sobre a recepção da arte de vanguarda, que valorizaria a pesquisa estética. Para ela, os artistas inovadores criam obras que não têm o apreço imediato da população e, por isso, não estão fortemente vinculadas ao mercado. Para os escritores que almejam obras de qualidade, afirma: “Não é viável, por exemplo, aconselhar o abandono da pesquisa, porque muito se vasculhou nesse século. Os problemas de expressão são os mesmos para todos nós nessa hora em que se fala tanto do mundo por nascer.”

¹²⁶ MILLIET, Sérgio. Prefácio de *A Famosa Revista*, p. 105.

¹²⁷ CAMPOS, Augusto. *Pagu – Vida e Obra*, p. 115.

¹²⁸ “Dois Romances Reeditados” In: *A Tribuna* de Santos, em 04 de outubro de 1959.

esta sustentada “pelas forças libertadoras do mundo em perigo, sob a ameaça do nazismo”. Além do contexto histórico no qual se baseia *A Famosa Revista*, também fica evidente nesse texto a projeção autobiográfica que se faz sobre ele, uma vez que a autora, “ainda ferida com a inexecutabilidade de um ideal”, afirma: “A experiência foi evocada, certamente, de minha parte, porquanto o sentido do protesto, nas ‘Cem páginas da Revista’ adquire uma função satírica que abrange a reação da militante, derrotada pela máquina burocrática, mas não submetida.”¹²⁹ A elaboração de *A Famosa Revista* se deu pouco tempo depois de Patrícia Galvão ter passado quatro anos encarcerada e ter rompido com o PCB, organização que, segundo seu relato em *Paixão Pagu*, tanto a iludiu e violentou. As marcas da decepção advindas dessa experiência estão presentes de forma determinante no livro do casal.

A Famosa Revista é concluída no Rio de Janeiro em 1943. O primeiro leitor do livro teria sido Paulo Emilio Salles Gomes, cuja leitura fora solicitada em um dia em que o crítico de cinema procurava Patrícia Galvão para lhe encomendar um artigo para a revista *Clima*. De acordo com Geraldo Ferraz, em seu livro de memórias, Paulo Emilio teria afirmado: “Aí estão vocês com um romance. Agora é tratar de procurar um editor e publicá-lo.”¹³⁰ Animados com a ideia, os autores procuraram primeiro o editor, já conhecido dos dois, José Olympio, que os recebeu bem. No entanto, o responsável pela leitura e aprovação dos livros da editora, Álvaro Lins, recusou-se a publicá-lo. Os motivos se encontravam na relação que a obra estabelecia com o contexto histórico do momento: em 1945, a URSS gozava de um prestígio internacional advindo da guerra contra o nazismo e publicar um livro expondo a tirania de Stálin não seria bom negócio à editora¹³¹.

Geraldo e Patrícia se encaminharam então ao estrangeiro Max Fisher que havia fundado a *America-Edit* e, como Álvaro Lins também era o diretor de edições dessa editora, *A Famosa Revista* foi de novo recusada. Os autores recorreram a Fisher, contando-lhe, então, sobre a infeliz coincidência. De acordo com Ferraz, Fisher resolveu ler, ele mesmo, o livro e, depois da leitura, afirmou que apresentava uma “originalidade fora de série”¹³² e que sua publicação garantiria prestígio à editora. Assim, apesar da *America-Edit* nunca ter publicado, até então, um livro de ficção brasileiro, lançou 1500 exemplares e concedeu todos os direitos legais aos autores. Ainda de acordo com Ferraz, *A Famosa Revista* contaria com outros leitores de prestígio, como Mário Pedrosa, que a considerou “produto de ‘altas cavalarias’”, e Lívio Xavier, que fez restrições com relação à sua linguagem, considerando-a “deliquescente”. Além desses, “Adonias Filho, Luis Washington, Antonio

¹²⁹ FURLANI, Lúcia Teixeira. **Pagu – Patrícia Galvão livre na imaginação, no espaço e no tempo**, p.107.

¹³⁰ FERRAZ, Geraldo. **Depois de Tudo: memórias**, p. 126.

¹³¹ Idem, pp. 125-126.

¹³² Idem, p. 126.

d'Elia"¹³³ teriam feito observações sobre o livro, mas a mais extensa e melhor resenha crítica foi elaborada na época por Sérgio Milliet. O casal gostou muito da apreciação do crítico, que “estudava o romance com sincero interesse” e, por isso, consideraram que “valia a pena ter escrito o livro para um leitor como Sérgio Milliet.”¹³⁴ O ensaio do crítico serviu de prefácio para a segunda edição da obra, que compôs, com *Doramundo*, de Geraldo Ferraz, o livro intitulado *Dois Romances*, lançado em 1959 pela editora José Olympio. Essa edição também não suscitou uma grande recepção crítica.

O breve levantamento apresentado sobre os estudos de *A Famosa Revista* se faz necessário porque, mais do que *Parque Industrial* e *Doramundo* (a partir do qual o cineasta João Batista de Andrade elaborou um filme com título homônimo em 1976), ela sofre com a falta de leituras críticas. Depois das apreciações citadas, houve só mais um artigo crítico especificamente sobre a obra: o do brasileiro Kenneth David Jackson, “Alienation and Ideology in *A Famosa Revista*”, de 1991, e um ensaio pertencente à dissertação de Bianca Manfrini, *A mulher e a cidade: imagem da modernidade brasileira em quatro autoras paulistas*, de 2008. Apesar das dificuldades de leitura impostas pelo trabalho formal – o próprio Sérgio Milliet afirmou em seu artigo que “por vezes a obscuridade se torna total e o subjetivismo dos autores não atinge a comunicabilidade necessária à transmissão da essência poética”¹³⁵ – e da afirmação de que a obra é “muito datada”¹³⁶, é preciso que uma leitura mais atenta seja concedida a ela. É preciso entender melhor em que consistiu esse esforço conjunto do casal e quais discussões ali presentes são possíveis de serem estudadas pela crítica, somente nos dias de hoje. É o que tentaremos fazer nas páginas que se seguem.

“Chagas, Manchas e Cicatrizes”: a história de *A Famosa Revista*

A Famosa Revista é um livro dividido em sete capítulos irregulares e fragmentados (contendo, por sua vez, subcapítulos) que apresentam um enredo com dois principais focos narrativos: a história da vida pessoal do casal Rosa e Mosci, localizada de forma mais consistente nos três primeiros e três últimos capítulos do romance; e a história da truculenta organização jornalística chamada Revista, centrada no quarto capítulo da obra. No primeiro capítulo, intitulado “Paralelas I”, o leitor é apresentado ao jornalista Mosci, personagem que se encontra abalado por estar, naquele momento, separado de sua amada companheira Rosa. Sem que haja uma sequência lógica e explícita com relação aos fatos

¹³³ NEVES, Juliana. **Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão – A experiência do Suplemento Literário do Diário de São Paulo, nos anos 40.** *Op. Cit.*, p. 56.

¹³⁴ FERRAZ, Geraldo. **Depois de Tudo: memórias**, p. 127.

¹³⁵ MILLIET, Sérgio. Prefácio de **A Famosa Revista**, p. 106.

¹³⁶ O próprio filho do casal, Geraldo Galvão Ferraz, declarou que o livro dos pais era “muito datado” durante os debates na mesa “Pagu no Jornalismo”, que compôs o evento *Pagu – 100 anos* e ocorreu no dia 19 de junho de 2010 na Casa das Rosas em São Paulo.

narrados nesse primeiro capítulo, o seguinte, “Paralelas II”, apresenta a protagonista Rosa, em atividade de trabalho na Revista. Ela está viajando e, apesar de pensar em Mosci, sua concentração se volta ao trabalho, já que a Revista é uma instituição de combate ideológico ao mundo hostil que aos poucos é revelado ao leitor. Os títulos “Paralela I” e “Paralela II” aludem, portanto, à vida dos personagens que constituem histórias paralelas, tanto entre si (no começo da trama), quanto em relação ao outro núcleo narrativo apresentado, o referente à vida da própria Revista.

Também sem nenhuma ligação aparente com o tema da viagem de Rosa, o capítulo “Horos” (“dança”, em grego) constitui o momento de encontro e rompimento definitivo do casal, uma vez que a personagem mulher não vê satisfação plena na relação amorosa e prefere empregar todo seu tempo e vida no trabalho para a Revista. “As Cem Páginas da Revista” é o nome do quarto e mais longo capítulo da obra de Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz. Nesse momento do texto, Rosa já está totalmente ocupada pelas demandas de seu emprego e, por isso, distante de Mosci. Este, animado agora pela vontade de encontro com a amada e pela necessidade de protegê-la, empreende uma busca por ela e pretende, ao mesmo tempo, elucidar algumas posturas questionáveis, adotadas pela Revista, que estariam prejudicando seus funcionários. Surge uma terceira e importante personagem na trama, chamada Tribli, uma jovem de quinze anos que é vizinha de Mosci e que passa a se interessar pelos assuntos da Revista, compartilhando a perspectiva negativa que o jornalista tem sobre a instituição. Assim, Tribli encampa o projeto de Mosci de investigá-la, com o objetivo de posterior delação de suas corrupções e violências. A impressão primeira dos vizinhos comprova-se ao longo das extensas “Cem Páginas”, e Tribli se revolta contra a organização, fundando, com outros jornalistas dissidentes, uma instituição jornalística paralela, a Revistinha, que sabotava a propagação da Revista. Depois que a direção da mesma descobre o ocorrido, acontece o assassinato de Tribli: a gota d’água para que Rosa decidisse pedir demissão.

O capítulo seguinte a “As Cem Páginas da Revista” é o hermético “Intermezzo”, que representa o momento de reencontro entre o casal protagonista e da exposição da dilacerante tristeza de Rosa, decorrente da perda da ilusão política. Dessa vez a personagem desliga-se de seu emprego para viver o relacionamento com Mosci de maneira exclusiva. Intitulado “Compartimentos”, o sexto capítulo apresenta as várias etapas da vida a dois que a desiludida Rosa aceita ter com Mosci. O casal passa a morar junto e resolve ter um filho. Mosci trabalha em diversos turnos de dois diferentes jornais e Rosa, com a saúde ainda comprometida pelos ocorridos, escreve alguns artigos em domicílio. Por fim, o último capítulo, “Partita”, serve para reforçar a desgraça provocada por uma guerra e reafirmar a dificuldade de continuar existindo num mundo que se mostra cada vez mais hostil à vida.

Essa explanação simplificada dos capítulos de *A Famosa Revista* certamente incorre em algum tipo de violência contra a complexidade da própria obra literária, mas pareceu necessária para que se pudesse desenvolver o estudo apresentado nas próximas páginas com maior clareza. A leitura proposta consiste na análise da metáfora da Revista; na associação entre o conceito freudiano de melancolia e construção da narrativa do livro e nas observações gerais sobre sua forma independente, nos termos de liberdade artística preconizada por Trotski.

A metáfora da *Revista*

Para Adonias Filho, *A Famosa Revista* é efetivamente a grande personagem do livro de Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz, ela “representa a força ativa, sem dúvida nenhuma, do partido comunista, que se opõe aos valores éticos criados pelo homem”¹³⁷. De fato a existência da *Revista* e suas particularidades – tanto pela extensão que ocupa na obra como pela sátira que produz contra a organização partidária – merecem atenção. A aproximação entre os traços ficcionais da Revista e os traços históricos do PCB e da Terceira Internacional da época em que Patrícia Galvão militou nos aponta quais aspectos daquelas organizações os autores queriam representar literariamente. Para entender essa crítica é necessária a focalização no quarto capítulo do livro, “As Cem páginas da Revista”, em que são descritos aspectos da organização interna, dos procedimentos de conduta e da ideologia da Revista, que muito se assemelham aos do Partido Comunista Brasileiro (PCB) na década de 1930.

As primeiras evidentes características da Revista são sua burocratização e hierarquização. No início da investigação à organização, possibilitada pela procura por Rosa, Mosci não consegue falar com ninguém da direção, apenas com o professor, que cuida das finanças da Revista, e com uma secretária. Esses formariam o “Desenho da Capa” (nome do subcapítulo), o contato mais superficial da organização com o público externo. O chefe, que só mantém relações com os verdadeiramente interessados na Revista, chama-se Dacier, nome que em francês remete a “homem de aço” e que em russo, com significado semelhante, alude a Stálin¹³⁸. Abaixo dele, fazem parte da Comissão Executiva da Revista, do “que o alicerce chama simplesmente Direção” (p.165), sete homens escolhidos a dedo por Dacier, depois das “provas infernais” (p.165) pelas quais tiveram que passar para conquistarem poderes quase absolutos. Os demais componentes da Revista seriam simples jornalistas que só obedeciam à Direção, sem direito de voz. Todas as violências cometidas contra os funcionários são sentidas pelas personagens Mosci

¹³⁷ ADONIAS FILHO. **Modernos Ficcionalistas Brasileiros**, p. 60.

¹³⁸ MANFRINI, Bianca. **A mulher e a cidade: imagem da modernidade brasileira em quatro autoras paulistas**. p. 45.

(apesar de em menor grau, por não ter feito efetivamente parte dela) e Tribli, mas mais constantemente por Rosa.

A mulher protagonista aparece nas “Cem Páginas” pela primeira vez numa reunião com o chefe Dacier e outro empregado, momento em que fica evidente a autonomia da direção em relação à opinião dos funcionários ordinários:

Rosa se irritava. Para que aquela proposta controversa sem sentido entre três pessoas a respeito de um plano estabelecido pela direção da Revista e que seria sem dúvida posto em prática aprovassem ou não o que estava traçado? (p. 138).

Em pensamento, a personagem critica os falsos debates democráticos que caracterizavam internamente a instituição jornalística onde trabalha. Mesmo que Dacier se dispusesse de fato a conversar com seus funcionários, as diretrizes políticas gerais da Revista já tinham vindo “de fora” e nenhum tipo de modificação seria feita a elas. Tal quadro pode referir-se tanto ao contexto histórico de hierarquização entre direção e base inerente ao PCB, quanto à submissão deste, enquanto organização de país periférico, à Internacional Comunista (IC). Na época de militância da escritora Patrícia Galvão, o PCB era completamente centralizado pela IC, que traçava estratégias de luta incompatíveis com as realidades dos países latino-americanos. Havia “submissão organizativa das sessões nacionais à direção centralizada de Moscou e imposição do modelo bolchevique de partido”¹³⁹. Além disso, os partidos comunistas dos países latino-americanos poderiam receber, a qualquer momento, agentes plenipotenciários do Comitê Central da Internacional Comunista. Esses são, no livro, representados pelos “acionistas” da Revista.

A representação metafórica da submissão do PCB às diretrizes da IC se repete quando um funcionário afirma que o artigo de fundo da Revista “vem de fora em muitas línguas. Não nos cabe aqui discutir, mas apenas aceitar a orientação” (p. 114). Essa ideia é ainda reforçada em dois outros momentos da narrativa. O primeiro deles consiste na reflexão de Mosci de que “o artigo principal (...) vinha pronto com a orientação, de fora. Era só aceitar a orientação. Qualquer grão de aço atirado na enorme engrenagem podia rebentar tudo” (p. 145). A segunda passagem é relativa à abrupta mudança de diretrizes políticas da Revista, cuja direção recebe repentinamente do exterior um telegrama com uma proposta que é “Unanimemente aprovada, cegamente aceita”, pois “Os grandes acionistas sabiam o que estavam fazendo” (p. 178). O que está em debate nessas passagens é a própria atitude pecebista de não contextualização das diretrizes políticas imposta pela Internacional Comunista, o que historicamente causou um descompasso entre as demandas sociais brasileiras e as políticas adotadas pelo Partido Comunista.

¹³⁹ PINHEIRO, Paulo Sérgio. **Estratégias da Ilusão**, *Op. Cit.*, p. 49

Ortodoxia e doutrinação ideológicas da Revista são explicitadas pelos sete pecados capitais que a regem: “desobediência, rebeldia, pusilanimidade, negligência, hesitação, traição e sátira” (p. 165). A apresentação de alguma dessas características levaria à demissão sumária de qualquer empregado. A direção stalinista do PCB também não admitia pensamento divergente e censurava as opiniões dissidentes. É contra essa falta de liberdade reflexiva e de opinião a que fora submetida nos anos 1930, que Patrícia Galvão voltará suas palavras anos depois, em 1950, quando se candidata à deputada estadual pelo trotskista Partido Socialista Brasileiro (PSB). Sobre a situação de total submissão militante na qual se encontrava décadas antes, a autora afirma no panfleto político *Verdade & Liberdade*: “Se você tem que dizer SIM sempre, se você tem que receber ORDENS sempre, se pensam por você, se não lhe consultam nada, mas lhe mandam DIZER O QUE VOCÊ TEM QUE FAZER é porque na verdade VOCÊ NÃO EXISTE senão em função de outros”. A existência em função de uma organização centralizadora foi marca da vida de Patrícia Galvão durante toda sua militância no PCB e é característica da personagem Rosa em relação à Revista.

Em *A Famosa Revista*, para que se constatasse o desvio de conduta dos funcionários, vários métodos coercitivos eram empregados, com destaque para os de espionagem, que se dá pelo “Comitê de Escuta” da Revista. Esse comitê teria a seu serviço funcionários específicos como Lecopi, destinados à espionagem da vida dos outros empregados. Além de acompanhar de perto os militantes para atestar a submissão cega dos mesmos, Lecopi também especulava as atitudes das pessoas ligadas social e/ou afetivamente aos empregados da Revista. É por isso que, mesmo não fazendo parte da organização, Mosci tem sua vida vigiada pelo espião, que passa todas as informações ao chefe de aço. As instalações físicas da Revista também apresentam características que permitem a vigilância ininterrupta de quem ali está: há inovações arquitetônicas, como paredes de vidros, e aparatos tecnológicos, como câmeras de monitoramento, para que nenhum movimento passasse despercebido ao “Comitê de Escuta”. Esse pode remeter ao *bureau* de contraespionagem do PCB, cuja tarefa era controlar os membros do partido que tentavam “se opor ou que eram suspeitos de divergir da IC”¹⁴⁰, como lembra a militante Patrícia Galvão em seus escritos memorialísticos. Tal constatação foi possibilitada pelo fato da autora ter feito parte do Comitê Fantasma, um órgão secreto da Internacional Comunista no Brasil. Além disso, Patrícia Galvão relata que a todo tempo trabalhava sob a vigilância de membros superiores do PCB, pois esses suspeitavam de sua origem pequeno-burguesa e de sua relação com intelectuais de elite, como Oswald de Andrade. Sobre isso, afirma em *Paixão Pagu* que executava as tarefas militantes “sob controle persistente de um

¹⁴⁰ GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu*. Op. Cit., p.124.

companheiro de Partido”¹⁴¹, que a seguia onde quer que fosse para se certificar de que a filiada não cometia atos proibidos pelo PCB.

O esquema de espionagem chama atenção para outra questão inerente à organização partidária: a extensão das exigências políticas de aspecto coletivo à vida pessoal dos militantes. Isso pode ser identificado historicamente pelas permissões que os mesmos deveriam solicitar à cúpula partidária para travar relações íntimas com terceiros. Além da clara interferência na escolha dos parceiros afetivos dos militantes, o partido também mantinha os *aparelhos*, que eram as casas para casais filiados. Eles poderiam ou não estar unidos afetivamente, mas moravam juntos e, apartados de seus verdadeiros parentes, mantinham perante a sociedade uma aparência familiar para não levantarem suspeitas sobre suas ilícitas atividades subversivas¹⁴². Durante os ocorridos em “As cem páginas da Revista”, Rosa mora com outro funcionário, num quarto onde há duas camas de solteiro. Cabe aqui aludir mais uma vez ao sacrifício a que Patrícia Galvão teve de se submeter para a militância: o afastamento não só de Oswald de Andrade, mas de seu filho recém-nascido Rudá. A distância do filho provocaria na autora um intenso sentimento de culpa reafirmado constantemente em *Paixão Pagu*. Os militantes pecebistas deveriam abdicar de qualquer assunto privado e viver sempre em função do partido.

Outro aspecto histórico trabalhado literariamente pelo enredo de *A Famosa Revista* é a polêmica política stalinista de rejeição aos intelectuais e a exigência da proletarização de seus militantes. No livro, a negação do trabalho intelectual é confirmada pelo líder Dacier nos seguintes termos: “as profissões intelectuais... deturpam o caráter das pessoas” (p. 141), o que mostra o perigo que a Revista corria ao aceitar em seus quadros pessoas reflexivas, que pudessem contestar a conduta da direção. A proletarização vivida historicamente por Patrícia Galvão, e a consequente perda de seu estatuto de intelectual, são fatores bem demarcados na carta autobiográfica. Antes mesmo de ser admitida no Partido Comunista, a autora trabalhou, por exemplo, como costureira, “lanterninha” de cinema e metalúrgica, uma vez que a organização a proibira de exercer o jornalismo na *Agência Brasileira* e no *Diário da Noite*, periódicos para os quais já havia sido aceita. Para a escritora esse processo foi muito violento porque além das várias humilhações que passou à procura de um trabalho digno aos olhos do partido, sofreu agressões físicas e teve sua saúde muito comprometida com o pesado trabalho braçal que exercera, como o deslocamento de útero, ocorrido por causa do excesso de peso carregado na metalurgia.

Na História do PCB, a comprovação da proletarização dos militantes era uma necessidade estabelecida pela política obreirista, que marcou a mudança de orientação da

¹⁴¹ Idem, p. 95.

¹⁴² RANGEL, Carlos; CORTES, Cácia. A militância feminina no PCB – década de 30, in: In: **Gênero – Núcleo transdisciplinar de estudos de gênero – NUTEG – v. 8**, n. 2 (1º sem. 2000). Dossiê Gêneros em contextos ditatoriais. Niterói: EdUFF, 2008.

Terceira Internacional a partir do final dos anos 20 e que serviu para limar os trotskistas dos cargos de poder dos partidos comunistas¹⁴³. No Brasil, a aplicação dessa política geraria uma crise de direção, pois intelectuais que haviam fundado a Organização, como Astrojildo Pereira, foram substituídos por trabalhadores que não necessariamente eram tão competentes para a ocupação dos cargos¹⁴⁴. Alguns dirigentes dessa nova ordem, como o metalúrgico José Vilar e o padeiro Caetano Machado, que foram da secretaria geral do PCB, são tratados por Patrícia Galvão em sua autobiografia como seus superiores.

A relação entre as atividades pragmáticas exigidas pelo partido e as intelectuais sempre exercidas pelos autores de *A Famosa Revista* parece ser importante para o esclarecimento de uma ideia presente na própria constituição do livro. O livro mostraria que o papel do artista seria incompatível com o do militante político, pois os intelectuais adeririam às causas partidárias por seus ideais, mas seriam indisciplinados, inconformados e desconfiados dos que entravam para o partido em “função de uma concepção imediatista da vida e das coisas”¹⁴⁵. Essa observação de Sérgio Milliet é ainda confirmada por Juliana Neves, para quem:

A tentativa de explicar a inadequação no partido e a imagem que os autores faziam de si próprios estão, em certa medida, expressas nas principais personagens do romance. Por um lado, Ferraz e Pagu apresentam, por meio de Rosa e Mosci, a maneira como queriam ser vistos e como se reconheciam e, por outro, tentaram mostrar a superioridade do escritor e do poeta em relação aos integrantes do PCB.¹⁴⁶

É por isso que a complexidade psicológica de Mosci e Rosa (principalmente dessa última), assim como o senso ético de seus atos é contraposta ao dogmatismo, planificação e imoralidades empreendidas por outros membros da Revista. Na época de escrita de *A Famosa Revista*, Patrícia Galvão já se encontrava totalmente envolvida com as atividades intelectuais e artísticas e Geraldo Ferraz nunca as abandonara. O que se faz claro é que os autores viam utilidade também no engajamento em suas funções intelectuais, a exemplo do aspecto didático dos suplementos literários nos quais, mais tarde, trabalharam juntos, no *Diário de S. Paulo* (1946-1948) e na *Tribuna de Santos* (1957-1962). A partir da década de 1940, livre do PCB, Patrícia Galvão poderia expressar suas próprias reflexões

¹⁴³ De acordo com Paulo Sérgio Pinheiro, “A linha ‘classe contra classe’, que marcou a IC depois do VI Congresso, contribuiu para isolar as seções latinoamericanas, condenando-as a uma esterilidade política que se agravou com a ausência quase total de autonomia na elaboração de análises” (*Estratégias da Ilusão, Op. Cit.* p. 191).

¹⁴⁴ FREIRE, Tereza. *Dos escombros de Pagu, Op. Cit.*

¹⁴⁵ MILLIET, Sérgio. *Prefácio de A Famosa Revista*, p. 104.

¹⁴⁶ NEVES, Juliana. *Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão – A experiência do Suplemento Literário do Diário de São Paulo, nos anos 40. Op. Cit.*, p. 54.

sem passar por constrangimentos e sem perder o tom de crítica aos regimes totalitários e opressores de Vargas, Mussolini e Hitler.¹⁴⁷

Outra característica marcante da Revista é o machismo inerente às condutas dos membros dirigentes. A personagem Rosa é assediada por seus colegas de trabalho e Tribli por Dacier, que possui uma cama num compartimento de seu escritório, onde ele se reúne com as funcionárias. A opressão sexista acentua-se quando, dado um problema financeiro, o alto escalão da Revista sugere a Rosa que se insinue sexualmente a um funcionário do Tesouro, com a finalidade de apossar-se do dinheiro que ele traz. Sobre essa questão, o professor, porta voz da direção, afirma: “A funcionária Rosa é sedutora. Embarcando à noite no mesmo expresso durante a travessia poderia entrar na cabina do nosso homem (...) É fácil, não podemos lhe dar lições de coquetismo” (p. 153). Muitas semelhanças há entre as atitudes machistas dos funcionários da Revista e o controle exercido pelo PCB sobre suas militantes, o que é percebido pelos historiadores Rangel e Cortes da seguinte maneira:

as mulheres – quando foram objeto de discurso enunciado pela liderança pecebista – apresentaram-se preponderantemente como riscos ou fragilidades do Partido, de tal maneira que os militantes homens, com cargos de responsabilidade, dedicaram especial atenção na aprovação ou reprovação da nova militante, dizendo-lhe como deveria vestir-se, onde deveria trabalhar (ou procurar emprego) e com quem deveria ter relações mais íntimas¹⁴⁸

O mesmo tipo de tratamento atribuído às mulheres na ficção, e comprovado historicamente pelo excerto apresentado, fora dado pelos colegas de partido a Patrícia Galvão, como relatado no texto memorialístico. A violência máxima desse tipo dá-se no momento em que CM11, militante cujo nome não é revelado, mas que pelas iniciais pode ser uma alusão a Caetano Machado, pede a ela que se ofereça sexualmente a um sujeito em troca de algumas informações julgadas importantes à organização. De acordo com *Paixão Pagu*, quando questionado sobre as estratégias para se conseguir essas informações, CM11 teria feito a seguinte sugestão, seguida de imediata revolta da militante:

CM11 olhou-me e sorriu. Vi como tremeu. Seus dentes minúsculos, negros, apertando o cigarro de palha.
- Você não parece inteligente...– e depois um silêncio. – Na cama ele dirá tudo, e você terá o que quiser.

¹⁴⁷ Sobre a importância do escritor na luta contra as forças sociais conservadoras, Patrícia Galvão escreveu, em 16 de novembro de 1945 no periódico *Vanguarda Socialista*, um artigo intitulado “Elogio e Defesa de Ignazio Silone”. Transcreve um trecho do autor, adorado por stalinistas e trotskistas, em que ele afirma: “Mas a luta entre o fascismo e a liberdade não será decidida no plano militar. Nesta batalha, devemos ter em vista uma Terceira Frente que me apresentei como voluntário para lutar. É por isso que não me vereis servindo como um piloto de avião de bombardeio ou um condutor de “tank”, mas somente como combatente isolado, atacando o inimigo atrás de suas próprias linhas precisamente no ponto onde ele se julga mais a salvo e mais invulnerável”.

¹⁴⁸ RANGEL, Carlos; CORTES, Cácia. A militância feminina no PCB – década de 30, *Op. Cit.*, p.130.

Não me indignei com isso, porque o ridículo enchia de comicidade a situação. Coisa de fita de cinema. Pretensão a representações baratas de folhetim. Era apenas incidente e vexante.

- Mas é ridículo - disse eu. – Estou de acordo com o sacrifício total, se se tratasse de uma coisa que valesse a pena, se se tratasse de vidas e vidas num momento de luta armada, em plena revolução. Mas assim, para obter ridículas informações, que nem sequer se sabe se serão aproveitadas, eu acho que é exigir demais das mulheres revolucionárias. Eu não sou uma prostituta.¹⁴⁹

É inclusive nesse momento que a autora parece dar início ao processo de desilusão, que irá concretizar-se após sua viagem a Moscou. Porém, é sintomático do cenário de submissão militante, o fato da autora, conhecida anteriormente por sua ousadia feminista, ter aceitado, mesmo que de maneira controvertida, essa proposta. No panfleto político que escrevera contra o partido em 1950, o *Verdade & Liberdade*, Patrícia Galvão, num momento também de autocrítica resume: “De degrau em degrau descí às escadas das degradações, porque o Partido precisava de quem não tivesse nenhum escrúpulo, de quem não tivesse personalidade, de quem não discutisse”.

Por fim, outra crítica que Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz esboçam nesse livro, apesar de aparecer com menor ênfase, é ao realismo socialista. A direção da Revista coloca-se contra a arte abstrata, condenação tipicamente stalinista, e afirma que “a arte para nós é somente a tendência a favor de nosso objetivo, tendência se manifestando através das expressões de arte, e assim a literatura... tudo...” (p.145). A declaração deixa evidente a histórica instrumentalização da arte que ocorreu no período stalinista. A crítica aos preceitos da arte dirigida é, em certa medida, uma crítica feita ao próprio *Parque Industrial*, que apresentava o aspecto do realismo socialista de crença na revolução social. Dessa maneira, essa obra de autores trotskistas encontra-se no polo ideológico oposto ao do primeiro livro de Patrícia Galvão, que ainda apresenta a questão da apologia partidária.

O capítulo referente à Revista é o mais claro e organizado em termos narrativos. O domínio que os narradores apresentam sobre os fatos narrados é maior do que em outros momentos e isso é verificável por algumas declarações explícitas da voz narrativa, como em “Enquanto ocorria o que contamos no capítulo precedente” (p. 174). Além disso, o distanciamento entre os sujeitos narradores e o objeto narrado é observado no posicionamento, muitas vezes irônico e opinativo, que eles adotam durante a apresentação da história de vida da Revista, como em “Nada mais infantil do que ter esperança” (p. 131). A clareza, nesse caso, parece servir ao fato de que nada pode ser entendido com dificuldade ou parecer implícito ao leitor: as violências cometidas pela Revista, metáfora do partido devem estar explícitas, o que caracteriza em certa medida o engajamento político de *A Famosa Revista*.

¹⁴⁹ GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu*, Op. Cit., p. 126.

Ainda sobre a questão da metáfora, é importante notar que a Revista pode aludir também a outras organizações, como à própria Internacional Comunista, em plano mundial, ou à Ditadura Vargas, em plano Nacional. Como afirmou Sérgio Milliet no Prefácio do livro, essa “planimetria” é uma de suas qualidades:

...seu romance pode ser lido estaticamente, porém adquire todos os seus efeitos quando encarado dinamicamente pelo leitor (...) A parte relativa à “Revista” pode ser lida num plano só, e temos a caricatura da Terceira Internacional; mas pode ser lida em dois planos entrosados e temos uma possível transposição do internacional para o nacional. Ou em três planos entrelaçados e temos o regional se acertando dentro dos dois outros planos. Ao mesmo tempo, cada um desses planos, que se ajustam como um puzzle, pode ser objetivado isoladamente (p. 108)

Além de Sérgio Milliet, as leituras de Kenneth David Jackson, em *Alienation and Ideology in A Famosa Revista* (1994) e de Bianca Manfrini, em sua dissertação de mestrado, afirmam a crítica existente no livro ao Estado Novo. Considerar a Revista unicamente como metáfora do PCB seria, portanto, reduzir suas possibilidades semânticas. É possível se pensar, portanto, nas semelhanças entre a Revista e a Ditadura Vargas, cuja característica marcante seria o aprofundamento do processo conservador de modernização:

A decretação do Estado Novo coloca a nu alguns aspectos fundamentais do modo como, no Brasil, se daria o processo de modernização. Autoritarismo, exclusão de amplos segmentos sociais, prevalência do Estado sobre a sociedade civil, fragilidade da noção de cidadania, tudo isso aliado a um tom fortemente ufanista que ‘consolidava’ uma aliança (nem sempre igualmente vantajosa para todas as partes) entre o Estado, o povo e os diferentes segmentos intelectuais¹⁵⁰.

Para implementação da “modernização autoritária”¹⁵¹, O Estado Novo operou a partir de uma conjunção entre concentração de poder, repressão a dissidentes políticos e propaganda que ajudava na legitimação popular da política de Getúlio Vargas. Esses traços do período histórico da política brasileira em questão encontram semelhanças na representação literária da Revista, elaborada no livro de Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz. Como na ficção a Revista consiste em organismo midiático, pode-se perceber uma crítica ao próprio projeto ideológico massificador do Estado Novo. Referindo-se à censura e à propaganda política da ditadura Vargas, facilitadas pelo autoritarismo, a cientista política Ângela de Castro Gomes afirma que a campanha ideológica varguista “recorreu a imagens e ideias com largo trânsito entre a população, servindo-se dos mais modernos meios de comunicação em massa”.¹⁵² As imagens e ideias, que construíram o mito do “pai dos pobres”, apelavam às crenças, valores e emoções do povo e eram propagadas pelo rádio, aparelho midiático de massas que sofrera forte expansão na década de 1930. *A Famosa*

¹⁵⁰ HERSHMANN, Micael e PEREIRA, Carlos. O imaginário moderno no Brasil, *Op. Cit.*, p. 37.

¹⁵¹ Idem, *ibidem*.

¹⁵² GOMES, Ângela de Castro. A política brasileira em busca da Modernidade: da fronteira entre o público e o privado, in: In: SCWARCZ. Lilia Moritz (org.) **História da Vida Privada**. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 525

Revista também problematiza o rádio como difusor ideológico ao atribuir o cargo de “Rei do Radium” a Dacier, depois da falência fraudulenta da Revista. Assim, a aproximação da figura literária de Dacier com a histórica de Getúlio Vargas também se torna possível¹⁵³.

A Revista tem o poder de representar, de diferentes modos, qualquer uma das três organizações e regimes totalitários (PCB, IC ou Estado Novo) que, nas décadas de 1930 e 1940, procuravam sustentar-se pela violência ideológica e pela repressão aos pensamentos divergentes. Algumas especificidades da Revista podem atrelar a obra a um momento historicamente datado, mas isso não tira o mérito do trabalho de Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz. *A Famosa Revista* permitiu aos leitores da época algum contato, a partir do campo artístico da literatura, com o universo das atrocidades stalinistas que só seriam reveladas ao mundo uma década depois, em 1956 (três anos após a morte do ditador vermelho), com a apresentação do relatório Kruchev. Em 1945, Stálin, “O rei do Radium” em *A Famosa Revista*, “está no apogeu de sua carreira” (p. 273).

É em relação à questão da propaganda de massa – proporcionada pelo advento dos meios de comunicação para esse alvo e usada pelo Estado Novo e, em menor escala, pelas organizações de esquerda – que a metáfora da Revista¹⁵⁴ se estabelece. A utilização desse tipo de organização não é, portanto, gratuita e não se relaciona somente com o universo dos autores, dada a longa carreira que Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz tiveram no jornalismo. A metáfora serve simultaneamente para problematizar o papel dos intelectuais de esquerda; apontar o engessamento de suas atividades no partido stalinista e criticar a utilização autoritária dos meios de comunicação para a propagação da ideologia de Estado.

Melancolia e Narração em *A Famosa Revista*

A Famosa Revista (1945) é um livro irregular cuja narrativa aparece mais clara e objetiva somente no Capítulo IV, “As cem páginas da Revista”, trabalhado anteriormente. Para Sérgio Milliet, o restante do livro é de uma densidade nebulosa, sem contornos marcados e “a técnica senão das palavras em liberdade pelo menos das associações de

¹⁵³ Interessante pontuar que a questão da comunicação de massa é abordada em **A Famosa Revista** sob perspectiva diferente da encontrada em **Parque Industrial**. No livro escrito a quatro mãos, o cinema não é mencionado em nenhum instante, mas o jornal, corporificado na própria instituição da Revista e o rádio - ramo para o qual migra o chefe Dacier depois da falência fraudulenta da organização jornalística – são tratados criticamente, uma vez que vinculados ao autoritarismo da personagem em questão. Vale ressaltar ainda a crítica à propaganda política da Internacional Comunista, dada a dominação midiática empreendida por Stálin na União Soviética. Sobre isso, Cf. Lenoë, Matthew E. **Closer to the masses: Stalinist culture, social revolution, and Soviet newspapers**. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

¹⁵⁴ De acordo com Kenneth David Jackson (1991, p.302), “The generic title Revista reflects a series of Brazilian proletarian publications, perhaps directed at the mimeographed monthly of the ‘Aliança Nacional Libertadora’ in São Paulo, *Liberdade*, prepared by the PCB Regional Committee. This reference may explain why as a political candidate in 1950 Galvão published a pamphlet titled *Verdade e Liberdade*. *A Classe Operária*, a weekly founded in 1925 by Otávio Brandão and published clandestinely in Rio de Janeiro, could also have served as a model, as well, as *A Luta de Classes* or the *Jornal do Povo*”.

ideias prejudica a limpidez do enredo simples”.¹⁵⁵ O excesso de originalidade estilística é apontado pelo crítico como o maior defeito de *A Famosa Revista*, pois se por um lado ele enriquecesse as páginas de mistério e abre ao leitor perspectivas inéditas, por outro “a obscuridade se torna total e o subjetivismo dos autores não atinge a comunicabilidade necessária à transmissão da essência poética”¹⁵⁶. O aparecimento dos momentos truncados da narrativa não é, no entanto, gratuito: ele obedece a uma organização interna relacionada à composição das personagens principais, Rosa e Mosci, e ao atrelamento que a voz narrativa tem aos pensamentos e estados emocionais desses dois personagens.

A empatia dos narradores¹⁵⁷ por Mosci e Rosa é presente em toda a trama e pode ser notada pelo uso constante do discurso indireto livre. Quando as personagens principais não se encontram inquietas, a narração flui como ocorre em todo o capítulo IV, mas quando elas estão intranquilas, essa instabilidade é transposta para a própria construção narrativa. Nessas passagens, a organização textual dos fatos se perde e os acontecimentos parecem confusos e de difícil entendimento. Isso é o que ocorre nos capítulos que antecedem e sucedem as “Cem páginas”, de modo mais enfático em “Paralelas I” e “Intermezzo”. Essas duas partes específicas são essenciais para o entendimento da instabilidade estilística de *A Famosa Revista*.

Na primeira página do livro de Patrícia e Geraldo é apresentada a personagem Mosci, que tem “o rosto sob o boné, os olhos grandes cheios de sono, o grosso nariz no meio sobre a boca de lábios carnudos e queixo forte em baixo” (p.111). Alguns desses traços, como os olhos de sono e os lábios volumosos nos remetem à própria figura de Geraldo Ferraz. Mas não é a descrição física da personagem o que interessa à construção narrativa, mas seu estado emocional. Ele anda pelas ruas da cidade para encontrar-se com Rosa – a mulher de “órbis dilatadas de horror em verdes líquidos”, de “tez chinesa ainda jovem” e de “cabelos descuidados que saíam na voz crespa, escondida atrás da fumaça.” (112) – cuja descrição lembra muito Patrícia Galvão em seu hábito de fumar. Mosci pode, pela conversa que teria com ela, impedi-la de fazer uma viagem para longe, mas esse encontro não ocorre – “Rosa vai e Mosci fica” (p. 113) – e a partir daí ele começa a devanear, retomando acontecimentos passados em que tinha contato com Rosa e fazendo outros tipos de elucubrações sobre seu relacionamento com ela.

A impressão que se tem é a de que, concretizada a separação pela viagem de Rosa logo no início do capítulo (“E não se haviam encontrado” (p.113)), Mosci sente um imenso pesar e se desliga de todos os afazeres cotidianos, como se mais nada no mundo

¹⁵⁵ MILLET, Sérgio. Prefácio À Famosa Revista, *Op. Cit.*, p. 106.

¹⁵⁶ Idem, *ibidem*.

¹⁵⁷ Sabemos que se trata de narradores, no plural, porque em alguns momentos da trama a voz narrativa refere-se a si mesma na primeira pessoa do plural: “nós”, quando afirma, por exemplo, “Quiséramos páginas claras de vida...” (p. 111), “Enquanto ocorria o que contamos no capítulo precedente” (p. 174), “Estamos nos aproximando do fim do romance” (p.242) e “Estamos finalmente aqui, chegamos a essa manhã do tempo” (p. 271)

lhe importasse naquele momento. O que ocorre em termos narrativos até o final de “Paralelas I” é, dentre outros acontecimentos, um flashback de Mosci encontrando Rosa; um pensamento conturbado que envolve sua mãe; a percepção de que o tempo está passando e, por fim, um sonho que envolve a Guerra Civil Espanhola, um navio e Rosa. Todos esses pensamentos, lembranças passadas, especulações, projeções futuras e sonhos estão ligados ao objeto de amor recém-perdido. Ao invés das ações descritas em muitos momentos de “Cem páginas”, o que se percebe em “Paralelas I” é a completa estagnação de seu personagem central, que, absorvido pela dor, parece não conseguir mais agir no mundo. As poucas ações narradas, como a compra de um jornal ou a leitura de dizeres num muro, são feitas de modo maquinal. A imobilidade da personagem pode ser constatada na seguinte passagem:

Era tarde. Não, era cedo. Os homens iam despertar. O primeiro bonde rolava nos trilhos desgastando o aço. Sim, iriam trabalhar. Ele não. Só e cansado se arrastaria para o arrabalde distante, e talvez se esquecesse de chegar, e ficaria ao sol, dormindo no chão da grama. (p. 113)

Diferente dos trabalhadores, Mosci não enfrenta o novo dia e apresenta uma “dificuldade de agir, decorrente da inibição e da anestesia”¹⁵⁸: está cansado e prefere dormir. A falta de controle do tempo também indica seu desligamento do mundo. O que o trecho mostra é justamente o entrelaçamento entre a voz narrativa e o pensamento do personagem, que não poderia estar organizado quando ele se encontra em um estado de lamúria pela situação que acabara de passar: “Não se haviam encontrado” (p. 115). O capítulo é composto em sua totalidade pela apresentação das ideias e sensações da personagem naquele momento. O que Mosci sente – “desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo”; “a inibição de toda e qualquer atividade”¹⁵⁹ que não esteja ligada ao pensamento sobre o objeto amoroso de perda – é característico do estado de melancolia¹⁶⁰ descrito por Sigmund Freud no texto “Luto e Melancolia”. Além disso, Mosci se recrimina abertamente, chamando a si próprio de “cretino” e “covarde” por não ter conseguido encontrar Rosa. O sentimento de culpa, característica básica do sujeito melancólico de acordo com Freud, é muito grande e lhe perturba insistentemente a ideia de que “Não encontrara Rosa” (p. 113).

O desencontro torna-se ideia fixa, que sempre assalta Mosci, e as imagens acompanhadas por ele são significativas. “Não encontrara Rosa. O mundo estava vazio naquela hora da madrugada” (p. 113): vazio de significado estava o mundo, mas,

¹⁵⁸ CORREIA, Francisco. Melancolia: Sentido e Forma, In: VIANA, Chico (org.) **O rosto escuro de Narciso**. João Pessoa: Idéia, 2004, p. 12.

¹⁵⁹ FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia, in: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud vol. XXI**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1930, p. 276.

¹⁶⁰ A concepção de melancolia a que aqui recorremos é a utilizada por Freud em seu ensaio “Luto e Melancolia” (1917).

principalmente, a própria personagem sem que ela ao menos se desse conta disso. “Não encontrara Rosa, nem homem nem cama, nem mãe em casa, nada” (p. 113). Os elementos recorrentes no pensamento de Mosci se confundem e a associação que faz entre a figura da amada com outro homem (que reconhecemos em capítulos futuros como seu companheiro de trabalho) reforça ainda mais a imagem da perda. Mosci perdera Rosa para a vida pública, para a Revista. A sequência de elementos narrados em “Paralela I” não apresenta lógica interna de causa e efeito e há uma fusão do tempo passado, presente e futuro que desorienta o leitor. Depois de dois dias de insônia, outro sintoma da melancolia, a personagem adormece e sonha com elementos diversos que acabam na reclamação: “Rosa, Rosa, porque me abandonaste.” (p. 116).

Mosci está marcado subjetivamente pela “dor da separação” da sua companheira Rosa que, ao invés de escolher entregar-se ao amor e satisfazer um interesse individual, separa-se dele para dedicar-se inteiramente ao trabalho na engajada Revista, sacrificando sua vida particular pelo interesse coletivo. A questão da perda do objeto amado é fundamental na constituição subjetiva de Mosci no início do livro e a instabilidade emocional causada pela melancolia repercute nos devaneios, lembranças, percepções e sonhos particulares do personagem com os quais temos contato através da narrativa. Não é à toa, portanto, que o estilo de “Paralelas I” é truncado e obscurecido, já que, dada a empatia do narrador pelo personagem, a materialidade textual reflete a falta de ordem e sentido no mundo do sujeito melancólico. A narração absorve momentaneamente as peculiaridades do discurso desse sujeito, caracterizado por uma série de perturbações que impedem a clara comunicação de suas ideias e sentimentos. De acordo com o professor Francisco Correia, o discurso melancólico apresentaria certa desestruturação, dada a dificuldade do sujeito em “estabelecer nexos entre o significante e o significado”¹⁶¹.

Assim, o que importa em “Paralelas I” não é decifrar cada imagem isolada com a que temos contato (na tentativa de impor a elas uma ordem que lhes é alheia), mas entender que muitas vezes a falta de sentido provocada por elas é a melhor maneira de entrarmos em contato com as aflições de Mosci. Depois desse capítulo, Mosci não retorna mais à narrativa com traços característicos do referido estado psíquico. Sua melancolia desaparece “após certo tempo, sem deixar quaisquer vestígios de grandes alterações”¹⁶². Quando se inicia o capítulo “As cem páginas”, a estagnação de outrora concede espaço à ação da procura por Rosa, com quem perdera contato, nas instalações da Revista. Nesse

¹⁶¹ CORREIA, Francisco. Melancolia: Sentido e Forma. *Op. Cit.*, p. 12.

¹⁶² FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia, *Op. Cit.*, p.285. Freud afirma que o desaparecimento da melancolia no sujeito é algo para o qual, naquele momento, não havia resposta: “Verificamos, à guisa de explanação, que, no luto, se necessita de tempo para que o domínio do teste da realidade seja levado a efeito em detalhe, e que, uma vez realizado esse trabalho, o ego consegue liberar sua libido do objeto perdido. Podemos imaginar que o ego se ocupa com o trabalho análogo no decorrer de uma melancolia; em nenhum dos dois casos dispomos de qualquer compreensão interna (insight) da economia do curso dos eventos” (p. 285)

sentido, as ações dessa personagem são de extrema importância para a trama, uma vez que é por meio de sua procura por Rosa que o VI Capítulo se desenvolverá.

Ao contrário de Mosci, a personagem de “Paralela II” é, desde esse capítulo, apresentada pelo empenho no trabalho, pelo engajamento na esfera pública da vida – mesmo que essa situação não lhe satisfaça completamente. A Partir do III Capítulo, “Horos”, como o já observado, a vida que Rosa escolhe de maneira extremada é essa: é no trabalho que baseia a sua “existência”, ideia-termo que retorna várias vezes na trama. “A sua vida, o seu sossego e a sua independência acabaram” (p. 160) depois que ela fez essa opção, como constata seu próprio chefe Dacier. O que a distingue de Mosci é o seu “espírito de sacrifício” – expressão também reiterada no livro e muito utilizada por Patrícia Galvão na autobiografia para se referir à sua militância partidária – em prol do coletivo.

A conduta irredutível de Rosa vai, no entanto, perdendo força com o desenrolar dos acontecimentos, pois seu ideal de engajamento político-social é desgastado pelas várias opressões cometidas contra ela, pela Revista. Como o narrado em “Cem Páginas”, Rosa sofre do machismo da organização, é incitada a cometer atos ilícitos em nome dela, abdica-se de qualquer convivência social com pessoas que não seus colegas de trabalho, tem sua liberdade de reflexão e expressão tolhida e vive sob vigilância constante de Lecopi, o funcionário espião. Cada vez em que se narra um desses fatores, surge no texto a imagem repetida da queda que Rosa quase sofrera em uma escalada que fizera, durante uma viagem ao Japão, no monte Roko - cena cuja primeira aparição ocorre no capítulo “Paralelas II”, através do discurso indireto livre: “Não chegou a ser despedaçada nas arestas do Morro Roko no Japão porque sempre houve uma vara. Teria se transformado num bolo de carne enfeitado com pedacinhos de ossos, se não houvesse a vara” (p.119).

A persistência dessa imagem (que volta à narrativa por pelo menos dez vezes) se intensifica ao longo do IV Capítulo, acompanhando as diversas decepções pontuais de Rosa com a Revista. Depois de uma passagem em que Dacier lhe exige uma tarefa envolvendo sedução sexual, encontra-se o subcapítulo intitulado “Pedras soltas”. Nesse momento, a personagem pergunta “de novo pela sua existência” (p.155) e lembra toda a história da escalada na montanha oriental. Rosa fora para o monte Roko, perto de Kobe, com seu amigo Argente e, apesar de ambos terem sido advertidos da dificuldade do alpinismo, dada à existência de pedras soltas no local, desdenharam dessa informação e insistiram na aventura. Durante a escalada, Rosa escorregou, gritou e segurou-se numa reentrância, mas a pedra embaixo de seus pés iria rolar a qualquer momento. Ela “Ria muito branca. Pela encosta os torrões rolavam batendo nas pedras até lá embaixo. Rosa olhou então a distância em profundidade. Era certo, não podia se mexer. Iria para baixo” (p. 155). A situação é desesperadora, de iminência da morte. Felizmente Argente estende uma vara e, com um pulo ousado para ultrapassar os vinte centímetros que separam suas mãos

desse objeto, Rosa consegue salvar-se. Depois de ver-se fora de perigo, mas ainda sozinha e desamparada:

Rosa caiu chorando e chorando ficou muito tempo muito tempo. Agora estava assim chorando em sua cama de solteira só à noite. Que fazer de sua existência? Tinha deixado tudo e todos. Mosci saíra de seu caminho afinal: queria-a no entanto? Queria-o ela? Que vazio e tanto por fazer. Não - teria que ir para diante, para frente, lutando sempre e não se desenharia no abismo, mesmo que a pedras soltas rolassem sobre os seus pés. (p. 156)

A experiência de Rosa no monte Roko é traumática, pois ela foi exposta a algo excessivamente agressivo que a lesou. Assim, a imagem da queda, recalcada, poderia voltar a qualquer momento de sua vida, pois lhe causara uma violência sobre a qual a personagem ainda não consegue elaborar. A dor do desamparo e a angústia das incertezas presentes nessa passagem são retomadas quando Rosa se sente mal com relação ao seu trabalho na Revista. Nessas ocasiões, ela percebe que a organização para a qual havia se entregado totalmente também não se mostra rocha fixa e estável, mas se assemelha às pedras soltas do monte japonês. A descoberta contínua das contradições da organização faz parecer mais próxima a queda no abismo, o que significaria ao mesmo tempo a morte de uma vida dedicada exclusivamente à política e o desligamento total da personagem com a Revista. Rosa não está apta à elaboração desse processo de decepção, por isso, como os narradores não se distanciam muito de sua perspectiva, ao invés de suas angústias virem acompanhadas de uma explicação racional, elas são apenas sugeridas pela imagem da queda iminente¹⁶³. Rosa é ainda consciente de suas divergências com a Revista, e por vezes prevê o rompimento futuro: “(E é sempre assim. Chego para quebrar com tudo, rebentar tudo, mas fico ainda esperando. Tenho certeza que tudo vai rolar. Pedras soltas. Nenhum amigo vai me estender a vara de Argente. E vou rolar o monte Roko)” (p. 194). Nessa passagem lhe é concedida a voz narrativa em primeira pessoa e Rosa explicita seu sofrimento vindouro.

A personagem afirma ter procurado em si mesma “a força de reação contra essas imagens” (p.180) de morte, mas é impossível negar sua presença quando a Revista comete a maior de suas atrocidades: o assassinato da jovem Tribli¹⁶⁴, personagem que

¹⁶³ Essa imagem pode ser analisada como fantasmagoria. De acordo com o crítico Jaime Ginzburg, fantasmagoria consiste na “irrupção de imagens no discurso, à revelia do esforço consciente do sujeito em organizar sua fala, com propriedades negativas e impacto atormentador. As fantasmagorias, que se comportam de acordo com a concepção benjaminiana de memória involuntária, são lembranças agônicas, pesadelos diurnos que se entrelaçam na fala” (“Ditadura e Estética do Trauma: Exílio e Fantasmagoria” In: VIANA, Chico (org.) **O rosto escuro de Narciso** João Pessoa: Idéia, 2004, pp. 57-58). pp. 58-59). Em **A Famosa Revista**, a imagem do despenhadeiro vem tanto atrelada à voz narrativa, em discurso indireto livre, quanto à fala de Rosa e mesmo de Mosci.

¹⁶⁴ Além de Tribli, **A Famosa Revista** apresenta outras personagens que pagaram com a vida seu envolvimento com a Revista: “Estranhos suicídios, mortes violentas, execuções, atropelamentos, tinham ocorrido no mundo dos negócios.” (p.238)

questionou muito os ditames da instituição e participou de um boicote, fundando um jornal paralelo, a Revistinha. Logo depois desse ocorrido, o subcapítulo que dá sequência à trama é intitulado “Despenhadeiro”. Ele expressa o coroamento das decepções de Rosa: “Então como a pedra solta, correu os dedos em sangue Rosa foi. Sem um gemido na irresistível perversão da queda. Lá embaixo, de tão alto” (p.200). Rosa cai do alto de uma montanha que escalara a duras penas boa parte de sua vida. Não consegue se sustentar mais, porque a instituição perdeu seu valor, por mostrar-se burocrática, corrupta, totalitária e assassina¹⁶⁵. A morte da colega de trabalho e amiga deixa Rosa ainda mais perto da morte de seu próprio ideal político e essa situação provoca na personagem uma profunda tristeza, intensificada pela acusação da Direção de que era pusilânime e, por isso, deveria ser afastada de suas atividades na organização.

Na breve parte que segue “Despenhadeiro”, Rosa expressa quatro vezes o desejo de evasão, a necessidade de “ir embora”. Ela “Mandou sua carta de demissão para a Revista” (p. 203), pois não suportava mais trabalhar em local tão degradante. O sofrimento se acentua depois que Rosa é mandada para a prisão por estar “envolvida num processo de estelionato” (p.206), experiência penosa que se dá no último subcapítulo de “As Cem Páginas”. Assim como essa personagem, a partir de 1938, a autora Patrícia Galvão fora encarcerada na detenção de presos políticos no Rio de Janeiro e lá conviveu com militantes stalinistas que ainda tentavam convencê-la da justeza do partido. As pressões ideológicas e morais eram tantas, que a autora sentiu-se aliviada quando foi transferida para São Paulo, numa prisão de mulheres criminosas comuns. No panfleto *Verdade & Liberdade (1950)*, assume, sobre o dia em que saiu da prisão, em 1940, que: “Antes daquela noite, há mais de dez anos, portanto, eu me desligava, para sempre, daquela gente. Expulsara finalmente de minha vida, o Partido Comunista. Finalmente se acabara MINHA VIDA POLITICA”.

A vida política e de trabalho também acabara para Rosa¹⁶⁶. Se a desilusão com o partido significa a maior perda vivenciada por Patrícia Galvão, como sugere a leitura da autobiografia, a perda dos ideais políticos e da crença na Revista são fatores avassaladores para a personagem Rosa, no mundo ficcional no qual vive. Depois que a personagem tem

¹⁶⁵ Se pensarmos no contexto histórico da Internacional Comunista, essa passagem ficcional remeteria às várias perseguições e execuções empreendidas por Stálin aos trotskistas. Com relação ao PCB, logo associamos o assassinato de Tribli ao da militante Elvira Copello Coloni, companheira do secretário geral do PCB, eleito em 1934, Antonio Maciel Bonfim (o Miranda). Ela havia sido acusada de trair o Partido Comunista e, em prol da manutenção da boa imagem do marido, foi executada a mando de Luís Carlos Prestes em 1936. Sobre isso, Cf. RANGEL, Carlos Roberto da Rosa; CORTES, Cásia da Silva. A militância feminina no PCB – década de 1930. *Op. Cit.*, 2000.

¹⁶⁶ Rosa não fora a única funcionária da Revista a se desiludir com o trabalho coletivo. Em carta a ela endereçada, o personagem Folha Seca afirma, a propósito da falência fraudulenta da organização: “Desesperados, desiludidos, muitos de nossos companheiros da Revista perderam a fé no esforço, na solidariedade. Centenas caíram doentes, foram para a montanha mágica, para os sanatórios e até para os hospícios. Pertencem ao grupo dos desenganados, de João de las Casas, agora dono da mercearia no bairro holandês. Não me matarei, e como não posso fazer muito mais vou abrir uma porta na Travessa do Sereno para vender cachaça.” (p.241)

notícias da morte da amiga e é presa, encontra-se acometida por uma intensa melancolia que já vinha se desenvolvendo ao longo das “Cem páginas” e era comprovada na superfície textual pela insistência da agônica lembrança do despenhadeiro. A melancolia de Rosa é distinta da que acometeu Mosci no primeiro capítulo do livro, porque o objeto amado perdido é o ideal político expresso em seu trabalho na Revista, ou seja, uma abstração e não uma pessoa. O objeto perdido tem um caráter ideal, fantasioso, imaginado e, nesse processo, “O sujeito sabe o que perdeu e não o quê perdeu nesse alguém que o abandonou. Perdeu, em última instância, uma parte de si mesmo”¹⁶⁷. Assim, o rompimento com a organização instaura no ser de Rosa uma lacuna e desencadeia nela um prolongado sentimento de vazio existencial, percebido até no final da narrativa. O rompimento de Rosa com a Revista significa, portanto, a perda da referência existencial, a perda do sentido da própria vida. Em determinado momento do capítulo “Intermezzo”, a personagem, conversando com Mosci afirma: “O que quiser Mosci. Estou vazia, vazia. Apenas o invólucro caminha a teu lado ao lado do teu amor. Acabou-se a Rosa dos Ventos, só ficaram os ventos melancólicos desencontrados sem norte” (p.212).

Além da decepção da personagem com a Revista, outro fator que contribui para sua dor e aprofundamento de sua desesperança até o final da narrativa é a imposição do cenário de um mundo devastado e em crise, decorrente da constatação da irracionalidade da Segunda Guerra Mundial – a que *A Famosa Revista* remete várias vezes, principalmente em “Compartimentos”, devido ao trabalho de Mosci na cobertura dos acontecimentos internacionais. O sentimento de impotência e dilaceramento diante desse quadro também contribui para o desenvolvimento da melancolia da personagem, pois se tratava da devastação completa de um mundo que ela intencionava salvar. Os “surdos tiros de peças pesadas, corridas de cavaleiros, choques de lança, escudos e adagas, gemidos e lamentos de feridos no campo” (p. 231, subcapítulo “Panorama Internacional”) também perturbam a existência do casal e aprofundam sua angústia. Nesse sentido, os questionamentos próprios do Existencialismo são utilizados para a composição dessas personagens¹⁶⁸. Essa corrente filosófica fortaleceu-se no pós-guerra e já vigorava, entre as leituras dos intelectuais brasileiros, na época em que *A Famosa Revista* foi escrita. A própria Patrícia Galvão mostrou, na imprensa, simpatia pela vertente francesa dessa corrente de pensamento¹⁶⁹.

¹⁶⁷ CORREIA, Francisco. Melancolia: Sentido e Forma. *Op. Cit.*, p. 22.

¹⁶⁸ Sobre a influência do existencialismo na obra, afirma Kenneth David Jackson (1991): “The novel's theme, drawn from the dramatic biography of Patrícia Galvão, is disillusionment and alienation on the existential tradition of Dostoevsky, Kafka, and Sartre.” (p.298) O estudioso aponta ainda que “The novel raises existential questions concerning the purpose and end of all political activity” (p.299)

¹⁶⁹ Na coluna “Crônica Literária”, do periódico *Vanguarda Socialista*, há dois textos de Patrícia Galvão referentes ao existencialismo: “Primeiras notas sobre o existencialismo”, de 18 de janeiro de 1946 e “Um debate sobre o Existencialismo”, de 09 de agosto de 1946. A autora finaliza o primeiro artigo com as seguintes palavras, positivas, em relação à corrente de pensamento em questão: “A causa do nascimento desta orientação é o que mais me perturba, pois de meu ponto de vista pessoal há no existencialismo uma reação amarga, arrastando seus joelhos nus pelas pedras destes tempos do desespero e da decepção. Efetivamente todos sofreremos as

Rosa, assim como o indivíduo existencialista, angustia-se porque, após a decepção com a Revista, vê-se na situação de escolher seu destino, sem buscar orientação ou apoio de ninguém. A despeito do companheirismo de Mosci, a angústia com relação ao futuro impõe-se porque ainda sim ela se sente desamparada para tomar decisões em um mundo devastado pela guerra. Trata-se de um momento em que as reflexões sobre sua existência e sobre sua subjetividade, presentes desde o começo da trama, se agudizam justamente porque elas foram ameaçadas pela Revista, pelo contexto ditatorial contra o qual a organização jornalística se insurgia e pelo conflito armado mundial. “A noite desceu de tudo sobre babel” (p. 271): é nesse tom de devastação e de fim de época, imposto às personagens após as “Cem páginas” que o livro se desenrola até seu fim.

Como veremos mais adiante, Rosa aliena-se do convívio coletivo e público e o único ambiente em que consegue sobreviver é o da intimidade. A intelectual, fora da Revista, opta pela via artística e confessa ao companheiro: “- Mosci, quero escrever poesias e poesias, sem nenhuma intenção de publicar livros” (p.273). Parece ser através da poesia, do trabalho artístico, com a forma, que a melancólica Rosa “procura compensar o sentido de vazio, o vácuo narcísico que lhe compromete a referência auto-identitária”¹⁷⁰ O mesmo tom melancólico e desesperançado da personagem Rosa é encontrado nos poemas¹⁷¹ que Patrícia Galvão escreveu depois de 1945. É o caso de *Natureza Morta*, publicado com o pseudônimo de Solange Sohl no jornal *O Diário de S. Paulo* em 15 de agosto de 1948. Nesse poema, o eu lírico se vê, impotente, pendurado na parede como se fosse um quadro. “Puseram um prego no meu coração para que eu não me mova”: estático, com os olhos parados, e machucado, o eu lírico se sente inútil, vai apodrecendo aos poucos, e está completamente sozinho sem nem mesmo a presença dos corvos. Um verso se repete no final de três das quatro estrofes que compõem o poema: “Que monótono é o mar!”, apontando o esvaziamento do mundo e a falta da vontade de viver.

mesmas desgraças, as mesmas mentiras. O existencialismo pode ser então a tentativa de ultrapassar o materialismo dialético, porque, dado um balanço na experiência e na concretização, revelou-se, o materialismo, importante para por si curar o homem, colocá-lo acima de si mesmo, descobridor das auroras que deviam germinar sobre o pó de Marx e Engels e das vítimas da grande luta que subiu até aqui. O existencialismo – essa náusea, esse muro – substitui o jogo de uma crítica e de uma oposição, dando um rumo negativista e desesperançado aos tremores de revolta das gerações traídas pelas falsificações dos papéis, a formação dos funcionários, a corrupção imperialista bárbara a que chegamos...E do seu fundo reacionário emergirá a imolação dos sonhos que afloram a superfície da pobre sociedade dos operários, e camponeses e soldados, que mataram um Czar pensando na libertação. A fraude da generosa esperança turvaria pois a seiva para florir em cinza e nos ofertar estas essências amargas e agoniadoras”. No segundo artigo, Patrícia Galvão faz ainda uma alusão *À Famosa Revista*: “Tem razão o professor Roger Bastide ao mencionar a interferência da guerra como oportunidade ao clima do existencialismo sartreano. A divisão da responsabilidade, num grave momento de tensão, quando era necessário “resolver a escolha”, tornou imperativa a adoção de uma ética como a do existencialismo, libertadora da vontade, cristalizada no último grau da existência que é a noção de RESISTIR, a coragem de dizer “não diante da voragem” (*A Famosa Revista*, cap. “Chave”).

¹⁷⁰ CORREIA, Francisco. *Melancolia: Sentido e Forma*. *Op. Cit.*, p. 15.

¹⁷¹ Não há registro, até onde se pôde constatar nessa pesquisa, de nenhum trabalho acabado sobre as poesias escritas por Patrícia Galvão.

Outro poema em que ecoam questões existencialistas da escritora Patrícia Galvão é *Nothing*, última publicação em vida da autora feita em 23 de setembro de 1962 no jornal *A Tribuna* de Santos. Ele também apresenta o tema do esvaziamento de sentido da vida e, por conter algumas imagens que retomam a história de Rosa, vale a pena citar aqui o trecho, que mais interessa, do poema:

Nada nada nada
 Nada mais do que nada
 Porque vocês querem que exista apenas o nada
 Pois existe o só nada
 Um para-brisa partido uma perna quebrada
 O nada
 Fisionomias mascaradas
 Tipóias em meus amigos
 Portas arrombadas
 Abertas para o nada
 Um choro de criança
 Uma lágrima de mulher à toa
 Que quer dizer nada
 Um quarto meio escuro
 Com abajur quebrado
 Meninas que dançavam
 Que conversavam
 Nada
 Um copo de conhaque
 Um teatro
 Um precipício
 Talvez o precipício queira dizer nada

A imposição do nada sobre todas as coisas do mundo no poema – “Nada mais do que nada” – indica um eu lírico muito angustiado. O que impera no mundo e em seu interior, a despeito de todas as imagens concretas evocadas, ainda é o nada. O esvaziamento de sentido foi provocado por fatores externos – “Porque vocês querem que exista apenas o nada” – e incorporado pelo eu lírico. Ele teria se percebido, assim como Rosa, como um sujeito incompleto e limitado, muito distante da plenitude de ser e de qualquer possibilidade de construir uma vida perfeita e cheia de sentido. A consciência do eu lírico no poema apontaria também para a falta, para algo que gostaria de ser, mas ainda não é. Há insatisfação com o presente e falta de perspectivas de vida no futuro. Interessante a evocação da imagem do “precipício”, o “despenhadeiro” de *A Famosa Revista*. No livro, é a queda no despenhadeiro que coloca Rosa em contato com o esvaziamento interior, com o nada. Após as experiências, Rosa se depara com a nulidade do ser e é esse sentimento de impotência e a melancolia profunda que caracterizam “Intermezzo”, capítulo posterior a “Cem páginas”, que muitos dizem “incompreensível”, segundo a própria Patrícia Galvão¹⁷².

De fato “Intermezzo” é o mais hermético capítulo do livro e, diferente de “Cem páginas”, torna-se difícil ao leitor mapear de maneira organizada o que aí se passa, pois o

¹⁷² No artigo “Dois romances reeditados”, de *A Tribuna* de Santos, em 04 de outubro de 1959.

que o caracteriza é o intenso fluxo de consciência e as conversas vagas entre os dois personagens, não suas ações concretas no mundo. A empatia dos narradores a Rosa e Mosci é crucial nesse momento, pois eles cedem por vezes a voz aos próprios personagens e a narração se dá em primeira pessoa. O primeiro parágrafo do capítulo apresenta algumas divagações associadas aos sentimentos de dor e profundo desânimo de Rosa, chamada Rosarrosa e representada pela imagem de um “argonauta niilista”¹⁷³, que navega sem rumo no mar da vida. Depois, Mosci conta o que parecem ser suas impressões de Rosarrosa naquele momento, até que vem à tona, sem que haja marcação de travessões, um diálogo livre entre os dois personagens. Nesse, Rosa pede a Mosci que a ajude a acabar com a própria vida, pois não consegue fazer isso sozinha: “Não sei me provocar dor. Tenho medo da dor. Recuarei se for preciso me imolar...Irei porém secretamente para o muro das execuções...” (p.211). Quando Mosci questiona o motivo do desejo, ela confessa:

Falta de fé, falta de fé. O musgo mentiroso, os beijos na face diante da multidão, vendida e revendida, traída e atraída, alimentada a vilipêndio e agonizante no desamparo de todos os irmãos, a série de costas voltadas, o rosto coberto de cuspo, a minha verdade transformada em armadilha contra mim mesmo como em Kipl, eu sozinha entre as grades com a coroa de espinhos, não, não cedi...e portanto não creio mais. Tenho de pedir ao teu amor enorme o tiro de misericórdia. Compreenderá agora, não é? (p. 211)

Se a pergunta de Rosa fosse endereçada aos leitores, e não a Mosci, responderíamos nesse momento também que “sim”, compreendemos um pouco melhor sua situação, a vontade de morrer e a perturbação psíquica transposta para o texto, deixando-o mais desconexo em outros momentos. A fragmentação da narrativa e a descontinuidade formal desse capítulo revelam, pois, a precariedade constitutiva do sujeito melancólico ao qual há empatia da voz narrativa. Há então uma tensão com a linguagem, que nunca é transparente e puramente referencial, processo narrativo semelhante ao constatado com relação ao capítulo “Paralelas I”, quando o melancólico era Mosci. Além disso, é impossível à Rosa narrar a experiência traumática vivida por ela tão recentemente. A tentativa de organização das palavras é fracassada, e a narrativa parece ser de difícil entendimento. As palavras perdem o sentido justamente porque a situação emocional de Rosa, decorrente de uma vivência traumática, não permite tal elaboração, uma vez que ela se assemelha à mudez dos que voltam da guerra¹⁷⁴. Trata-se da questão da perda afetiva como núcleo de organização da narrativa.

¹⁷³ O niilismo consiste em outro vocábulo pertencente ao campo semântico do existencialismo. O niilista é sujeito que observa a decadência do mundo, sua precariedade constitutiva, apresenta sentimento de estranheza e não vê sentido na existência, dada a situação incerta do homem no mundo. Ele nega o mundo, ideal e real, qualquer verdade moral ou hierarquia de valores e desenvolve um forte sentimento de descrença.

¹⁷⁴ BENJAMIN, Walter. O Narrador, in: **Magia e Técnica, Arte e Política**. *Op. Cit.*, p. 197-221.

Apesar do hermetismo da linguagem usada nesse capítulo, o que sabemos pelo movimento geral é que Mosci concordou com a tarefa que lhe foi solicitada e usaria para isso “um pequenino pedaço de metal” (p.212). Mesmo contrariado em dar cabo à vida da amada, Mosci a ampara totalmente e, a tudo o que ela fala ou solicita, ele responde simplesmente “Sim”, ajudaria Rosarrosa, entregando-lhe as “moedinhas negras da eutanásia” (p.213). Depois do tiro, “a mulher estava morta com a cabeça nos joelhos do namorado e a lágrima não vinha nem o soluço” (p.214): ele também teria ficado dilacerado e vazio e a última frase de “Intermezzo”, confessional, é: “Eu matei Rosarrosa” (p.214). A morte de Rosarrosa não é, no entanto, a morte de Rosa e é por isso que seu nome verdadeiro não é evocado uma única vez nesse capítulo. Rosarrosa seria uma metáfora para a Rosa que existira até aquele momento da narrativa, para uma mulher que, tomada pelo ideal do bem coletivo, viu-se anulada em sua existência individual e aviltada pela organização em que trabalhava. Por isso quis romper qualquer laço que tivesse com a Revista e com a militância pragmática e institucional.

Essa separação da Revista e ressignificação da existência só seriam possíveis com a ajuda de seu namorado. Nos capítulos que dão sequência *À Famosa Revista*, Rosa e Mosci “vivem apenas para afirmar a sua existência em sua pobreza e miséria”¹⁷⁵. A personagem feminina retrai-se ao ambiente privado e vive para a família, apesar disso também a incomodar e insatisfazer. Em “Compartimentos” e “Partita”, os dois últimos capítulos do livro, Rosa continua melancólica e não sai de casa, dedicando-se ao marido e ao filho que nascera. A voragem da Revista e de um mundo de guerra proscreveu o amor de Rosa e Mosci, como o apontado no início do livro. Sua união só foi possível depois que Rosa rompe com a Revista. É por isso que Sérgio Milliet afirma, no prefácio do livro, que Rosa e Mosci “refugiam-se no amor”¹⁷⁶. É só no amor íntimo e mútuo que os personagens podem encontrar algum alento na vida. O pronunciamento de Patrícia Galvão sobre *A Famosa Revista* se relaciona a essa ideia: “Então, as palavras haviam perdido todo o sentido e as traições imediatas, no plano mundial, nacional e individual eram a rotina cotidiana. Nossa tábua de salvação era apenas uma palavra de amor.”¹⁷⁷

A fuga para o amor é empreendida no capítulo “Compartimentos” e é acompanhada pela completa descrença da personagem Rosa em um futuro melhor, para si e para a humanidade. A despeito da força que lhe dá Mosci e da presença do filho que há pouco nascera, Rosa ainda continua melancólica, traumatizada. Ela vive em “uma espécie de ponto chave tenso, a partir do qual vê com sofrimento o passado, em razão das perdas, e se

¹⁷⁵ JACKSON, Kenneth David. Alienation and Ideology in *A Famosa Revista* (1945), in: *Hispania*, v. 74, n. 2 may, p. 298-304, 1991, p. 302.

¹⁷⁶ MILLIET, Sérgio. Prefácio de *A Famosa Revista*. *Op. Cit.*, p. 105.

¹⁷⁷ FERRAZ, Geraldo Galvão e FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. *Viva Pagu – fotobiografia de Patrícia Galvão*, *Op. Cit.*, p. 265.

perturba com o futuro, por medo de um possível dano,¹⁷⁸ características do melancólico de acordo com Constantinus. Essa melancolia se agudiza quando a personagem percebe-se como sujeito cindido e surge na narrativa Neja, o lado sombrio, porém interno de Rosa, cuja única vontade é a morte: “Neja quer morrer. Neja não tem Mosci, não tem o Menino. Neja quer ir embora. Sei que acabará tudo mesmo assim. Qualquer dia quando menos esperarmos” (p.260). Neja seria a própria personificação da melancolia da personagem, que nesse momento tem seus sentimentos de autoestima diminuídos “a ponto de encontrar expressão em auto recriminação e auto envilecimento, culminado numa expectativa delirante de punição.”¹⁷⁹ No entanto, Rosa não consegue ver explicação para o surgimento de Neja e de sua vontade de morrer. O ato limite das auto recriminações do sujeito melancólico, ainda de acordo com Freud,¹⁸⁰ é o suicídio, e Rosa sente a força de suas pulsões de morte, desvinculadas das pulsões de vida¹⁸¹. É a própria personagem que, no subcapítulo “Neja-Rosa”, de “Compartimentos”, procura explicar ao companheiro Mosci como o pensamento suicida se apoderou dela:

- Não quero dormir. É preciso que eu lhe fale, Mosci, hoje. Começou naquele dia em que eu abri a gaveta. Você o tinha comprado para se precaver contra Dacier. Ele estava lá e o examinei inicialmente desprevenida, mas já com a minuciosa atenção, Depois pensei que bastaria puxar o gatilho e tudo se acabaria para mim. Bem que o podia ter feito pois tudo o mais me pareceu estranho, como se você não contasse, nem o Menino. Contudo, a sensação cessou logo e a presença do aço brilhante, polido, inoxidável, fez-me pensar em outras coisas. Aquele revolver nunca mataria Dacier. Que ingenuidade a sua. Dacier brilhante, polido, inoxidável. Ninguém nunca o mataria.

O discurso direto de Rosa mostra que nesse momento, quase final da narrativa, ela consegue perceber um pouco sua situação. Dacier está presente na fala da personagem porque ele se liga às suas dores, foi ele quem as desencadeou. Quanto aos cuidados com a sua saúde, Rosa recorre primeiro ao companheiro, que é um tanto quanto impaciente com ela (o que aponta para a fragilidade inerente à existência única no âmbito particular da vida), e depois ao médico psiquiatra, que sugere a sua internação para repouso. O casal concorda, mas o Hospital psiquiátrico lembrava Rosa o presídio onde havia sido detida no passado, por ter muros altos e cerrado esquema de vigilância. Além disso, ali era obrigada a ingerir toda a comida ruim e não podia fumar ou ter acesso aos tantos livros que levara

¹⁷⁸ GINZBURG, Jaime. Conceito de Melancolia. In: **A clínica da melancolia e as depressões**. Porto Alegre: APPOA, 2001, p. 103.

¹⁷⁹ FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia, *Op. Cit*, p. 276.

¹⁸⁰ Idem, p. 285.

¹⁸¹ Por pulsão, pode-se entender “a carga energética que se encontra na origem da atividade motora do organismo e do funcionamento psíquico inconsciente do homem.” (p.628). A teoria das pulsões, existente nos escritos de Freud desde 1905, desenvolver-se-á melhor, com o aparecimento da pulsão de morte, no texto *Além do princípio de prazer*, de 1920. A pulsão de morte – que se contrapõe às pulsões de vida (sexuais e de preservação do eu) – pode ser localizada na experiência da melancolia e “leva o sujeito a se colocar repetitivamente em situações dolorosas, réplicas de experiências antigas.” (ROUDINESO, Elisabeth e PLON, Michel em **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p.631).

consigo. Apesar da “Vontade de Neja”, Rosa está controlada o suficiente para perceber que a casa de repouso tinha vários problemas e não a ajudaria a expulsar Neja de si definitivamente. Assim, pede a Mosci que a retire dali, pois estaria melhor para além dos muros da Casa de Saúde. No entanto, como o já apontado, Rosa não supera totalmente seu estado melancólico e se dirige a Mosci, já em “Partita”, dessa maneira:

-Quero lhe confessar, Mosci: eu era feliz no tempo da Revista! Trabalhava, lutava, roubava, investia contra a horda. Ia no carro das vagabundas, apedrejada por adultério e traição, mas era feliz! Havia cantos de praia batidos de canção, sol, fome, esperança. Eu era feliz nos meus andrajos, era pura, muito pura nas pedras pelas quais me arrastavam. (p. 273)

Apesar de maltratada pela Revista, Rosa – reforçando seus laços com biografia política de Patrícia Galvão¹⁸² – afirma ter sido o momento de dedicação total ao trabalho, o mais feliz de sua vida. Triste e desencantada, a protagonista imagina “ter vivido num lugar tempo-ideal” do qual fora banida “pelas duras injunções da realidade” e apresenta, em sua fala, o contraste “entre um passado de inocência e esperança, e um presente marcado pela perda das ilusões”¹⁸³, característica da enunciação do sujeito melancólico, apontada pelo crítico Francisco Correia. Rosa sofria vários tipos de adversidades por ser mulher engajada na vida pública, mas mesmo assim havia, nessa época de sua vida, esperança em um futuro melhor, para si e para o mundo. A ilusão com a organização jornalística era, nesse sentido, mais reconfortante do que a desilusão e a vontade de morrer.

O pensamento suicida está ausente de *Paixão Pagu*, mas de fato faz parte da biografia de Patrícia Galvão. Há notícias, presentes na fotobiografia *Viva Pagu* de que a autora tentou suicídio pela primeira vez em 1949, com a utilização de arma de fogo. A segunda vez tornada pública foi já em 1962, em Paris, quando estava desesperada com a notícia do câncer no pulmão e atentou contra a própria vida dando um tiro no peito, que não pegou no coração, mas resvalou numa costela e saiu na perna da escritora. *Em Verdade & Liberdade* (1950), sobre a militância no PCB, ela afirma: “Outros se mataram. Outros foram mortos. Também passei por essa prova”. Patrícia Galvão viveu muitas situações traumáticas e foi oprimida tanto pela esquerda pecebista quanto pelo governo de Vargas. Existir num mundo tão hostil à própria vida e sofrer desilusões ideológicas pareceu ser difícil de suportar. No entanto, diferente de Rosa, que termina o romance “sem esperança”, Patrícia Galvão segue com “força de dizer NÃO diante da voragem...” (p.271), como o próprio personagem Mosci incita Rosa a fazer no livro. O engajamento da autora no campo da

¹⁸² Na crônica “Em busca do tempo perdido” (20 de novembro de 1954), da coluna *Cor Local*, em *A Tribuna de Santos*, Patrícia Galvão, retomando a época em que vivia com Oswald de Andrade, afirma: “o tempo mais feliz de minha vida – em que eu tinha fé. Os erros, os desentendimentos, (...) tudo aquilo se foi quando havia um ideal para empunhar uma bandeira”, In: FURLANI, Lúcia e FERRAZ, Geraldo Galvão. **Viva Pagu – fotobiografia de Patrícia Galvão**, *Op. Cit.* p. 227.

¹⁸³ CORREIA, Francisco. *Melancolia: Sentido e Forma*. *Op. Cit.* p. 49.

literatura e da crítica a partir dos anos 1940 é acompanhado de perto por seu companheiro e parceiro intelectual, Geraldo Ferraz. A indignação do casal contra as injustiças do mundo se faz presente tanto no jornalismo quanto nas artes, como mostrou a elaboração conjunta de *A Famosa Revista*. É sobre a liberdade e a independência da arte, estimuladas pelas ideias trotskistas, que se tecerá observações no próximo e último item dessa leitura.

A Famosa Revista como arte independente

A Famosa Revista apresenta intenso trabalho de elaboração da linguagem. Sobre o debate de gênero literário, Kenneth David Jackson (1991) afirma que o livro de Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz é a síntese da mistura de três estilos distintos de construção formal: as técnicas de vanguarda herdadas, por ambos os autores, da década de 1920; os procedimentos do realismo social dos anos 1930 e o novo romance lírico¹⁸⁴, no qual Geraldo Ferraz firmou-se como especialista em *Doramundo* (1957). O brasileiro vê a influência de Oswald de Andrade na construção de instantes de prosa cubista e observa ainda que algumas características do livro – como os “temas proletários, a dramatização do ‘bairro febril’; a caricatura sumária e burlesca da Revista; o papel da mulher nos conflitos políticos, morais e sexuais; a exploração ideológica da classe trabalhadora e o jornalismo político”¹⁸⁵ – seriam herdadas do fazer literário de Patrícia Galvão, anunciado anteriormente em *Parque Industrial*. A Geraldo Ferraz poderia ser atribuída a poetização da descrição e da narração, percebida em “Intermezzo”, que conferiria ao texto a intensa carga de lirismo. De acordo com o crítico estadunidense:

Concerned with aesthetics of the novel, Galvão and Ferraz introduce political themes in poetic prose, subjecting politics to a musical, aesthetic treatment that strengthens linguistic experimentation and poetization of the genre. Their fiction reveals the often obscured links between socio-political criticism of the 1930's and the earlier aesthetic rebellion in vanguard authors¹⁸⁶

A experimentação estilística, a que se refere o trecho, e a preocupação com a estética de vanguarda originou um livro híbrido que não se acomoda em nenhum gênero literário pré-estabelecido. A narração se torna ainda mais complexa quando se nota as inúmeras e constantes alusões a outros textos literários. Diferente de *Parque Industrial*, do qual, segundo Gênese de Andrade, não é possível depreender “qualquer influência ou

¹⁸⁴ O “Romance Lírico”, ou narrativa poética, a que se refere Jackson, é o termo usado por Ralph Freedman, em seu livro *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf* (1963), para caracterizar uma manipulação poética da narrativa de ficção. Trata-se de um gênero híbrido que usa o romance para se aproximar da função de um poema, expressando sentimentos ou temas em padrões musicais ou pictóricos.

¹⁸⁵ JACKSON, Kenneth David. Alienation and Ideology in *A Famosa Revista* (1945), *Op. Cit.*, p. 300.

¹⁸⁶ Idem, p. 299.

hipertexto, exceto a de Oswald de Andrade”¹⁸⁷, *A Famosa Revista* faz referência explícita a obras do cânone mundial. O subcapítulo em que Tribli é executada a mando da direção da Revista – e que narra todo o ocorrido, desde quando os capangas da Revista vão buscá-la em sua casa até o momento em que é espancada na cabeça – chama-se “Der Prozess”, o que nos remete à obra de Kafka e ao processo sofrido pelo personagem Josef K. Outra alusão ao escritor de Praga é feita quando no subcapítulo “Ordem nova”, referente à abrupta mudança de direção da Revista, o telegrama do exterior vem assinado com a letra K. De acordo com Kenneth David Jackson: “Orders are telegraphed from abroad and signed, in author’s homage to Kafka’s *Der Prozess* (1925), with the initial K.”¹⁸⁸ Além desse, outro escritor cujo livro nomeia um subcapítulo de “As Cem páginas” é Dostoiévski: trata-se de “Zapiski iz Podpolia”¹⁸⁹, nome em russo de *Notas do subterrâneo*. Nessa parte, que se localiza logo após “Despenhadeiro”, a personagem Rosa encontra-se extremamente angustiada e expressa, por diversas vezes, a necessidade de evasão, de rompimento definitivo com a Revista. A narrativa alude ainda ao poeta espanhol Federico Garcia Lorca, morto na guerra civil espanhola – durante um delírio de Mosci, em “Paralelas I”: “*Ved, Han fuzilado, a Lorca*” (p.115) – e a Rainer Maria Rilke, já que *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* são lidos por Rosa (p. 231), enquanto a personagem, já desiludida, espera por Mosci em casa.

A questão da intertextualidade precisa ser mais aprofundada, mas aqui, a título de ilustração, já se percebe que ela torna *A Famosa Revista* mais densa, uma vez que remeter diretamente a outras obras é uma maneira de instigar a reflexão a respeito da relação temática e formal entre esses escritos. Além disso, ela mostra a preocupação dos autores em dialogar textualmente com outros escritores, apontando para um fazer literário consciente da necessidade de não acomodação estética. Os autores adotam, portanto, uma postura inconformista que se vincula tematicamente à crítica sócio-política dos anos de 1930, como afirma Kenneth David Jackson, mas que traz em si uma postura política subversiva própria com relação ao tratamento da arte. Nesse sentido, a intenção anti-partidária expressa por Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz na construção da metáfora do PCB é percebida também na própria liberdade de estilo presente no texto como um todo, uma vez que ele vai contra as restrições e os ditames partidários para arte.

O intelectual que sustentou a crítica aos procedimentos stalinistas de arte na época de escrita de *A Famosa Revista* foi Leon Trotski, que no ano de 1923 publicou

¹⁸⁷ ANDRADE, Gênese. A escritura estilizada de Pagu, in: **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, v. 65, p. 158-187, nov. de 2009, p. 166.

¹⁸⁸ JACKSON, Kenneth David. Alienation and Ideology in *A Famosa Revista* (1945). *Op. Cit.*, p. 300.

¹⁸⁹ No artigo “Primeiras notas sobre o existencialismo”, publicado no periódico *Vanguarda Socialista* em 18 de janeiro de 1946, Patrícia Galvão relaciona o livro de Dostoiévski ao existencialismo, afirmando que: “Em última análise, o existencialismo não liberta o homem (Encontrando o pobre diabo num beco sem saída não lhe acena com esperança alguma. A vida material contingente é miserável...O homem não pode se respeitar dentro dela, como o herói dostoiévskiano das “Anotações do subterrâneo” (Zapiski iz podpolia)”

Literatura e Revolução, explicitando suas posições sobre o papel da arte na Rússia pós-1917. Nessa obra, Trotski nega a vigência de uma arte proletária, pois a ditadura do proletariado não produziria uma arte de classes, mas, existindo apenas em fase transitória, prepararia a sociedade para a criação de uma arte humanitária. A obra crítica versa ainda sobre a importância do legado cultural burguês e sobre a autonomia do artista no seu processo criativo. É enfatizando a liberdade de criação que Trotski lança anos mais tarde, em 1938, o manifesto “Por uma arte Revolucionária Independente”, em parceria com André Breton e apoio de Diego Rivera. Nesse documento, os autores exploram, em 16 tópicos, sua concepção de arte, baseada num “regime anárquico de liberdade individual” para o qual não pode haver “Nenhuma autoridade, nenhuma coação, nem o menor traço de comando”¹⁹⁰. Com o objetivo de alcançar “a independência da arte – para a revolução” e a “revolução – para a libertação definitiva da arte”, os autores concluem o manifesto conclamando os “milhares e milhares de pensadores e artistas isolados” à criação da Federação Internacional da Arte Revolucionária (F.I.A.R.I.). Sobre a liberdade de expressão e de elaboração formal, afirmam:

Consideramos que a tarefa suprema da arte em nossa época é participar consciente e ativamente na preparação da revolução. No entanto, o artista só pode servir à luta emancipadora quando está compensado subjetivamente de seu conteúdo social e individual, quando faz passar por seus nervos, os sentidos e os dramas dessa luta e quando procura livremente dar uma encarnação artística a seu mundo interior.¹⁹¹

Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz parecem estar compensados subjetivamente da necessidade de criação de uma arte que fuja aos ditames partidários. Em *A Famosa Revista* não há pretensão de se fazer propaganda política ou convencer os leitores dos ideais e das delações ali presentes. Esse era o objetivo da arte stalinista e, em certa medida, de *Parque Industrial*. O casal de autores serve à luta pela emancipação dos seres humanos através da exposição das violências cometidas por uma organização autoritária, mas isso em nada tolhe a capacidade criativa dos artistas e a consequente formulação estética que não esteja presa a nenhuma regra pré-determinada. Se o texto fica hermético em determinados momentos, isso não ocorre de forma gratuita, mas pelo contrário, sugere o transtorno psicológico das personagens, o efeito dos malefícios provocados por regimes totalitários. Além disso, a dificuldade de leitura do texto se dá justamente porque os autores não veem limites para a utilização de complicadas soluções de linguagem e de profundo lirismo. Em *A Famosa Revista*, o embate ao stalinismo se dá, portanto, em dois planos: tanto tematicamente, com a construção da metáfora do PCB, quanto linguisticamente, numa subversão ao gosto de Trotski.

¹⁹⁰ TROTSKI, Leon e BRETON, André. Por uma arte revolucionária independente, in: In: FACIOLI, Valentim (org.) **Breton Trotski – por uma arte revolucionária independente**. São Paulo: Paz e Terra, 1985, p. 43

¹⁹¹ Idem, ibidem.

O projeto de denúncia das mazelas do stalinismo empreendido pelo casal de autores não se reduziu à elaboração da ficção em questão, mas se refletiu também posteriormente na crítica jornalística dos artistas, e principalmente nos artigos que Patrícia Galvão escreveu em meados dos anos de 1940. A autora mostrou-se aguerrida combatente contra o realismo soviético nas colunas “Crítica Literária” e “Crônica literária”, que manteve no jornal *A Vanguarda Socialista* entre 1945 e 1946. Tal periódico era contra o PCB e o stalinismo, também recebia contribuição de Geraldo Ferraz e tinha como um de seus dirigentes o militante trotskista Mário Pedrosa. Foi justamente *Vanguarda Socialista* que publicou a primeira versão traduzida do manifesto “Por uma Arte Revolucionária Independente”, em fevereiro de 1946. Em entrevista concedida a respeito do jornal, quando perguntado se a autoria da tradução do manifesto poderia ser atribuída a Patrícia Galvão, Edmundo Muniz afirmou:

- Penso que não. Talvez tenha sido Mary Pedrosa, mas não é impossível que tenha sido Pagu. Não tenho lembrança precisa para confirmar. Agora, Pagu era uma grande entusiasta do manifesto. Ela tinha tido uma experiência pessoal muito forte dentro do modernismo, do movimento que veio de 1922, inclusive porque ela foi casada com Oswald de Andrade. Tinha militado no Partido Comunista e tinha se desiludido com ele, no Brasil e na França. Tinha sido presa lá e aqui. De repente ela foi vendo que o Partido Comunista defendia o realismo socialista e levava uma política que era a negação de tudo o que ela era e fazia. Ela sabia que o conservadorismo na arte era sua contraparte da reação política do PC sob o stalinismo. Por isso foi das pessoas que mais se debateu contra o realismo socialista, escrevendo apaixonadamente muitas crônicas na Vanguarda, que eram verdadeiros manifestos contra o stalinismo.¹⁹²

Na primeira crônica da coluna, “O carinhoso biógrafo de Prestes”, de 31 de agosto de 1945, Patrícia Galvão contesta o maior expoente do “romance proletário” brasileiro, Jorge Amado, afirmando que ele não é um escritor de imaginação. Para a articulista, sua literatura – surgida na década de 1930 e que “embarcou na canoa da moda socializante, que em 31, 32 e 33 por diante tinha a pitoresca denominação de ‘literatura proletária’” – não conhece renovação e pesquisa formal. Há, portanto, uma crítica ao contexto da tendência “socializante” no qual o próprio *Parque Industrial* se inseria. A crítica à arte dirigida, a essa “Literatura Oportunista”¹⁹³ e aos que se põe “de quatro a ‘serviço do Partido’”¹⁹⁴ será o “tema obsessivo”¹⁹⁵ de muitos outros dos 24 artigos que compõem a coluna de Patrícia Galvão em *Vanguarda Socialista*. O rompimento de Patrícia Galvão com o partido também estaria refletido em suas observações sobre a concepção de arte que, seguindo uma linha de pensamento trotskista, defende a liberdade do artista e o direito a pesquisa estética acima

¹⁹² Idem, p 132.

¹⁹³ Nome de artigo de Patrícia Galvão publicado em *Vanguarda Socialista*, em 14 de setembro de 1945.

¹⁹⁴ “A vontade de servidão”, artigo publicado em *Vanguarda Socialista*, em 07 de setembro de 1945.

¹⁹⁵ CAMPOS, Augusto. **Pagu: Vida e Obra**. Op. Cit., p. 125.

de qualquer questão. Quanto a isso, é exemplar o trecho de “Em defesa da pesquisa”, de 26 de outubro de 1945:

Essencial se torna pois pensar e cuidar da pesquisa...Talvez seja esse um lugar comum para muitos, mas um lugar incomum fechado à perluação dos que agora se prendem à literatura nos limites do social e o político, pensando que assim cuidam da literatura e da vida. Ora, a vida das formas literárias na fermentação do processo de produção que intervem nada tem com a forma política da militância e do partido. Pode contê-las, mas não estará de maneira alguma a ela subordinada. A literatura e a vida dos dogmatizadores não se enquadram pois, penso eu, nessa forçosa planificação totalitária que se traduz numa sombria ameaça sobre os deveres, os costumes, e a maneira de ser de cada qual, inclusive dos artistas, que não são peças de uma engrenagem.

Além de combater a literatura stalinista, esse e outros artigos apresentam a importância do intelectual e de suas atividades críticas no curso histórico das sociedades. Assim, em “Elogio e Defesa de Ignazio Silone” (novembro de 1945), Patrícia Galvão cita uma parte da obra do escritor italiano em que ele declara lutar contra o fascismo em uma Terceira Frente de batalha, intelectual, ao invés de empunhar armas e servir de forma braçal no combate à guerra: “É por isso que não me verei servindo como piloto de bombardeio ou como condutor de “tank”, mas somente como um combatente isolado, atacando o inimigo atrás de suas próprias linhas precisamente no ponto onde ele se julga mais a salvo e mais invulnerável.” Além da exaltação do intelectual engajado independente, há em outros artigos a crítica ao processo de proletarianização imposto aos militantes partidários – crítica essa também voltada às políticas stalinistas.

Como afirmado anteriormente, Geraldo Ferraz já apresentava simpatia por tendências trotskistas desde a época de *O Homem Livre*, em 1933. Patrícia Galvão, por sua vez, rompeu com o PCB no início da década de 1940, fazendo, nas cartas que enviou a Geraldo Ferraz nesse mesmo ano, uma alusão irônica a Stálin, o que indicava suas decepções: “Deixei Moscou no desfile esportivo. O céu era um céu de aviões e de lá adiante, na tribuna, no seio da juventude em desfile, o líder supremo da revolução. Stálin, nosso guia. Nosso chefe”¹⁹⁶. Alguns dos motivos do rompimento completo de Patrícia Galvão com o PCB foram tornados públicos pela autora, antes mesmo da publicação de *Paixão Pagu – a autobiografia precoce de Patrícia Galvão (2005)*, no panfleto político *Verdade e Liberdade (1950)*. Este material foi escrito para a candidatura de Patrícia Galvão, naquele ano, à Assembleia Legislativa do Estado, pelo Partido Socialista Brasileiro (PSB), ao qual, na época, pertenciam muitos membros do *Vanguarda Socialista*. Nele, Patrícia Galvão explica o motivo do rompimento com o partido, relatando suas experiências e declarando as motivações para voltar à cena política: combater o conservadorismo e afirmar

¹⁹⁶ GALVÃO, Patrícia. **Paixão Pagu – a autobiografia precoce de Patrícia Galvão**, *Op. Cit.*, p. 150.

a necessidade de resistência e luta contra as injustiças sociais e as organizações totalitárias. “AINDA ESTOU VIVA” declara a militante no panfleto.

Diferente então da jovem iludida, que via na militância partidária a salvação para os problemas do mundo e para a completude de si, Patrícia Galvão, ao lado de Geraldo Ferraz, de *A Famosa Revista* é, apesar ou por causa das dores, mais consciente politicamente e mais madura intelectualmente. Talvez por isso Patrícia declarou tantas vezes não gostar de ser chamada de Pagu: o nome remetia a uma época em que ela servia a um ideal e a uma organização que não mereciam sua dedicação. *A Famosa Revista* é um balanço desses anos e expressa um clima de fim de etapa e fim de época. Se por um lado apresenta traços da biografia de um casal e de um passado perturbador, por outro, o livro também materializa a parceria de Patrícia Galvão com Geraldo Ferraz, que duraria até o final da vida da autora e estaria presente em outros trabalhos desses dois intelectuais na imprensa brasileira.

Sobre as personagens

A leitura em paralelo de *Parque Industrial* (1933) e *A Famosa Revista* (1945) torna evidentes profundas diferenças na estrutura de cada livro, o que se deve, em boa parte, à própria colaboração de Geraldo Ferraz no processo de elaboração da segunda obra em questão. Como se procurou mostrar nos capítulos precedentes, Patrícia Galvão também tinha entendimentos de mundo muito distintos quando escreveu o romance proletário e quando “participou” da escrita de *A Famosa Revista*¹⁹⁷. Tais questões (coautoria e posição da escritora em comum face à sua realidade) são fundamentais na compreensão de tantas distinções, expressas de forma clara na variação, de um livro para o outro, da técnica estilística, das ideias apresentadas, do enredo e das personagens. A diferença nas personagens desses livros parece um interessante dado a se considerar, pois os seres ficcionais apresentam constituição bem específica e muito dizem sobre a estrutura das obras nas quais estão inseridas.

A importância da análise da constituição das personagens em relação ao contexto geral dos livros de literatura foi ressaltada tanto por Anatol Rosenfeld quanto por Antonio Candido¹⁹⁸. Nenhum dos críticos descarta a conexão existente entre os seres ficcionais e os seres humanos, mas percebem que o sentido de ser das personagens (e sua verossimilhança, no caso do texto de Candido) sempre depende de sua posição com relação a outros componentes narrativos. De acordo com suas análises, os seres humanos seriam muito mais complexos, por natureza misteriosos e inesperados, mutáveis, além de constituídos por infinitas determinações. Por isso, nosso conhecimento das pessoas seria fragmentado e limitado. As personagens, ao contrário, por mais que possam ser abordadas de modo também fragmentário, seriam mais lógicas, coesas e coerentes devido ao seu caráter mais esquemático e definitivo, possibilitado pelos limites do texto. Dada à escolha de características, as personagens apresentariam certa simplificação relativa aos seres humanos, mas que isso não diminuiria a impressão, criada pelos escritores, de sua contradição, complexidade e riqueza.

Para além dessas reflexões compartilhadas, cada crítico em questão segue sua própria argumentação. Anatol Rosenfeld afirma que o tratamento concedido pelo narrador às personagens é o que confere ao texto seu caráter ficcional. Nesse mundo “das objectualidades puramente intencionais”¹⁹⁹, as personagens vivem situações limites, mais

¹⁹⁷ Maria Babeneaux, em seu artigo “Rosa e Rosinha: dos etapas en la evolución ideológica y personal en la disidencia de Patrícia Galvão”, apresenta as diferenças de construção da personagem Rosinha Lituana, de *Parque Industrial*, e de Rosa de *A Famosa Revista* (ambas baseadas na figura de Rosa Luxemburgo (1871-1919), a partir do posicionamento ideológico de Patrícia Galvão e da influência da “antropofagia cultural” na obra da autora. Dentre alguns equívocos de leitura, o maior deles é apenas mencionar a coautoria de Geraldo Ferraz em *A Famosa Revista*, não considerando a participação desse autor para a análise do livro.

¹⁹⁸ CANDIDO, Antonio. (org.) **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

¹⁹⁹ ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem, in **A personagem de ficção**. *Op. Cit.*, p. 33.

significativas e decisivas do que as pessoas reais, revelando aspectos essenciais da vida e podendo, assim, servir-lhes como exemplo. Nesse sentido, a literatura seria um lugar privilegiado, “lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude de sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo”²⁰⁰. O crítico Anatol Rosenfeld explica a função da personagem na obra pautando-se pela função geral da própria literatura no mundo, uma vez que através do contato com as vivências e problematizações das personagens, os homens objetivariam sua própria existência e, após o contato com o texto, voltariam melhor para a realidade.

Em seu artigo, Antonio Candido, por sua vez, retoma o pensamento de teóricos como Johnson, Forster e Mauriac para estabelecer seu próprio esquema de avaliação dos mecanismos de criação das personagens, de acordo com a aproximação ou distância das mesmas aos seres reais. Além disso, afirma que a verdade da personagem, ou sua verossimilhança, depende mais da relação com a organização interna da obra do que com sua equivalência à realidade exterior. Resulta daí que a análise da estrutura da obra é mais importante, no estudo de um romance, do que a sua comparação com o mundo. Além disso, afirma que a configuração da personagem é fruto menos da descrição isolada do que da “concatenação de sua existência no contexto”²⁰¹: a contextualização dos seres ficcionais na estrutura da obra é um dos argumentos centrais do autor nesse artigo.

As considerações traçadas pelos estudiosos têm como base comum a abordagem das personagens como componentes narrativos que se relacionam com a forma literária adotada pelos escritores. É dessa maneira – notando a função dos seres literários na trama narrativa apresentada em *Parque Industrial* e *A Famosa Revista* – que esse capítulo se constrói. Parece importante reforçar aqui que não estamos comparando as personagens de dois livros de Patrícia Galvão, na intenção de perceber o modo como a autora mudou seu jeito de concebê-las. Estamos diante de duas obras distintas, com pretensões específicas e composição autoral diferente. Se fazemos uma espécie de leitura em paralelo, ela se justifica no sentido de se somar, como dado novo, às interpretações elaboradas nas partes anteriores deste texto. A escolha das personagens como elemento de análise se deu a partir da percepção de que a relação que elas estabelecem com a categoria do público e privado é diferente em *Parque Industrial* e *A Famosa Revista* e muito diz sobre a construção formal de cada obra. Seguiremos, assim, com um estudo das personagens em *Parque Industrial* e depois em *A Famosa Revista*.

²⁰⁰ Idem, p. 49.

²⁰¹ CANDIDO, Antonio. A Personagem do romance, in: **A personagem de ficção**. *Op. Cit.*, p. 78.

Brás do Mundo: um retrato da coletividade

O quadro *Operários* (1933), de Tarsila do Amaral, é um ícone da pintura social do Brasil elaborado pela artista logo após uma viagem à União Soviética e inspirado, provavelmente, na estética de obras russas²⁰². Nessa pintura figuram inúmeros rostos suspensos de trabalhadores sofridos, que se justapõem construindo, da esquerda para a direita, uma pirâmide. Apesar do “mar de rostos” corresponder a retratos de alguns contemporâneos conhecidos da pintora modernista²⁰³, a grande maioria desses operários é anônima, uma vez que eles têm sua importância individual apagada em prol da construção de uma coletividade. A ideia da massa de trabalhadores é reforçada plasticamente pelo tom monocromático predominante nas pessoas, no primeiro plano, a despeito das variadas cores de pele. À direita, no fundo, se encontra a paisagem que condiciona visceralmente e confere significado à coletividade desses trabalhadores: as estruturas da fábrica – o prédio e suas chaminés, concretas e imponentes, em sentido ascendente.

Essa obra de arte pictórica pode remeter imagetivamente à composição geral das personagens principais de *Parque Industrial*, os trabalhadores do Brás, com a única diferença de que no romance há um enfoque dado às personagens mulheres. Essa característica permite afirmar que além de ser feminista, a obra de Patrícia Galvão pode ser considerada “antimasculina”, já que o único personagem homem com características positivas, Alexandre, morre e “os demais são bêbados, aproveitadores de mulheres, esnobes, traidores. Inclusive o próprio Alfredo Rocha tem uma trajetória de decadência”²⁰⁴. De qualquer forma, o romance proletário de Patrícia Galvão conta ao todo com 52 personagens, que são pouco elaboradas individualmente. Muitas delas surgem sem contextualização – apenas uma única vez ao longo de todo o romance, para exemplificar um acontecimento – e servem também para a composição de uma coletividade. Assim como se reconhecem no quadro de Tarsila do Amaral alguns rostos de destaque, em *Parque Industrial* apenas sete personagens, dentre operários e burgueses, são mais importantes e constantes a ponto de podermos interpretá-las individualmente à luz de sua função no romance: Rosinha Lituana, Otávia, Alexandre, Alfredo, Eleonora, Matilde, Pepe e Corina. Vejamos brevemente então quais são suas características.

²⁰² No artigo “A gênese de *Operários*, de Tarsila”, Aracy Amaral explora as semelhanças entre o quadro antológico de Tarsila, a pintura “*Operários*” (1900), de Hans Baluschek, e a litografia “*Dia Internacional da Mulher Trabalhadora*” (1930), de V. Kulaguina, no sentido de sugerir uma possível influência que a pintora tivera na composição de seu quadro.

²⁰³ Em nota de rodapé, Aracy Amaral, no texto anteriormente referido (p. 62) afirma que: “Nesse mar de rostos em pirâmide, somente alguns, na verdade, segundo Tarsila, correspondem a retratos verídicos de seus contemporâneos: de Eneida (Eneida Costa de Moraes, 1903-1971), Osório César, Gregori Warchavchik, do administrador da fazenda de seu pai, de Camargo Guarnieri e Elsie Houston.”

²⁰⁴ ANDRADE, Gênese. A escritura estilhaçada de Pagu, *Op. Cit.*, p. 171.

“Brás do Brasil. Brás de todo o mundo” (p. 95). É essa a última reflexão de Rosinha Lituana em *Parque Industrial* antes de ser deportada para sua pátria de origem. A imigrante, que alude à figura histórica de Rosa Luxemburgo, é presa após liderar uma greve e consola-se pelo pensamento de que “em todos os países do mundo capitalista ameaçado há um Brás...” (p. 95). O internacionalismo da afirmação faz com que Rosinha, além de militante do movimento operário de São Paulo, seja também representante do proletariado mundial. A despeito da breve história de sua vida, com a qual temos contato – o contexto da vinda de sua família imigrante para o Brasil e sua trajetória como trabalhadora fabril – nada mais sabemos sobre a personagem. Assim, Rosinha pode ser resumida em uma única frase – “Brás do Brasil. Brás de todo mundo”: é a personagem militante internacionalista e sua função no romance é a de representar a luta da classe trabalhadora.

Otávia também é militante incansável e todas as suas ações e falas são pautadas pela luta social que trava em seu cotidiano. Seu papel no romance é, ao lado de outros colegas, combater a alienação proletária e organizar a revolução social: ela é o modelo da militante ideal. Assim, todas as suas atividades dependem de seu posicionamento político: ela acolhe a desempregada Corina, quando esta é abandonada por todos; compra “leite condensado” para o sustento do filho de Didi; deixa de ir ao carnaval para dobrar manifestos mimeografados; separa-se do companheiro Alfredo porque ele é mal visto pelo partido; é presa e desterrada por engajar-se em greves, etc. A entrega total de Otávia à causa militante se expressa também em posicionamento libertário com relação à sexualidade e às pessoas que escolhe para se relacionar.

Assim como Rosinha e Otávia, outro militante exemplar é Alexandre, cuja história, apesar de rápida, é significativa com relação à função que ele exerce no romance: a de representação do mártir do trabalho. Essa personagem serve inteiramente à organização proletária, e nas cenas em que figura, impõe sua “voz possante” (p. 101) para discursar aos colegas trabalhadores seus ideais partidários. Os filhos de Alexandre se chamam Carlos Marx e Frederico Engels e assistem ao assassinato do pai pela polícia durante um comício no Largo da Concórdia. A frase que resumiria a existência de Alexandre na obra é proferida por ele mesmo: “- Matam os operários, mas o proletariado não morre!” (p. 104). Através de Alexandre, mostra-se que o sacrifício individual só é válido quando voltado para uma necessidade do coletivo. Esta personagem vive pelo ideal dos trabalhadores e, nesse sentido, pouco importa que perca a vida, contanto que a coletividade em si não morra, mas siga protestando por suas reivindicações. Esse núcleo de proletários conscientes da luta de classes é imprescindível na construção de *Parque Industrial*, uma vez que elas apresentariam um posicionamento engajado exemplar de resistência e luta em relação aos conflitos sociais abordados pelo livro. Rosinha, Otávia e Alexandre são os porta-vozes do

partido ao qual o romance de Patrícia Galvão faz apologia e, por isso, suas falas e atitudes condizem ideologicamente com a voz narrativa.

Ao contrário das pertencentes à classe trabalhadora, Alfredo Rocha representa o traidor da classe, que abdica dos valores da burguesia, deixando o hotel Esplanada e os chiques cigarros Pargatas para morar no Brás e comer “comida revolucionária” (p. 102). Mesmo abastado de nascença, Alfredo lê Marx (p. 55) e decide que vale a pena trocar o conforto que sua posição econômica lhe proporciona para lutar ao lado do proletariado de São Paulo. Suas novas convicções políticas o levam a querer ficar com Otávia e não com Eleonora, normalista com quem casara e de quem se separa no mesmo instante em que decide largar também a burguesia. Mesmo com todas as mudanças, a personagem apresenta um humor suspeito, incompatível com a seriedade da luta partidária e é acusada de ser trotskista por um dos militantes operários. Consequentemente, Alfredo é expulso do partido e acaba também perdendo Otávia. Curioso que Kenneth David Jackson aponte muitas semelhanças entre Alfredo e Oswald de Andrade, podendo aquele ser uma caricatura, a primeira literária, desse escritor²⁰⁵. A decisão de Otávia em separar-se de Alfredo se dá na seguinte cena:

Otávia está gelada. Os acusadores apontam fatos inflexíveis. Desvios. Personalismos. Erros. Todos a fitam diante das provas concretizadas. É verdade, Alfredo se deixara arrastar pela vanguarda da burguesia que se dissimula sob o nome de “oposição de esquerda” nas organizações proletárias. É um trotskista. Pactua e complota com os traidores mais cínicos da revolução social.

O comitê secreto espera uma palavra dela.

Ela tem a cabeça fincada nos joelhos, mas o silêncio e a expectativa a interpelam.

Levanta-se. Os olhos refletem uma energia penosa.

- Todos os camaradas sabem que ele é meu companheiro. Mas se é um traidor, eu o deixarei. E proponho a sua expulsão do nosso meio. (p. 112)

Otávia opta por separar-se de Alfredo devido a seu posicionamento político suspeito. O mesmo ocorrera com Alfredo que, nesse momento, já havia se separado de Eleonora. Esta é a personagem diametralmente oposta ao marido, pois ela demonstrou desprezo pela classe média, de onde veio, e entregou-se às regalias que a alta posição social, proporcionada pelo casamento, garantiu-lhe desde então. De estudante da Escola Normal, cuja família morava também no Brás, Eleonora começou a viver no Hotel Esplanada e a gastar comprando roupas caras, além de sentir-se muito confortável em frequentar os bailes da burguesia. Assim que aceita todos os valores e modo de vida da alta sociedade, Eleonora passa a ser, em *Parque Industrial*, a maior representante dessa classe. Toda alienação, preconceitos e futilidades de quem pertence a esse estrato social, e merecem ser destacados literariamente, são incorporados por ela. Eleonora personifica em sua caracterização o deslumbramento da classe média com bailes e roupas, típico de um

²⁰⁵ JACKSON, Kenneth David. Patrícia Galvão e o Realismo-Social Brasileiro dos anos 1930, *Op. Cit.*

momento da modernização que permitiu a essa classe a participação em circuitos sociais antes fechados a ela. É sintomático, assim, que quando Alfredo decide abandonar a burguesia, rompe também seu relacionamento com Eleonora: “-Deixei duas vacas...a burguesia e Eleonora...” (p. 99)

Assim como Alfredo, Matilde é uma personagem cuja consciência da luta de classes vai se aprimorando no decorrer da história. Ela começa o romance como operária, passa pela Escola Normal, mas tem que voltar a trabalhar na fábrica dada as necessidades materiais de sua família. Matilde sofre com as violências sexuais cometidas pela burguesia contra os proletários. A primeira delas é empreendida pela colega Eleonora, que mantém relações sexuais com ela e trata-a como prostituta: logo depois que consumam o ato sexual, Eleonora deixa a “carteira cinzenta” de Matilde “cheia de dinheiro” (p. 71). Na segunda vez, é a investida sexual do patrão de uma indústria em Campinas que ajuda Matilde em seu processo de conscientização, uma vez que ao recusar deitar-se com ele, ela é despedida. Em carta para Otávia, Matilde afirma: “Acabam de me despedir da Fábrica, sem explicação, sem motivo. Porque me recusei a ir ao quarto do chefe. Como sinto, companheira, mais do que nunca a luta de classes” (p. 105) Matilde representaria, com a característica da conscientização progressiva, o proletariado que se converte, por razões de sua vida material e do trabalho persuasivo dos colegas militantes, para a luta socialista.

Por fim, o tipo social trabalhado em *Parque Industrial* é o proletariado alienado e marginalizado, representado por Pepe e Corina. Pepe é caixeiro e frequentador assíduo dos bares da cidade. Não entende a opção de vida de seus conhecidos militantes, é machista e delata Rosinha Lituana à polícia, o que a leva à deportação. Corina, por sua vez, apresenta uma longa sucessão de desgraças às quais os marginalizados da classe trabalhadora são submetidos. Ela é seduzida e abandonada por seu namorado burguês Arnaldo; engravida dele e é, por isso, expulsa de casa e despedida do emprego; começa a se prostituir; perde o bebê, que nasce vivo, mas sem pele; é presa e volta à vida das ruas, mendigando por alimentação. Assim como Eleonora sintetiza os aspectos negativos da burguesia, Corina o faz com os das trabalhadoras mulheres que vivem nas piores condições sociais possíveis. O último capítulo do romance chama-se “Reserva Industrial”²⁰⁶ e é centrado justamente em Corina e Pepe, o que reforça a sua importância na obra: a de mostrar as mazelas relegadas aos pobres, mulheres e homens, e excluídos do trabalho em nosso processo de modernização.

²⁰⁶ O capítulo “Reserva Industrial” retoma ficionalmente uma característica típica da formação histórica da classe trabalhadora no Brasil. Para Francisco de Oliveira, em **Crítica à Razão Dualista**, a formação de “exército de reserva” era importante do ponto de vista da acumulação de capital iniciada com a industrialização porque “de um lado propiciava o horizonte médio para o cálculo econômico empresarial, liberto de um pesadelo de mercado de concorrência perfeita, no qual ele devesse competir pelo uso dos fatores; de outro, a legislação trabalhista igualava reduzindo – antes que incrementando – o prelo da força de trabalho” (p. 39).

A breve observação das personagens mais importantes de *Parque Industrial* mostra que, apesar dos nomes próprios que serviriam para individualizá-las, todas são planas e muito parecidas em sua constituição: elas não apresentam nenhum aprofundamento psicológico; não têm história de vida ou memória muito bem elaborada e podem ser caracterizadas por um aspecto singular. São, nas palavras de Foster, “construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade”²⁰⁷, identificadas e lembradas sem esforço pelo leitor.

Além disso, as ações mecânicas cotidianas das personagens servem antes para reafirmar seus traços superficiais do que para suscitar reflexões sobre a vida ou para o próprio desenrolar da história em si. Nesse sentido, as personagens funcionam para exemplificar uma situação que o narrador deseja focalizar. As contradições sociais a que as personagens estão submetidas são mais importantes para o projeto literário de *Parque Industrial* do que a vivência individual e subjetiva dos sujeitos em tais situações. Por não serem complexas, as personagens também não apresentam nenhum tipo de contradição. Elas, antes, servem para construção de uma coletividade, a personagem principal do livro, o que é coerente com a proposta do gênero “romance proletário”. Antes de entrarmos nesse debate, veremos brevemente como a análise das personagens a partir da categoria do público e privado ajuda a esclarecer a ideia de coletividade e massificação presente no texto.

A indistinção entre Público e Privado

Importante fator na compreensão da planificação das personagens é a falta de separação clara entre o ambiente público e o privado na vida das mesmas. Ambos os aspectos são apresentados de modo superficial e tudo o que acontece no ambiente supostamente privado é consequência de um posicionamento político explícito predeterminado às personagens. Se partirmos da comparação com o mundo real e da complexidade dos seres humanos, poderíamos afirmar que no romance de Patrícia Galvão, há uma visão engessada, pouco “dinâmica” da vida, uma vez que os variados aspectos da existência seriam pautados única e exclusivamente por sua posição na estrutura econômica construída literariamente. Um exemplo cabal da simplificação das personagens, dada a falta de separação entre o público e privado, é a própria militante ideal Otávia.

Como porta-voz da consciência de classe dos trabalhadores, apresenta em sua fala uma forte identificação de classe que a distingue ideologicamente dos alienados, como Pepe e Corina. Sua posição é radical e ela não consegue desviar-se nunca das atividades de luta social. A determinação política libertária não só ecoa como também se mescla à sua

²⁰⁷ FORSTER, Edward M. **Aspectos do Romance**. São Paulo: Globo, 1998, p.66.

posição no âmbito supostamente privado da vida: ela terá relações com o homem que seu “corpo reclamar” (p. 47), contrariando preceitos religiosos e judiciários. Otávia não vivencia nenhum tipo de contradição entre sua consciência, seu posicionamento político e as atividades que exerce em sua casa ou as relações pessoais por ela travadas. O mesmo ocorre com todas as outras personagens em *Parque Industrial*. Os conflitos que vivem são sempre pautados por sua posição política na luta de classes. Assim, até mesmo as questões aparentemente pessoais, possuem um fundo público: suas desgraças ou benefícios surgem como reflexo direto dessa posição.

A falta de contradição das personagens aponta para uma característica marcante dos seres ficcionais no romance: mais do que indivíduos tipos, eles servem para formar uma coletividade massificada, cujo movimento está sempre implícito em *Parque Industrial*, sendo sugerido em algumas cenas específicas, como com a entrada dos trabalhadores na fábrica do Brás: “A rua Sampson se move inteira na direção das fábricas. Parece que vão se deslocar os paralelepípedos gastos” (p.17). A coletividade de trabalhadores também está presente nas cenas de carnaval e de greve, por exemplo. Uma delas em que esse caráter de coletividade classista fica bem evidente é a seguinte, que ocorre durante uma reunião. Um anônimo alerta o grupo de trabalhadores:

- O companheiro Miguetti luta por um interesse individual e quer sacrificar o interesse coletivo. Está sabotando a reunião. Nos impede de falar. Está fazendo uma obra policial contra os interesses de nossa classe. A favor da burguesia que nos explora. A assembleia resolverá. (p. 32)

A personagem Miguetti – policial que aparece pontualmente nessa cena e é apenas mencionado uma vez anteriormente na trama – é acusada de sobrepor um interesse individual ao interesse de classe. Além da forte polarização classista, recorrente em todo o livro, o trecho evidencia a negação das questões particulares, ou pelo menos a necessidade de sua indistinção, em detrimento das questões de uma coletividade maior. Por isso que, como bem lembrou Gênese de Andrade, “Ao focalizar a greve, coloca-se na boca de um operário a frase que traduz a concepção do livro e justifica a ligeireza na construção das personagens: “Não há indivíduo. São todos proletários!”²⁰⁸. O que interessa ao encontro sindical no trecho apresentado e ao livro como um todo é a manutenção da coesão classista e a demonstração de que ela é mais importante do que os interesses individuais de cada cidadão. O que agrava a situação de Miguetti é que sua opinião sugestivamente particular é contrária à classe à qual pertence, fato que o equipara aos policiais, que são trabalhadores, mas exercem uma função de proteção e manutenção dos interesses do Estado burguês.

Apesar da reiterada polarização de classe, há no romance de Patrícia Galvão uma construção de personagens que vai além da oposição burguesia e proletariado. Se a

²⁰⁸ ANDRADE, Gênese. A escritura estilhaçada de Pagu. *Op. Cit.*, p. 170.

diferença entre os atores sociais a serem louvados (trabalhadores comunistas) e os a serem recriminados (burgueses e alienados) fica muito evidente, uma observação mais atenta das personagens nos apresenta outra perspectiva: elas são muito próximas umas das outras, apesar de num primeiro momento parecerem tipificadas. Se elas servem para representar seres sociais determinados, isso acontece de maneira superficial, uma vez que todas se parecem muito umas com as outras. Tal fato pode ser constatado pela observação de inúmeras semelhanças vocabulares, sintáticas e de atitude entre as personagens de tipo diferente. Eleonora, Otávia e Corina, por exemplo, não apresentam contraste significativo de registo e suas diferentes posições sociais e ideias não lhes proporciona qualquer ganho em complexidade. Isso pode ser observado nas falas das personagens ao longo de todo livro, mas podemos ter como exemplo essas duas passagens, referentes aos seres ficcionais em questão. A primeira fala aparece numa conversa que Eleonora mantém com Matilde. O segundo diálogo é travado entre Otávia e Corina, logo que essa perde o emprego e é acolhida pela militante comunista:

- Ora, o que uma operária pode conversar? A mesma mania do Alfredo. Esse tempo perdido você pode gastar comigo. Venha almoçar amanhã. Um beijo chupado, negrinha... (p. 70)

Encontram-se, Otávia lhe diz:

- Você vai comigo para a casa. Fica lá até arranjar emprego ou ter a criança!

- Posso ver o Arnaldo quando eu quiser?

- Corina, você não percebe quem é o Arnaldo? Ele não passa de um horrível burguês! Logo se saciará de você. Eles são sempre assim...

- Mas nós somos noivos...

- Ele nunca se casará com você. Ele não terá a coragem de procurar uma esposa fora de sua classe. O que ele faz é só seduzir as pequenas como você. Que desconhecem o abismo que nos separa dele. (p. 52)

Eleonora, mesmo compondo a alta burguesia paulistana naquele momento, não apresenta em sua fala nenhum traço marcante que a possa distinguir das outras personagens. Expressões coloquiais como “beijo chupado” ecoam por todo o romance, nas mais diversas bocas. A conversa entre Otávia e Corina também não apresenta diferenças significativas com relação ao registro das personagens. Por pertencer a uma militante cujo objetivo é convencer, o discurso de Otávia é prosélito, mas é esse o único fator destoante que se pode notar entre as falas citadas, para além do conteúdo, que mostra que uma é consciente da exploração burguesa, e outra alienada. Há, portanto, um trabalho superficial com a tipificação, uma vez que as personagens representam tipos sociais definidos, mas no fundo se assemelham umas às outras, pelo vocabulário e sintaxe.

Pelos exemplos apresentados e pelas falas gerais das outras várias personagens de *Parque Industrial* – muitas delas trabalhadas no primeiro capítulo dessa dissertação – reafirma-se a homogeneização generalizada e o pouco grau de individualização dos diferentes seres ficcionais. Nesse sentido, a afirmação feita pelo narrador de que “As presas de cócoras conversam eternamente as suas histórias simples. Pequenas, iguais” (p. 67),

referindo-se às mulheres encarceradas com Corina, tem validade para todos os indivíduos construídos em *Parque Industrial*. As personagens em geral não apresentam histórias de vida nem memória, pois aparecem na trama para cumprir um papel social específico pré-determinado. Não são seus questionamentos ou ações particulares que constituem o núcleo da história. Elas simplesmente existem para cumprir uma atividade social específica, pautada nas contradições que se quer destacar literariamente.

A falta de complexidade na elaboração das personagens pode ser percebida pela relação que elas estabelecem com a própria linguagem. É certo que boa parte do livro é composta por diálogos, mas eles são bem superficiais, querem apresentar apenas um tipo de conflito social e não permitem a exposição de pensamentos elaborados das personagens. As falas militantes são as mais articuladas e seu exemplo mais característico é o extenso discurso de Rosinha (p. 87) durante uma greve. Além dessa, outras falas de maior fôlego são: a referente ao relato do burguês que estupra uma proletária (p.84), e a de Alfredo, pronunciando sua separação definitiva de Eleonora e da burguesia. Mais do que ajudar na construção dessas personagens, essas falas mais longas anunciam um tipo de situação para a qual se quer chamar a atenção, uma vez que apresentam a exploração em que os trabalhadores se encontram no sistema do capital representado.

Em geral, os diálogos rápidos e muito econômicos sintaticamente sugerem que, além de planas, as personagens não conseguem elaborar sobre sua vivência, uma vez que o contato de cada uma delas com a linguagem é bem pontual. As únicas mais aptas a avaliarem criticamente o universo à sua volta são as militantes, mas ainda o fazem de forma mecânica e panfletária. A relação precária que as personagens estabelecem com a linguagem pode indicar uma dificuldade típica de nossa modernidade, uma vez que nela não há tempo nem condições das pessoas elaborarem sobre suas vivências rotineiras, “pequenas e iguais” (p.67). A vida moderna na qual as personagens de *Parque Industrial* estão imersas não lhes proporciona condições de potencializar sua humanidade e é por isso que não lhes resta mais do que algumas sentenças rápidas, pontuais. Nesse sentido, a maneira semelhante com que as personagens de tipos supostamente tão diferentes se expressam significaria a dificuldade geral de elaboração sobre as vivências. Independente da classe social, a substituição da experiência verdadeira pela vivência de choque cotidiana seria o legado da modernidade à massa cidadina, inclusive da modernidade periférica no Brasil.

O gênero “romance proletário”

Para que se construa uma coletividade de classe é necessário que as personagens percam sua personalidade própria, assim como fez Alfredo, que “dá um passo anônimo” (p. 107) quando decide militar ao lado dos trabalhadores. Esse quadro reforça a questão

fundamental para o gênero de *Parque Industrial*: a coletividade esquemática prepondera sobre o trabalho estético dado a cada figura individual. O caso de *Parque Industrial* apresenta semelhanças com o que Antonio Candido identifica ser um panorama de costumes, em que as personagens dependem da visão do romancista, “dos meios que conhece, e da observação de pessoas cujo comportamento lhe parece significativo”²⁰⁹. A construção planejada que Patrícia Galvão faz de suas personagens seria resultado do didatismo necessário à propagação da causa socialista.

Essas são características do gênero romance proletário, subtítulo que pode ter sido uma imposição do partido, mas que “define a priori sua posição no contexto literário no qual se insere.”²¹⁰ Apesar desse tipo de especulação, as características internas da obra de Patrícia Galvão reafirmam essa filiação de gênero, pois ela apresenta “valorização da massa, rebeldia, descrição veraz da vida proletária”²¹¹, elementos considerados pela crítica da época, fundamentada por nomes como Alberto Passos Guimarães e Jorge Amado, como imprescindíveis à formação do gênero. Além de ser romance proletário, o livro de Patrícia Galvão “contempla também o romance urbano, o romance social, o romance realista e a literatura feminina, esta última duplamente: escrita por uma mulher e sobre mulheres.”²¹² De qualquer forma, a consideração do gênero inaugurado por *Parque Industrial* é importante para o entendimento da peculiar constituição das personagens que apresenta.

O processo de construção das personagens no romance proletário de Patrícia Galvão é, portanto, muito diferente do que ocorre no romance tradicional, que surge como manifestação para a autoafirmação do sujeito e coloca a relação entre público e privado como espaço conflituoso, de acordo com Ian Watt em *A Ascensão do Romance* (1990). O romance seria, para autor, lugar de afirmação do individualismo e da personalidade de personagens protagonistas heroicas, muitas vezes caracterizadas por suas falhas – como Fausto, Dom Quixote e Dom Juan – perante a coletividade na qual se inserem. Esses heróis refletiriam conflitos básicos da sociedade, mas apresentariam uma maneira única e muito original de enfrentamento, conferindo ao romance seu aspecto fundamental de “fidelidade à experiência individual.”²¹³ Essas personagens adotam a atitude do “ego contra mundum” e não se deixam afetar, em suas vidas, pelas normas “destinadas a estabelecer a ponte entre eles e as realidades sociais e intelectuais que os cercam.”²¹⁴ De acordo com o autor:

²⁰⁹ CANDIDO, Antonio. O personagem do Romance. *Op. Cit.* p. 74.

²¹⁰ ANDRADE, Gênese. A escritura estilhaçada de Pagu, *Op. Cit.*, p. 169.

²¹¹ BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. *Op. Cit.*, p.164.

²¹² ANDRADE, Gênese. A escritura estilhaçada de Pagu. *Op. Cit.*, p. 170.

²¹³ WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.23.

²¹⁴ Idem, p. 30.

O romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, as particularidades da época e os locais da ação – detalhes que são apresentados através de um emprego de linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias.²¹⁵

A distinção que se percebe aqui entre indivíduo e coletivo como característica básica do romance também está presente nas reflexões de Georg Lukács em “O romance como epopeia burguesa”²¹⁶ (1935). Nesse texto, o autor explica a significação do romance para os diversos momentos da sociedade capitalista e, emprestando o termo de Hegel, o caracteriza como “epopeia burguesa”, já que se trata do gênero literário que corresponde à epopeia na época de desenvolvimento do capitalismo. Lukács concorda com Watt na afirmação de que o romance tradicional “revela peculiaridades essenciais de uma dada sociedade por meio da representação de destinos individuais, das ações e dos sofrimentos dos seres humanos individualizados.” No entanto, na proposta de superação da análise burguesa, Lukács interpreta de forma diferenciada a aporia estrutural do romance, baseada no conflito entre o individual e o coletivo. O autor considera impossível que um indivíduo represente com sua história própria a totalidade dos homens, já que na sociedade burguesa caberia ao indivíduo assumir o posicionamento de apenas uma das classes sociais em disputa.

A luta entre o indivíduo e a coletividade que caracterizaria o romance tradicional de acordo com as diferentes perspectivas de Ian Watt e de Georg Lukács está ausente em *Parque Industrial*. As personagens do livro modernista não apresentam percepções individuais sobre nenhum conflito ou algum tipo de sentimento mais elaborado no qual se basearia essas percepções. Além de afirmar como protagonista a coletividade de trabalhadores, a constituição das mesmas a partir dos conflitos sociais que vivenciam enraíza totalmente as personagens do romance proletário na paisagem dicotômica na qual estão envolvidas. Elas não tem significado autônomo e trazem, como nos trabalhadores do quadro de Tarsila do Amaral, os elementos espaciais que a constituem, sejam eles a fábrica, as ruas do centro da cidade ou o próprio Brás.

Ainda em relação ao quadro *Operários*, a imagem do retrato, fixado no tempo, é de grande validade para a analogia com as personagens de *Parque Industrial*, porque é o tempo, no romance tradicional, que individualiza os acontecimentos e as personagens, fazendo com que a experiência do passado seja muito importante para a constituição dessas e proporcionando ao romance uma estrutura mais coesa. Trata-se da atenção que o gênero concede ao desenvolvimento das personagens no curso do tempo, o que está fora de propósito em *Parque Industrial*. A este livro importa, mais do que os acontecimentos no tempo, as problematizações da sociedade tal como elas se dão naquele momento

²¹⁵ Idem, p.32.

²¹⁶ LUKÁCS, Georg. O Romance como Epopeia Burguesa. *Revista Ad Hominem* 1, São Paulo, tomo III, 1999.

específico sobre o qual se elabora literariamente: o processo de modernização do Brasil e as mazelas sofridas pela classe trabalhadora. Diferente do romance tradicional, o tempo de *Parque Industrial* é o da máquina, que influencia também na construção da estrutura fragmentária geral do livro – composto pelas cenas de choque – e das próprias personagens.

Outra distinção que se pode fazer entre os dois tipos de romance, o proletário e o tradicional, baseia-se no fato de que este envolveria, ainda de acordo com Ian Watt, “pessoas específicas em circunstâncias específicas,”²¹⁷ contribuindo para o que o autor chamou de “particularidade realista” alguns aspectos próprios da técnica narrativa romanesca, como a caracterização e apresentação de um ambiente também individualizado. Se, por um lado, *Parque Industrial* apresenta personagens conectadas a uma paisagem específica, por outro, constrói esse cenário, o Brás, nomeando-o especificamente, mas apontando para uma conexão mais geral com outras sociedades em que o Capitalismo impera. A despeito das especificidades do processo de modernização brasileira sobre o qual versa o romance de Patrícia Galvão, o “Brás do Brasil” é o “Brás do mundo”, pois a exploração é internacional. No quadro de Tarsila do Amaral também percebemos certo internacionalismo, uma vez que não há nenhum elemento ali que permita distinguir “aquela” classe trabalhadora como a brasileira. A representação do operariado na pintura em questão é, no entanto, “algo melancólica,”²¹⁸ diferente “do clima de orgulho otimista que caracteriza a classe operária focalizada no realismo socialista soviético”²¹⁹ – e o mesmo ocorreria em *Parque Industrial*, que termina com cenas do proletariado miserando, afirmando uma característica negativa, e não edificante, da formação de nossa classe trabalhadora.

Rosa e Mosci: Composição de subjetividades

A *Famosa Revista* inicia sua narrativa com uma espécie de parágrafo-prelúdio, explicando aos leitores com que tipo de história eles se depararão nas páginas seguintes:

Esta é a história de amor de Rosa e Mosci: o protesto e a pedrada à voragem que proscreeu o amor. Quiséramos páginas claras de vida, cristalizadas à margem de um tempo achatado em planícies cortadas por trechos pantanais. Cristalizadas, irreduzíveis. Na verificação porém dos dados do drama o protesto e a pedrada dirigidos à voragem passaram pelas provas ásperas e amargas e nas asas dos sonho ficaram feridas e chagas, manchas e cicatrizes.

As personagens principais de *A Famosa Revista*, Rosa e Mosci, são as mais complexas do livro e apresentam impasses existenciais que constroem a trama. Os outros seres ficcionais aparecerem mais pontualmente e não apresentam o mesmo grau de

²¹⁷ Idem, p.23.

²¹⁸ AMARAL, Aracy. A gênese de Operários, de Tarsila, *Op. Cit.*, p. 62.

²¹⁹ Idem, *ibidem*.

profundidade de elaboração que esses dois. Lineares, as personagens secundárias gravitam em torno das esféricas, que também centralizam as ações do livro. Diferente dos seres ficcionais de *Parque Industrial*, Mosci e Rosa têm passados que os constituem e suas memórias auxiliam no aprofundamento de suas características psíquicas. A história do livro escrito a quatro mãos é, como indica seu parágrafo introdutório, sobre a vida conjugal dessas personagens, que corre em paralelo à história da Revista. A voz narrativa afirma ainda que o amor dos personagens nasceu do “protesto” e da “pedrada” à “voragem”, nesse momento ainda nossa desconhecida, mas que já indica a problematização desse relacionamento com algum acontecimento que lhe é alheio. Além disso, o leitor já é alertado de que a história a ser contada não serve à contemplação, pois não traz “páginas claras de vida”, mas apresenta as violências pelas quais passaram Mosci e Rosa, uma vez que o que marca suas vidas são “chagas, manchas e cicatrizes”.

Em contraste à planificação das personagens de *Parque Industrial*, é nesse livro que os seres ficcionais têm possibilidade e espaço para a expressão de sua subjetividade e introspecção psicológica. Por isso, a crise social e existencial que os acomete já vem anunciada no começo da história. As personagens se encontrarão atreladas a conflitos insolúveis que, ao mesmo tempo em que influenciam em seu pensar e agir no mundo, aprofundando-as em suas dimensões constitutivas e acentuando sua complexidade, possibilitam a expressão de suas negatividades, pelas humilhações e amarguras que sofrem. Subjaz à composição dessas personagens uma concepção mais complexa de sujeito, possibilitada pela incorporação de elementos da psicanálise, que questiona o sujeito unitário, conferindo-lhes certa precariedade. Com relação à composição de personagens complexas, afirma Antonio Candido:

Concorrem para isso, de modo direto ou indireto, certas concepções filosóficas e psicológicas voltadas para o desvendamento das aparências no homem e na sociedade, revolucionando o conceito de personalidade, tomada em si e com relação a seu meio. É o caso, entre outros, do marxismo e da psicanálise, que, em seguida à obra dos escritores mencionados, atuam na concepção do homem, e portanto de personagem, influenciando na própria atividade criadora do romance, da poesia, do teatro²²⁰

Como observado no capítulo referente *À Famosa Revista*, a psicanálise freudiana auxilia na composição de Rosa e Mosci. Se emprestarmos mais uma vez a já conhecida nomenclatura de E. M. Forster, poderíamos afirmar que as personagens principais são esféricas, porque evoluem de acordo com a trama e se mostram dinâmicas, porque apresentam características inicialmente inesperadas aos leitores. Vejamos, então, alguns traços da constituição da personalidade de Mosci e Rosa.

²²⁰ CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. *Op. Cit.* pp. 57-58.

As “chagas” de Mosci são mais pontuais do que as de Rosa. Certamente seu maior momento de instabilidade emocional se apresenta no primeiro capítulo quando, separado da amada, é acometido pela melancolia, como se procurou mostrar na leitura feita aqui de *A Famosa Revista*. Em “Paralelas I”, as características mais negativas da personalidade de Mosci dependem de seu relacionamento amoroso com Rosa: essa ligação, de fórum íntimo e privado, seria primordial para seu estado de ânimo. Apesar da carta que Rosa envia ao namorado no capítulo seguinte, “Paralelas II”, percebe-se que a conexão da jornalista com um mundo exterior ao relacionamento do casal é mais profunda. Ela está viajando a trabalho e apresenta outras preocupações além de Mosci. Quando pensa no companheiro distante e no tempo que ainda levaria para revê-lo, as imagens que povoam suas lembranças são relativas ao mundo privado: “Três semanas levaria para chegar até Mosci. Onde estava com as suas estrelas, as suas quatro paredes, os seus livros, a lua doente” (p. 120) Essa associação permite a reflexão de que a personagem masculina vivia seu mundo particular de forma mais intensa que Rosa. A profissão de Mosci também é o jornalismo, mas a personagem só aparecerá exercendo suas atividades pontualmente durante o capítulo IV e, mais intensamente, no momento final da narrativa.

No começo do livro, a ligação amorosa à evasiva companheira é tão essencial para a vida privada de Mosci que ele insiste no vínculo, perguntando-lhe: “- Posso ter esperança em você?” (p. 123). Rosa aceita o compromisso do relacionamento afetivo e recebe todo o carinho do namorado durante sua estadia no hospital, onde se encontra internada no capítulo III. Todavia, mesmo que Mosci seja demasiado amoroso e cuidadoso, ele nunca povoara os sonhos de Rosa, “Mosci nunca fora levado para dentro de suas pálpebras adormecidas” (p. 124), o que indica que naquele momento a personagem feminina não queria, ou não podia, viver o amor de Mosci tal como ele mesmo encarava o relacionamento. Assim, não é por acaso que Rosa irá, ao final desse capítulo, despedir-se de vez do namorado, deixando-o uma carta: “Se receber essa carta quero que seja o meu adeus. Definitivo e Supremo” (p. 129). Dessa maneira opta por dedicar toda sua vida ao trabalho e descarta totalmente a companhia de Mosci.

As páginas que se seguem são as relativas à vida da Revista, concentrada em “As Cem páginas da Revista”. Apesar de ter seu destaque, como um dos personagens principais, atenuado nesse capítulo, Mosci apresenta uma postura não mais melancólica, mas mais ativa, empreendendo uma procura por Rosa, desaparecida da convivência dos amigos desde que começara a trabalhar. A postura de Mosci é fundamental durante “As Cem Páginas”, porque é através de sua investigação que as características da Revista vão sendo traçadas. Logo depois, nos capítulos “Intermezzo” e “Compartimentos”, a vida privada que oferece a Rosa é fundamental. Sem o amor e o amparo de Mosci, ela teria muitas dificuldades em continuar existindo. A companhia do namorado, antes rejeitada, nesse

momento é o único ponto de apoio que ela tem para a vida. O que antes parecia “pesado” e indesejado, agora é imprescindível. Nesse sentido, a personagem, sempre ligada à vida privada de Rosa, ganha importância ao longo da narração. Os espaços da vida privada, diferentes do espaço de trabalho na Revista, também vão se tornando espaços centrais do enredo.

É quando a história de amor se torna consistente, nos dois últimos capítulos de *A Famosa Revista*, que alguns traços da personalidade de Mosci ficam mais evidentes. Depois do apoio que dera a Rosa em “Intermezzo”, auxiliando-a no processo de desligamento da Revista, Mosci mostra-se sempre muito amoroso e detentor de uma esperança e vontade de viver que faltam à amada. É ele quem sempre a “acolhe debaixo da asa” (p. 220) e deixa que ela, desanimada, enterre-se “em seu ombro” (p.223). Além disso, quando chegava em casa, tarde da noite depois de um cansativo dia de trabalho, “despia-se, beijava-a, recolhiam a cabeça para que dormisse sobre seu peito nu” (p. 234). A força psíquica de Mosci é tão grande se comparada à de Rosa na parte em que a vida do casal é central na narrativa, que a diferença entre a positividade de um e a negatividade do outro se torna evidente. Esse contraste pode ser percebido no diálogo que o casal trava no último subcapítulo de “Compartimentos”, denominado “A Chave”. Rosa ainda está melancólica, vazia, e tem uma visão muito pessimista sobre a existência. Ao analisar a vida familiar que levava, afirma: “Sem esperança, vamos...”, ao que Mosci responde:

- Não é preciso ter esperança, Rosa. Temos a certeza do que somos, a ácida verificação de que é preciso tão só manter a vida com a sua integridade sob os mantos de nossa pobreza, de nossa miséria. Manter a vida para que ele amanhã pise no próximo século consciente de que não nos deixamos arrastar pelo aviltamento e pelo recuo, pela acomodação e pela tolerância. Ele levará para adiante essa mesma flama, acesa, ardente, esta força de dizer NÃO diante da voragem... (p. 270)

Apesar de considerar a esperança como desnecessária, a fala de Mosci apresenta uma coragem, ausente em Rosa, para resistir e encarar adversidades. Mosci se preocupa com a integridade do casal, quer que ele não seja humilhado pelos fatores externos e, por isso, considera importante que não adote uma posição passiva perante os acontecimentos, que não se acomode e tolere as injustiças do mundo. Seu discurso remete também à necessidade de apresentar a “ele”, ao filho do casal, exemplo de resistência e luta à “voragem”, seja ela originária das guerras travadas em âmbito mundial, do autoritarismo de um presidente ou de uma organização de esquerda. Nesse sentido, ao invés de concentrar o foco de seu discurso nas intempéries da vida, Mosci foca-se na importância das atitudes do casal. Diferente de Rosa, que naquele momento se vê impotente diante da voragem.

Imagens textuais que confirmam a diferença de posição das personagens perante o mundo são as de nascimento e as de crianças. Mosci apresenta “vitalidade”, “sangue” e um

“saudável sentido de manutenção da espécie” (p.126) desde o começo da narrativa de *A Famosa Revista*. O desejo de ter um filho vibra em Mosci e está associado à esperança que tem no futuro da espécie humana e do mundo. Como esse desejo não é realizado quando o casal está junto no início do livro, Mosci volta a manifestá-lo quando sua relação com Rosa está mais estável, o que ocorre no subcapítulo “Amor Júnior”, de “Compartimentos”. Num longo parágrafo, Mosci murmura a Rosa seu pedido - “Querida o fruto do seu ventre”, “...queria-lhe a carne recriada em uma figurinha de carne dormindo em seus braços” (p. 218) – ao qual Rosa, dessa vez, consente. A personagem sempre se mostrara resistente a essa ideia. No capítulo III, durante conversa com Mosci sobre o assunto, “Os largos verdes olhos [de Rosa] tentavam mentir”:

- Eu não te amo, e sei que você não me ama. Nada tenho de mim que possa te dar de mais alto e nobre. Qualquer mulher pode te dar um filho – meu corpo não... Estou doente, incapaz e não quero. O meu refúgio nesse quarto reconstituiu em mim uma certa monja-menina. Sabe? Sempre tive vontade de ter um filho desde os cinco anos. Mas nunca pensei no drama da fecundação. Depois conheci-o em toda a sua trágica sucessão e o meu útero se abriu, e eu perdi a experiência em sangue... (p. 125)

Com desânimo profundo, a hospitalizada Rosa nega o amor de Mosci e a possibilidade de gestação, dadas as debilidades de seu corpo e sua falta de vontade para tal. A questão corporal é explicada mais adiante, uma vez que a passagem final do parágrafo sugere um aborto, já que o “útero [de Rosa] se abriu” e ela perdeu “a experiência em sangue”. Essa experiência contribuiu para que a personagem percebesse o momento do nascimento de forma negativa, além de ter medo e receio com relação ao estado de gravidez. Assim, em “Compartimentos”, quando Rosa já está grávida, ela tem horríveis alucinações num quarto de hotel no Rio de Janeiro, enquanto Mosci dorme. Começa a sentir-se mal, tem náuseas, atribui suas mazelas ao estado de gravidez, comum às mulheres, e começa a imaginar monstros que entram pela janela e povoam o quarto. A imagem relativa ao aborto anterior é, então, resgatada:

Assim fora meu primeiro filho, um punhado de sangue que nem pudera beijar porque escorrera-lhe pelos vãos dos dedos. E o outro agora, como viria ele. Com certeza um monturo de carne prematura no tempo. O médico dissera que tudo ia bem, Mosci dormia entregue ao sono feliz e tranquilo na sua ternura, na sua esperança. (p.226)

A nova gestação é marcada pela traumática experiência do aborto anterior, que persegue a personagem. Nesse sentido, o posicionamento de hesitação com relação ao nascimento de uma nova criança é, em si, compreensível. Interessante notar que as imagens da morte prematura de um bebê recém nascido se conectam à imagem do bebê da personagem Corina, de *Parque Industrial*. Corina dá a luz a um feto que nasce vivo, mas sem pele. Além de ser um “punhado de sangue”, Rosa imagina, perturbada, que segura em seus braços o “filho carne viva”. No entanto, a imagem chocante do bebê de *Parque*

Industrial relaciona-se à miserável condição de vida das mulheres trabalhadoras, remetendo, assim, à coletividade. Já a relação angustiada que Rosa tem com o bebê vindouro sugere a referência a uma experiência particular da própria personagem e se relaciona também com o medo que ela apresenta em relação ao futuro que essa criança poderia ter. Nesse sentido, nas outras vezes em que crianças são mencionadas por Rosa em *A Famosa Revista*, elas aparecem com conotação extremamente negativa, pois a elas é associada a imagem de um mundo caduco, instável e violento. Essas imagens são exemplificadas pelas duas passagens que se seguem:

Pensando melhor, mesmo que a saúde pudesse voltar e que nosso projeto – o seu lindo projeto – se realize, nós vivemos bastante, o suficiente, para julgar que a vida não vale a pena ser vivida nas crianças do futuro, cujos parques de recreio serão apenas campos de concentração. A terra passa por um anel de ódio e de opressão. (p. 129)

Por que haveremos de procriar dentro de tantas condições de miséria, injustiça e sofrimento, acessórias como é claro à miséria e ao sofrimento da própria condição humana? Passam por aqui tantas mulheres! Ouço seus gritos. Saem felizes. Não sabem que há dor maior que a dor do parto: a de colocarem pequeninos escravos e escravas em trilhas incertas através de campos fechados, vidas sem esperança, horizontes trancados. (idem)

Ambos os trechos pertencem à carta que Rosa deixa para Mosci assim que decide separar-se dele. O “projeto” de Mosci ao qual Rosa alude na primeira passagem é o de ter um filho, o que ela recusa pela invalidade de se viver num mundo de “ódio” e “opressão”. Os “parques de recreio” são imaginados por Rosa como “campos de concentração”, sugerindo uma visão muito pessimista do futuro. No segundo trecho, por sua vez, Rosa reflete abertamente sobre a impossibilidade de procriação da espécie em um mundo hostil à vida, uma vez que as crianças nascerão em uma sociedade onde já são escravas e não vislumbram nenhuma possibilidade de mudança. Todas essas imagens conectam-se ao aborto pelo qual Rosa passara²²¹, mas também à análise negativa de conjuntura que fazia. Importante notar que o filho que o casal terá em “Compartimentos” não tem nome, sendo chamado apenas de Menino, com letra maiúscula. Simbolicamente, o Menino pode ser a materialização da crença no futuro e esperança em melhores dias vindouros, com as quais Rosa tem uma relação negativa, se comparada à vontade de procriação de Mosci. Este parece por vezes querer afirmar a existência do Menino à Rosa para trazê-la de volta à realidade e devolver à companheira um apego à vida, necessário à sobrevivência.

²²¹ A própria Patrícia Galvão teria passado pela traumática experiência do aborto por duas vezes, conforme a autora relata em **Paixão Pagu**. A primeira, quando ainda era adolescente, é assim narrada: “O ladrilho pegajoso nos lábios. O que fazer com tanto sangue? Todo o corpo se deformando. Se fazendo na angústia. O sangue ostensivo entre os dedos, cabelos, olhos, os coágulos monstruosos entupindo tudo. É preciso não deixar esse sangue. É preciso beber esse sangue. Como não morri no auge da alucinação? Sentir nos dentes a consequência de tudo. Como livrar a vida dessa noite?” (p.55). O segundo aborto ocorreu quando estava grávida do que seria o primeiro filho de Oswald: Patrícia Galvão nadou no rio Pinheiros e teve que fazer um fenomenal esforço físico para sair de lá, prejudicando a gravidez.

É exatamente por ter essas visões sobre a procriação da espécie humana que, no final do capítulo III, Rosa resolve abandonar Mosci e engajar-se no trabalho político e coletivo da Revista. Logo no início de “Horos”, ela já havia afirmado: “- Agora darei toda minha vida a esses bichinhos.” (p. 123). Rosa referia-se a “uma criança que vira morta de fome na rua, numa cidade do outro lado do mundo, e que por ali ficara entre os transeuntes indiferentes, dias exposta às intempéries.” (p. 123) É para evitar que isso ocorresse às outras crianças do mundo, que Rosa decide dedicar sua vida. Seu trabalho coletivo é no sentido de atuar socialmente tendo em vista a construção de um mundo melhor para os pequenos. Em outra passagem, a personagem observa uma menina à beira de um lago num jardim tentando salvar uma mosca do afogamento, e também reflete sobre o futuro:

E viu crescida num dia distante aquela menina. De sua altura, com os mesmos cabelos, olhos sérios e amargurados, os mesmos de há pouco. Seria possível que escolhesse um lago, um grande lago, onde pudesse mergulhar sem que mãos intronéticas a impedissem. Outras crianças surgiram procurando peixinhos nas águas turbadas, e imensa piedade teve Rosa das crianças das pequeninas frases, dos olhos curiosos brilhando de adeus do sol que batia ainda. (p. 137)

Olhando para a criança vivente em seu presente, Rosa imagina uma futura suicida, embrutecida e amargurada pela vida e pelas imposições opressivas do mundo. Por antever a brutalidade da sociedade que as aguarda, a partir da própria análise negativa da conjuntura na qual se insere, Rosa sente “piedade” e se comove com a existência das crianças. Engajar-se em atividades coletivas que permitam a crença na possibilidade de mudança dessa situação será o objetivo central da personagem. É nesse capítulo que a vida de Rosa irá se concentrar totalmente na esfera pública, uma vez que abrirá mão de tudo e de todos para trabalhar na Revista. Empreende sozinha uma escala à montanha que, como visto no capítulo anterior desse trabalho, está todo momento prestes a desabar.

Durante “As cem páginas da Revista”, Rosa nega a convivência com Mosci, e a manutenção de autonomia reflexiva e de uma vida particular. Toda a sua “existência” (palavra recorrente durante suas reflexões) está baseada nas atividades exercidas em prol da organização jornalística que seria, aparentemente, um organismo de crítica social. Não obstante, a vida de Rosa na Revista não se dá sem contradição, uma vez que ela é exposta constantemente às violências exercidas pela organização e sua confiança é abalada. Logo após o assassinato da adolescente Tribli e o encarceramento de Rosa, essa personagem decide romper de vez com a organização e inicia um processo de profunda melancolia, marcada pelo recolhimento ao âmbito privado da vida, expresso textualmente no início de “Compartimentos”, dessa maneira: “Neutra e salva, definida, Rosa entrara em seu quarto, para viver em seu quarto, em sua cama, em sua mesa, em seus livros” (p. 215). Assim que mergulha em seu quarto, no ambiente privado, Rosa fica “parada diante da outra Rosa velha no retrato parado e guardado por flores eternas.” (idem)

O conflito entre público e privado

O fator que caracteriza toda a trajetória de Rosa apresentada em *A Famosa Revista* é o conflito entre o público e o privado, pois se num primeiro momento ela empenha-se nas tarefas jornalísticas, é a alienação da sociedade e de qualquer atividade de caráter coletivo o que marca sua vida até o fim da história. A mudança que a personagem Rosa apresenta entre a vivência dedicada ao setor público (trabalho, Revista) e confinada ao setor privado (família, domicílio), é tão importante que acompanha, inclusive, a estruturação geral de todo o livro: antes da decepção de Rosa o foco narrativo é um – a história da Revista – e depois, é outro – a vida do casal. Tal tensão justifica o capítulo “Intermezzo”, que se localiza justamente entre os diferentes focos de narração: entre a “Rosa velha”, da Revista, e a Rosa de Mosci e do Menino.

Depois da decepção com a vida pública, Rosa fica “hermética” (p. 223) e sua existência se resume ao lar, “entre os caixões de livros, coisas de cozinha, móveis a arrumar” (p. 218). Sua desilusão com o mundo fora tão grande que o contato com ele lhe parece insuportável e os primeiros momentos da vida a dois são marcados pelo isolamento do casal, refugiado em seu “ninho de amor” (p. 220) na cidade porto, onde vive intensa conexão sexual e afetiva.

Os dias de Rosa passam a depender da rotina de Mosci que, ao contrário da companheira, consegue conciliar a vida doméstica e amorosa com os empregos que possui nos jornais, equilibrando a vivência entre as esferas pública e privada. Rosa, porém, passa seus dias sozinha (e depois com o filho que nascera), à espera do marido, que devido aos diversos empregos, chega em casa apenas “depois das duas da manhã” (p. 230). O isolamento social é tão profundo que, na primeira vez que sai de casa e entra em contato com alguém que não o próprio marido, a personagem sente-se muito incomodada. Essa passagem se dá durante a ida do casal à “cidade da Revista”, para uma consulta ao médico que confirmaria a suspeita de gravidez de Rosa. Frank Fafalat, personagem caracterizado por ser alguém que fala muito, é quem dá carona ao casal. Mosci nota as angústias de Rosa advindas daquele contato:

Sabia bem do que se tratava: Frank naquele contato era o mundo de novo e os noventa dias de ausência de Rosa no ninho de amor entravam em choque à presença estranha entre os dois, àquela paisagem serviçal que se oferecia fora do compartimento. Pensou que ela nunca mais se reconciliaria com o mundo, mas encolheu-a debaixo de sua asa, examinando lhe silenciosamente sua transformação (p. 220).

O fato de Frank também ser um profissional das comunicações e estar ligado ao rádio aprofunda ainda mais sua conexão com o mundo exterior, das notícias, e isso intimida a personagem melancólica. A inquietude emocional contribuiu ainda mais para o

hermetismo de Rosa, que vive à cotidiana espera de Mosci: “Demorou meia hora no banho. Mosci nada. Cada página do livro, cinco minutos, Mosci estaria conversando. Homens, mundo, mulher, a estranha miudinha das entrevistas”. (p.250). A espera angustiante é um dos sintomas do mal estar vivido por Rosa na vida particular. “A outra” é o subcapítulo em que a espera agônica é associada à crescente insatisfação de Rosa com o tipo de vida que vinha levando: quando o companheiro finalmente chega, Rosa chora e Mosci não consegue entender os motivos do pranto. Não é à toa que esse é o primeiro momento em que Neja, a vontade de morte de Rosa, surge na narrativa.

Além dessa, outras situações indicam esse incômodo, como a recorrente exposição do contraste entre a calma em que vive a família e a turbulência do mundo. Surgem na narrativa, assim, reflexões de Rosa como esta: “Podia-se esquecer naquele abrigo da esperança o sangue das ruas demolidas, as boiadas frenéticas noturnas corcoveando nas entradas das porteiças trancadas, podia-se, mas quem esquecia?” (p. 237). Apesar de acolhedora, a existência única e exclusiva no ambiente privado não se sustenta, pois as demandas de um mundo agônico, próprias do ambiente público, se impõem sobre o isolamento do lar: “Mosci e Rosa realizaram o seu amor na ilha feliz. O Menino está ali dormindo, é pena que não haja uma trégua assim em torno de todos os berços”. (p. 243)

O ambiente privado não satisfaz Rosa completamente e o impasse com o espaço público manifesta-se. Enquanto dedicava-se exclusivamente às atividades coletivas, a personagem não vivia essa problemática, justamente porque esses dois aspectos da vida eram absorvidos pela organização jornalística. Além disso, iludida, Rosa não tinha tempo para pensar sobre sua vida privada. No momento em que o contato com o mundo exterior se perde, porque se rompe a ligação com a Revista, esses questionamentos vêm à tona. Apesar de viver no âmbito privado, Rosa sabe que é um sujeito social e que fora de sua casa há um mundo caótico que talvez precise de sua ajuda. As informações sobre a Segunda Guerra Mundial, e sobre outras atrocidades, contrastadas à impotência psicológica da personagem em enfrentá-las, atormentam-na. Sua segurança é, sem dúvida, o amor e a proteção de Mosci, sem o qual “Não valeria a pena adiar a morte” (p. 217). No entanto, esse ambiente, para além da perturbação do mundo exterior, também sofre abalos internos. Os subcapítulos “Realejo” e “Gangorra” são exemplos da instabilidade da relação de Rosa e Mosci. Eles têm dificuldades financeiras que os levam a conflitos e, além disso, Mosci parece muitas vezes não entender, ou não ter paciência diante da melancolia de Rosa. Assim, ao pressentir-se desamparada novamente, o pensamento que invade a mente da personagem é a morte, materializado na existência de Neja, a parte suicida da personagem.

Pensar na fronteira entre o público e privado em que se encontra a personagem Rosa no universo literário, nos remete a questões históricas mais amplas relacionadas a esse tema, em duas direções. A primeira delas consiste no aspecto difuso da separação

entre o público e privado próprio da constituição da identidade política brasileira,²²² evidenciada por momentos históricos e pelo autoritarismo dos governos ao longo da primeira metade do século XX. Como *A Famosa Revista* lida metaforicamente com as restrições e violências impostas para a população pelo Estado Novo, a alusão ao papel de Getúlio Vargas na reconfiguração da questão público/privado se justifica. A segunda direção reflexiva diz respeito à maneira com que os partidos, e em especial o Partido Comunista, lidavam com a fronteira em questão na época em que se escreveu o livro. As reflexões advindas desse fator histórico também contribuem para melhor entender a relação de dominação exercida pela Revista sobre a personagem Rosa, uma vez que a organização jornalística remete prioritariamente ao PCB.

A política brasileira, durante o período que compreende a Primeira República, apresentaria como “marca geral e trágico dilema” a relação de fronteira entre o público e privado. Essa tensão, uma “ambiguidade constitutiva” de nossa política, seria o principal impeditivo de sua modernização. De acordo com o pensamento sociológico conservador da época, como aponta Ângela de Castro Gomes, a relação dicotômica entre um “Brasil real” – rural, exportador, patriarcal, familiar e clientelista – e um “Brasil legal” – urbano industrial, com forte poder do Estado e da burocracia técnica, baseado em relações impessoais – seria a principal causa de nosso “atraso”. Assim, a saída apontada por alguns intelectuais como Oliveira Vianna, para o combate ao nosso caudilhismo enraizado, e a imposição do público sobre o privado, seria a configuração de um poder estatal forte e centralizado. O Governo de Getúlio Vargas no início dos anos 30 e depois, durante o Estado Novo, traz uma resposta a essa demanda e apresenta uma nova configuração das relações entre público e privado²²³.

Por um lado, o Getúlio Vargas promoveu, a partir de 1930, uma expansão do poder público: promulgou uma constituição em 1934, proporcionando a volta das eleições com voto feminino, parlamentos e existência de partidos políticos, além de impor forte intervenção do Estado no mercado de trabalho, estabelecendo um conjunto de leis trabalhistas e previdenciárias e controlando os “sindicatos únicos”. Por outro, apelou ideologicamente às crenças, valores e emoções da população para a imagem de um “pai dos pobres”, cujo discurso era voltado aos “Trabalhadores do Brasil!” e cujas raízes estão na predominância da face tradicional privada de nossa vida política. Desta forma, o corporativismo e o presidencialismo fizeram parte “de um ideal de modernização da política brasileira que reinventaria as fronteiras da dicotomia entre público e privado.”²²⁴ O Estado

²²² GOMES, Ângela de Castro. A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado. *Op. Cit.*

²²³ Toda a discussão travada aqui sobre a posição de fronteira entre o público e privado da política brasileira está baseada no texto “A política Brasileira em busca da Modernidade: Na fronteira entre o público e o privado”, in: **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 490-558. No texto, a autora percorre historicamente a questão desde a Primeira República até o final do século XX.

²²⁴ Idem, p. 517.

Novo reconfiguraria, assim, o impasse relativo ao processo de nossa modernização política, aumentando o poder público, mas não abrindo mão de características do ambiente privado.

A tênue fronteira entre o público e privado que caracteriza toda nossa política republicana, e que tem origens no colonialismo, faz-se presente também em relação ao PCB no momento em que autora Patrícia Galvão a ele se filiou. A organização partidária, própria do ambiente público, procurava apreender o militante na totalidade de sua vida, de modo que anulasse suas vivências, necessidades e interesses privados em seu nome. Na autobiografia *Paixão Pagu*, os vocábulos religiosos “fé” e “espírito de sacrifício” são termos recorrentes quando a autora se refere à sua militância partidária. Assim que se viu definitivamente convencida da causa proletária pelos argumentos do estivador Herculano, Patrícia Galvão relata que o estuário de Santos: “foi o altar da minha conversão, de meu batismo (...) O preto Herculano encostado na amurada do cais. Quando me estendeu a mão, foi para me entregar a fé.”²²⁵ O vocabulário religioso conota um tipo de conexão ao quadro partidário que vai além do ligamento puramente racional à luta de classes: tratava-se também de um projeto de existência e de identidade social²²⁶. Para Patrícia Galvão, o pertencimento aos quadros partidários era de uma validade enorme:

A entrada no Partido para mim era um privilégio que assombrava minha insignificância. O convívio dos militantes, um dom que eu faria tudo por merecer. Preparei-me para ser recebida num ambiente de fortes e bons, de absolutamente honestos e valorosamente revoltados. Só poderia ser assim a vanguarda dos trabalhadores, a direção dos povos na revolução proletária. Devia ser linda a fraternidade reinante entre os participantes da luta ideal pela causa que todos compartiam. Fraternidade e espírito de sacrifício. Liberdade absoluta de convicção e, principalmente, pureza.²²⁷

A dedicação exclusiva ao PCB e a abstenção de uma vida privada e de autonomia reflexiva foram marcas da militância partidária da escritora Patrícia Galvão. Além dessa constatação, tal passagem da autobiografia explicita a própria perpetuação ideológica da superioridade dos militantes, usada para conseguir novas e irrestritas adesões: os quadros partidários eram “fortes e bons”, “absolutamente honestos e valorosamente revoltados”. A militância no PCB envolvia, portanto, impulsos, desejos e anseios de seus militantes muito difíceis de serem explicados racionalmente, uma vez que eles poderiam ser levados ao comunismo pelo “coração”. A propaganda partidária stalinista incitava os comunistas a se

²²⁵ GALVÃO, Patrícia. **Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão**. *Op. Cit.*, p. 80.

²²⁶ Jorge Ferreira - em **Prisioneiros do Mito: cultura e imaginário político dos comunistas no Brasil (1930-1956)**. Niterói; Rio de Janeiro: EdUFF: Mauad, 2002 - estuda as biografias de militantes comunistas do mesmo período que militou Patrícia Galvão até a década de 1950. Também percebe em muitos livros a utilização de termos religiosos para a explicação de uma conexão ao Partido que não se dava só de maneira racional, uma vez que o militante dedicava à organização todas as dimensões de sua existência: “Quando não encontravam palavras que exprimissem suas sensações e emoções, os comunistas utilizavam uma linguagem que recorria aos códigos do sagrado, mesmo que negassem qualquer manifestação de religiosidade” (p.44). O autor interpreta os mitos, símbolos e imagens, recorrentes nas biografias desses militantes, como constituintes de certo imaginário.

²²⁷ *Idem*, p. 81.

sentirem os “escolhidos”, seres superiores, participantes da construção de um mundo melhor e predestinados a salvar a humanidade da catástrofe do Capital. A respeito do imaginário de militante construído pela Internacional Comunista, o historiador Jorge Ferreira, em seu livro *Prisioneiros do mito*, afirma:

ser comunista significava toda uma alteração no estatuto ontológico do indivíduo, significando abandonar, para sempre, uma vida sem certezas, fragmentada, incoerente e conduzida passivamente pelos acontecimentos de uma realidade ininteligível para ter o domínio absoluto sobre seu próprio ser e libertar os povos da escravidão econômica, da opressão, política e miséria”.²²⁸

Não era fácil, no entanto, ser um “escolhido”, pois fazer parte de uma grande organização, que detinha o único e verdadeiro saber sobre a história das sociedades era conquista para poucos, não estava à disposição de qualquer um. Como lembra também Jorge Ferreira, já dizia Stálin que “Não há nada superior ao título de membro do partido”, assim, “Não é dado a todos ser membro de tal partido. Não é dado a todos resistir às adversidades e às tempestades a que se está exposto quando se é membro de tal Partido”²²⁹. O militante precisaria passar por algumas provas de fogo e mostrar a sinceridade de seus atos à direção. Atividades como a pichação de muros, a colação de cartazes pela cidade, a distribuição de panfletos e a promoção de comícios relâmpagos em lugares de visibilidade eram o batismo de fogo do novo integrante. Além disso, era tarefa do comunista dominar todo um léxico próprio, cheio de jargões partidários, e compartilhar, com seus pares, um rol de crenças e valores preestabelecidos. Uma vez aceito nos quadros partidários, o militante era submetido à “estratégia da tensão máxima”²³⁰, que garantia a coesão interna do PCB. De acordo com essa estratégia, o militante – cujo status de superioridade era garantido pelo Partido – deveria comportar-se da seguinte maneira: se fizesse algo que desagradasse à organização, deveria retratar-se, apresentando uma autocrítica; caso fizesse algo que agradasse à direção do partido, o prestígio de tal atividade ficaria para a própria organização, e não para ele, enquanto indivíduo.

Todos esses aspectos da coerção partidária: exigência de algumas atividades específicas, aprendizado do vocabulário comunista e afirmação de uma culpa inexistente foram vivenciados por Patrícia Galvão, conforme relatado em *Paixão Pagu*. Além de ter que proletarianizar-se, desistindo do trabalho como jornalista, a escritora relata que não compreendia muito do que se discutia nas reuniões. Os membros do partido “Falavam muitas vezes em termos desconhecidos para mim. A nomenclatura usual dos comunistas era frequentemente empregada e o assunto discutido sempre ligado a outros que eu

²²⁸ FERREIRA, Jorge Luiz. *Prisioneiros do mito*. *Op. Cit.*, p. 85.

²²⁹ *Idem*, p. 40.

²³⁰ Daniel Aarão, *Apud* Jorge Ferreira. *Prisioneiros do Mito*, *Op. Cit.*

desconhecia”²³¹. Além dessas dificuldades comunicativas, Patrícia Galvão também viveu a “estratégia de tensão máxima” e era ainda visada pelo partido por ser uma figura já conhecida no meio paulistano e não ter origem na classe proletária. Quando foi presa depois de um Comício do Socorro Vermelho e ganhou visibilidade por isso, o partido tomou providências e fez com que ela assinasse um manifesto comprovando que tinha provocado uma desordem sem autorização ou conhecimento da organização.

Esse controle total da organização partidária sobre o militante, somado à propagação ideológica da superioridade do comunista, mostra como a política do PCB se achava muitas vezes num lugar de fronteira entre o público e privado na própria vida do militante. O partido apela às emoções, sentimentos e crenças de seus membros, exigindo deles entrega total e consequente anulação dos aspectos privados de sua vida. Na verdade, o partido disponibilizava ao comunista vivência cotidiana na microssociedade partidária, onde poderia achar “parâmetros para uma existência comum, solidariedade grupal e, sobretudo, identidade social”²³². Esse senso de comunitarismo e a política geral pecebista primavam por cidadãos sem autonomia de reflexão e pela anulação dos interesses individuais que se sobrepusessem aos da coletividade.

As imposições de uma organização forte e centralizadora muito semelhante ao Partido Comunista também se encontram representadas literariamente pelas características da Revista. No momento em que trabalhou para essa instituição jornalística, a personagem ficcional Rosa também se encontrou em situação de dedicação exclusiva. Desde que elege o trabalho como centro de sua vida até quando solicita seu desligamento definitivo, não concebe outras atividades e relacionamentos que não sejam ligados à Revista. Todas as dimensões de sua existência, tanto a pública quanto a privada ficaram relegadas ao controle do jornal: além de trabalhar quase em tempo integral, vigiada em suas condutas pessoais pelo espião Lecopi, ela desligou-se de suas antigas relações afetivas e passou a dividir um domicílio, espaço privado por excelência, com um colega de trabalho, o que poderia historicamente corresponder à vivência nos “aparelhos”, residências divididas por membros do Partido Comunista.

O desaparecimento de Rosa da convivência de Mosci mostra como a organização exigia de seus funcionários determinadas condutas morais que muito se assemelhavam às demandas do Partido Comunista e à política do mesmo de desconsideração da vida privada do militante. O stalinismo, ainda de acordo com Jorge Ferreira, estabeleceu rigorosas medidas sobre os laços afetivos, de amizade e familiares de seus militantes, que eram inteiramente subordinados às exigências das tarefas revolucionárias. Além da falta de tempo

²³¹ Interessante perceber como esse vocabulário comunista aparecerá de forma abundante no livro **Parque Industrial**, a primeira obra ficcional de Patrícia Galvão, da época de militância no PCB.

²³² FERREIRA, Jorge Luiz. **Prisioneiros do mito**, *Op. Cit.*, p.42.

que cabe ao comunista para o cultivo de uma vida a dois, dada sua dedicação integral às atividades políticas – o que foi o caso vivido por Rosa com relação à Revista – o partido deliberava sobre a pertinência das companhias de seus afiliados, o que ocorreu, no caso do PCB, de forma mais enfática a partir da década de 1950. No entanto, isso já ocorria nas décadas anteriores, e com a própria Patrícia Galvão que, como relatado em *Paixão Pagu*, foi obrigada a se afastar de Oswald de Andrade, pois “Se algum membro da sua família demonstrasse comportamento moral duvidoso, fosse traidor da causa, ou particularmente trotskista, ele deveria sair de casa”²³³. Além disso, a escolha de parceiros era decidida pelo coletivo partidário²³⁴.

O partido mostrava, portanto, uma tentativa de enquadrar e controlar a vida privada do militante, operando por meio de uma política sem fronteiras entre o público e privado. Se por um lado havia rigorosa vigilância do que os sujeitos militantes faziam em suas particularidades, por outro o senso de coletividade forjado pela comunidade partidária servia como espaço de subordinação da intimidade e da vida privada aos objetivos político-partidários. Assim, “O privado, na verdade diluiu-se no político, que se torna, aliás, a dimensão única na vida do militante”²³⁵. Essa política de desconsideração da separação entre público e privado é trabalhada literariamente em *A Famosa Revista* pelas características da Revista, e quem mais sofre com ela é a personagem Rosa.

Essa apreensão total da vida do militante na organização partidária, assim como a indistinção entre público e privado que caracteriza a formação do pensamento e da prática política brasileira são motivos de perturbação para a personagem Rosa. Enquanto a jornalista ainda não tinha percebido as contradições da organização, ela foi, mesmo que inconscientemente, totalmente manipulada por ela. Anular-se como sujeito pensante e com interesses próprios divergentes da Revista foi ação importante para seu trabalho, durante o capítulo “As cem páginas”. Assim que a ilusão desmascara-se, o impasse da fronteira entre o público e o privado em sua vida de sujeito acentua-se. O indivíduo que antes era subordinado em sua totalidade pela coletividade se vê aviltado pela mesma e com ela rompe, precisando afirmar sua singularidade para continuar existindo. É justamente a reconfiguração desse conflito que acentuará as crises existenciais de Rosa, uma vez que, infeliz, “refugia-se no amor” e no lar, não encontrando um equilíbrio entre a vivência pública e a privada.

O conflito de Rosa é ainda mais acentuado por sua condição de mulher trabalhadora. No jornal, ela estava exposta a um ambiente fortemente machista constatado pelos assédios por parte de outros funcionários e pelas solicitações de tarefas de cunho sexual que lhe

²³³ Idem, p. 139.

²³⁴ Idem, p. 151.

²³⁵ Idem, p. 140.

eram feitas, visando benefícios para a Revista. A vivência das mulheres na Revista tem, mais uma vez, forte relação com a maneira pela qual o Partido Comunista lidava com as mulheres nas décadas de 1930 e 1940. O modelo da mulher revolucionária comunista não estava desatrelado de determinada hierarquia sexual existente na sociedade de então: “a maternidade, a abnegação e a retidão moral, sacrifícios feitos por mulheres em nome da revolução”²³⁶, além da honestidade e da manutenção das regras que regiam o comportamento comunista, eram consideradas características exemplares das mulheres militantes. O Partido Comunista Brasileiro reproduzia em certo sentido as opressões e discriminações que denunciava. Dessa maneira, as mulheres militantes vivenciavam uma tensão entre a participação política (que representava certa quebra do código de comportamento) e a reprodução das hierarquias sexuais pela própria organização política²³⁷.

Rosa enfrenta um dilema relacionado à própria condição de independência da mulher no Brasil em meados do século XX. Por mais que a personagem persiga uma vida pautada por suas próprias decisões, ela ainda encontra sua existência atrelada a figuras masculinas, seja ela a da Revista, cujo chefe é Dacier, seja ela a do próprio Mosci, que a ampara e sustenta. O preconceito que Rosa sofre por sua condição de mulher transparece nas atitudes de seus próprios vizinhos. Eles a julgam equivocadamente por ela não estar casada, mas, mesmo assim, morar com um homem (p. 217). Diante desse impasse, de dependência entre duas instâncias diferentes, Rosa revela a Mosci que teria sido mais feliz em sua relação com a Revista. No último capítulo do livro, Rosa afirma a Mosci:

-Quero lhe confessar, Mosci: eu era feliz no tempo da Revista! Trabalhava, lutava, roubava, investia contra a horda. Ia no carro das vagabundas, apedrejada por adultério e traição, mas era feliz! Havia cantos de praia batidos de canção, sol, fome, esperança. Eu era feliz nos meus andrajos, era pura, muito pura nas pedras pelas quais me arrastavam. (p. 273)

Apesar de iludida pelas possibilidades de transformação proporcionadas pela Revista, Rosa julga bom o momento em que a ela esteve atrelada, uma vez que existia convicção em algum ideal, ao contrário do final do livro, em que a personagem está completamente desiludida com qualquer atividade de cunho político e coletivo. Essa revelação sugere ainda uma preferência para o engajamento no mundo público.

A relação entre público e privado parece estar mais bem resolvida para Mosci. Desde o começo da narrativa, o companheiro da personagem tende a cultivar os benefícios da vida particular, apegando-se ao relacionamento amoroso, mas nem por isso deixa de atuar no mundo: ele trabalha e tem contato com outras pessoas. O equilíbrio que Mosci atinge entre

²³⁶ Idem, *ibidem*.

²³⁷ Além da discriminação interna sofrida pelas militantes comunistas, é preciso ressaltar o preconceito de todo o resto da sociedade. Jorge Ferreira também lembra que “o discurso anticomunista ressaltava particularmente a falta de valores morais dos revolucionários, sugerindo a promiscuidade e licenciosidade sexual no interior do partido” (**Prisioneiros do Mito**, *Op. Cit.*, p. 131).

a vivência do público e do privado durante a narrativa, depois da superação de seu estado melancólico, é algo impossível para Rosa. Esse contraste entre as duas personagens é expresso no último diálogo do subcapítulo “A chave”, de “Compartimentos”. É Mosci que inicia a fala:

- Não se trata das tuas palavras de fé em mim, mas simplesmente de tua fé. Essa foi destruída com os incêndios e as falências por que passaram as tuas relíquias e os teus planos. *Quanto a fé em mim, só era apenas um suporte a dois, em que nós nos proporcionaríamos a possibilidade de viver pelo amor mesmo sem fé...*

- Se pudéssemos nos encerrar, se pudéssemos abolir o mundo, sim.

- Voltaria a *Rosa de outros tempos em que não precisava de simples amor*, da ternura do homem e do companheiro, esta sólida ideia da ternura humana fundada em carne e sangue, plasmando outros seres pela força de nos entregarmos um ao outro com toda a consequência. *Sim, se fosse possível entregar a você de novo um mundo irremediavelmente perdido, desfeito, ultrapassado, Rosa não precisaria ter um companheiro.* Estaria identificada com a marcha das coisas, militante de seu ideal pelo qual chegaria à verdade. Estamos porém reduzidos a essa frágua em que se situa a esperança de sermos um em dois e assim nos construirmos independente da vontade do mundo exterior....Isto não será possível naquele globo super moderno que você uma vez pôs em caricatura, em que as casas serão transparentes para se acabar com o mundo interior....Reconheço a frágua Rosa, vem ao peito que se oferece à tua cabeça cansada, fecha os ouvidos, fecha os olhos, recorda apenas a alta aria daquela noite do naufrágio. *Só pelo amor ainda nos será possível mantermos sobre estas tábuas frágeis, resistindo ao taylorismo, à dispersão dos clubes noturnos, à descoberta de nós mesmos para o recreio cotidiano de nossa experiência, doutro modo estrangalhada em bazares de emoções...* (p. 269-270; grifos nossos)

Os “incêndios” e as “falências” a que alude Mosci referem-se à destruição da Revista, pois era nela que repousava a “fé” de Rosa. Quando a existência baseada da crença no trabalho da Revista é abalada, resta a Rosa que viva “pelo amor, mesmo sem fé”, sem esperança de melhora e transformação da sociedade. O que lhe sobra, nesse sentido, é apegar-se à vida particular, oferecida por Mosci, para continuar sobrevivendo: ela só precisa “do amor, da ternura do homem e do companheiro” para ampará-la porque a luta política e pública já não mais o faz. Sua vida dedicada ao trabalho público – no momento em que estava “identificada com a marcha das coisas, militante de seu ideal pelo qual chegaria à verdade” – agora encontra seu único meio de afirmação no setor privado: só pelo acolhimento de Mosci e “pelo amor” ainda é possível manter-se no mundo. No entanto, é impossível ao casal “encerrar” e “abolir o mundo” para viver em paz, mas em meio a tanta hostilidade, é necessário construir a relação a dois “independente da vontade do mundo exterior”. Este sempre se demonstrará perturbador, a despeito da escolha das personagens por enfrentá-lo, ou não, através do engajamento político.

As personagens e a obra

De acordo com Antonio Candido, “A natureza das personagens depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista”²³⁸. A observação da complexidade de composição subjetiva das personagens principais de *A Famosa Revista*, e em especial de Rosa, mostra que, diferente de *Parque Industrial*, esse livro tem como interesse os problemas dos seres humanos em sua individualidade e subjetividade, e não um simples e superficial panorama social. O aprofundamento psicológico de Rosa e Mosci permite que eles se destaquem da representação do plano social no qual vivem e possam ter uma relação de conflito com ele. Além disso, essas personagens têm seu estado de espírito manifesto pelo lirismo que constrói toda a matéria literária e a possibilidade de manifestação de sua complexidade se dá pela própria complexidade da estrutura do livro, que apresenta um gênero híbrido.

A construção das personagens de *A Famosa Revista* (1945) apresenta antagonismo social – baseado no conflito entre o público e privado, característico do fazer político brasileiro tanto de esquerda quanto de direita – e aponta para um impasse sem solução, gerando um final que reafirma a impotência e desesperança. O último capítulo desta obra, “Partita”, inicia-se com o seguinte comentário dos narradores: “Manhã de um dia de 1943, uma data para fixar a finale da epopeia. Estamos finalmente aqui, chegamos a esta manhã do tempo” (p. 217). Apesar de nesse momento os narradores se referirem à história contada como “epopeia”, as características da narrativa relacionar-se-iam melhor com o conceito de “epopeia negativa” – proposto por Adorno no texto “A posição do narrador no romance contemporâneo” – do que com a de sentido tradicional, de afirmação de uma coletividade através das ações de um herói. De acordo com Adorno:

os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade e converte-se em seu contrário, assemelha-se a epopeias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como essa um dia pareceu endossar um mundo cheio de sentido. Essas epopeias compartilham com toda arte contemporânea a ambiguidade dos que não se dispõem a decidir se a tendência histórica que registram é uma recaída na barbárie ou, pelo contrário, o caminho para a realização da humanidade, e algumas se sentem à vontade demais no barbarismo²³⁹

Em reflexão sobre o romance no pós-Segunda Guerra Mundial, Adorno observa uma propensão de determinado fazer literário em registrar a tendência histórica de “recaída na barbárie”. Os sintomas de decadência e de fim de etapa estão bem expressos em *A Famosa Revista*. A trajetória de vida de Rosa e Mosci, além de ser individual, é marcada por vários

²³⁸ CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. *Op. Cit.*, p. 74.

²³⁹ ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. *Op. Cit.*, p.62.

tipos de violências e sofrimentos, ao invés de apresentar feitos gloriosos e exemplares. Além disso, apesar das ações propriamente ditas ocuparem boa parte do capítulo “Cem páginas da Revista”, diversos outros trechos da narrativa concentram-se no pensamento e divagação das personagens, que refletem interiormente mais do que agem no mundo. Essa falta de ação das personagens dá-se pela sensação de fragilidade e impotência do indivíduo diante do poderio das engrenagens de um mundo sufocante e dominado pela guerra. A opressão do mundo exterior é maior do que as forças de um homem e isso é sintomático em um livro que representa a retração de um casal de jornalistas perante a imposição aniquiladora da guerra.

Outra característica que aproxima *A Famosa Revista* da epopeia negativa de Adorno é o subjetivismo das personagens que invade a construção narrativa e não permite aos narradores a elaboração da história de Rosa e Mosci com distanciamento: há utilização de uma linguagem truncada e não referencial que “solapa o preceito épico da objetividade”²⁴⁰. Considerar *A Famosa Revista* a partir dessa única perspectiva é, no entanto, reduzir o intenso trabalho de elaboração da linguagem que apresenta elementos de outros gêneros. No entanto, importa considerar essa subjetividade transposta ao texto, porque ela se faz presente em toda a narrativa dos autores Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz.

²⁴⁰ Idem.

Considerações Finais

...sentiremos a gravidade do destino de Patrícia,
 a quem não faltou o definitivo desencanto,
 prêmio rude de quem vive uma ideia-sentimento:
 sem se reconciliar com a ordem combatida recolheu-se ao “templo da decepção”,
 onde a arte e a literatura oferecem consolo ao ser ofendido.
 Na história do modernismo,
 seu nome põe um colorido dramático de insatisfação levada à luta política
 Carlos Drummond de Andrade – *Imagens da Perda* (fragmento - 1963)

Começamos este estudo afirmando que a biografia é o objeto de investigação de grande parte das pesquisas relacionadas à Patrícia Galvão, em detrimento da análise crítica de sua obra e, principalmente, de seus trabalhos literários. Essa tendência ajudou a fundar, ao longo de décadas de historiografia, o mito Pagu, referente à musa antropofágica, à feminista e à inconsequente agitadora comunista: símbolos fortes, mas que apresentam imagens simplificadas de Patrícia Galvão. Essa construção mítica é a que reverberara em vários artigos acadêmicos, em minissérie de televisão, nos filmes *O homem do Pau Brasil* (1982), de Joaquim Pedro de Andrade e *Eternamente Pagu* (1988), de Norma Bengell; no curta-metragem *Eh Pagu Eh!* (1982), de Ivo Branco e no documentário *Pagu livre na imaginação, no espaço e no tempo* (2001), de Marcelo Tassara e Rudá K. Andrade.

Uma versão diferente da imagem da escritora, mais complexa e sofrida devido às suas escolhas de vida, só foi possível com a publicação, em 2005, do livro organizado por Geraldo Galvão Ferraz, *Paixão Pagu – a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*, que, como já apontado, consiste em longas cartas confessionais que Patrícia Galvão finalizou no cárcere em 1940 e endereçou a seu companheiro Geraldo Ferraz. A intensa carga emocional presente no texto impediu que o filho do casal o lesse de imediato, adiando a data em que os escritos memorialísticos se tornassem de conhecimento público. Trata-se de um contundente “acerto de contas com o passado”²⁴¹ em que Patrícia Galvão relata desde suas vivências de adolescente até a viagem que fizera em 1933 ao Japão, à China e à União Soviética, dentre outros lugares. De acordo com David Foster²⁴², há em *Paixão Pagu* três principais núcleos temáticos que envolvem o relato em si, pouco organizado cronologicamente: o sentimento de solidão que acomete a escritora; sua relação erótica com Oswald de Andrade e sua relação com o Partido Comunista.

Esse último núcleo é o que mais interessa, por possibilitar a resignificação das atividades políticas da escritora, marcadas pela vivência das contradições inerentes à estrutura organizacional partidária e por profundas violências, dores e desilusões. Para ser

²⁴¹ PONTES, Heloísa. Patrícia Galvão: de menina levada a musa inventada do modernismo, in: **Intérpretes da Metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual**, 1940-1968. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2010, p. 111.

²⁴² FOSTER, David F. The private autobiography of a feminist writer, in: **Revista Guavira Letras**, revista eletrônica, n. 6, ano 4, 2007.

aceita nos quadros militantes do Partido Comunista, Patrícia Galvão precisou proletarianizar-se; abdicar de uma vida particular, de convivência com o marido Oswald de Andrade e o filho Rudá; abdicar de sua autonomia reflexiva; assinar documentos sem ao menos tê-los lido e ser tratada como prostituta pela direção stalinista. É com profundo ressentimento e certa ironia que a autora se refere ao PCB em suas memórias. Refletindo, por exemplo, sobre sua submissão militante e sobre as degradantes tarefas impostas pelo “Comitê Fantasma” do qual fez parte, Patrícia Galvão afirma:

Escrava da ética estabelecida, hoje sou de outra, a que estabeleci posteriormente.

Lama. Estava no meio da lama, cheirando a podridão. Salvava-me o espírito de sacrifício pela causa que me levava à lama. Sempre pensei em lutar abertamente pela liberdade do proletariado. Gritar aos quatro cantos a minha decisão, a minha opinião. Atacar o inimigo frente a frente, orgulhosa e vibrante com os bons ladrões dos folhetins, que roubaram, deixando os nomes estampados nos locais de delito. Combater lealmente, fiel a um código de honra – sem timidez, hipocrisia, sem mascarar minhas ações.

Mas eis-me membro do Comitê Fantasma, obrigada à dissimulação, à intriga, ao fingimento, a toda espécie de maquiavelismo repugnante...²⁴³

O contraste entre seu ideal de engajamento político e as atividades exigidas pelo partido é evidente nessa passagem e pauta toda a narrativa da autobiografia, acentuando-se conforme as atividades exigidas pela direção do PCB se mostravam mais degradantes. O ponto de vista do qual Patrícia Galvão narra seus fatos é o de alguém que já havia rompido com o partido stalinista e se reunira a organizações da oposição de esquerda trotskista. Essa guinada ideológica não tinha sido, até então, problematizada de maneira adequada pela crítica. O próprio relato autobiográfico e o livro *Dos Escombros de Pagu – um recorte biográfico de Patrícia Galvão* (2008) narram a vida da autora até o início dos anos 1930, no momento de sua viagem. No entanto, a publicação de *Paixão Pagu* alertou para a importância que a mudança de orientação política teve para a escritora e permitiu à crítica, a partir dessa perspectiva, revisitar seu legado literário.

Essa revisão foi possível porque, a despeito da coautoria de Geraldo Ferraz em *A Famosa Revista*, é notório o fato de que a guinada ideológica de um livro para o outro está ligada à biografia de Patrícia Galvão. Tanto em *Parque Industrial* quanto em *A Famosa Revista* há a presença marcante de elementos autobiográficos. No caso do primeiro livro, nota-se que a experiência da jovem de 20 anos como moradora do Brás e estudante da Escola Normal, a convivência com os intelectuais modernistas, a militância partidária cotidiana e a experiência de trabalho operário serviram de matéria para seu romance. *Parque Industrial* é ainda fortemente marcado, tanto em sua ideologia quanto em sua forma, pela *ilusão* de sua autora com o Partido Comunista. Em *A Famosa Revista*, a relação de Patrícia Galvão com o partido e a situação do casal de autores perante o contexto sócio-

²⁴³ GALVÃO, Patrícia. **Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão**. *Op.Cit.* p. 117.

político em que viviam também se encontram ficcionalizadas. A obra escrita a quatro mãos é marcada, ao contrário do primeiro livro, por profundo estado de *desilusão* com o PCB.

As motivações que contribuíram para que *A Famosa Revista* fosse o oposto ideológico de *Parque Industrial* estão, com relação à parte da elaboração do livro de 1945 que cabe à Patrícia Galvão, traçadas em *Paixão Pagu*. À parte os relatos pessoais da autora, a fotobiografia *Viva Pagu*, publicada em 2010, também apresenta sua contribuição na compilação de documentos relacionados à vida política de Patrícia Galvão no período que separa a publicação de *Parque Industrial* e *A Famosa Revista*: de 1933 a 1945. Por meio desse material sabe-se que Patrícia Galvão manteve contato com os trotskistas durante sua estadia na França, no final de 1934 – quando morou com a cantora brasileira Elsie Houston e seu esposo, Benjamim Pérret, e conheceu os poetas surrealistas Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard e René Crevel. De volta ao Brasil, Patrícia Galvão foi presa pelo Deops no início de 1936 e declarou, em depoimento concedido à polícia, que via “injustiças nesse regime e somente o partido comunista pode dar uma solução nisso.”²⁴⁴ Até meados de 1937, Patrícia Galvão foi absolvida pela justiça por duas vezes, mas impedida pela polícia de exercer a liberdade por ser considerada um elemento perigoso à sociedade. Em 16 de junho do mesmo ano, por apresentar uma saúde muito debilitada, a escritora foi removida para o Hospital Santa Cruz, da Polícia Militar, de onde fugiu, no dia 25 de outubro, auxiliada por Geraldo Ferraz.

Patrícia Galvão refugiou-se na casa do pai e, em 14 de fevereiro de 1938, o Deops recebeu uma denúncia, relatando uma série de reuniões trotskistas no bairro da Mooca, em São Paulo, com a presença de militantes como Hermínio Sacchetta, Heitor Ferreira Lima e Patrícia Galvão. No final daquele mês, num ato que concretiza sua tendência à oposição ao PCB, Patrícia Galvão integra o grupo dissidente conhecido como CCP (Comitê Central Provisório) do Partido Comunista do Brasil, para o qual passa a militar. Muda-se da casa do pai e – com um grupo composto pela jornalista Eneida Costa de Moraes, José Rodrigues Candido, Julio dos Santos, Zora Braga, entre outros – publica alguns manifestos. As atividades do CCP foram acompanhadas pelo Partido Operário Leninista (POL), de orientação trotskista, que procurava conquistar militantes para seus quadros²⁴⁵. Em 21 de abril de 1938, Patrícia Galvão foi presa novamente e condenada a dois anos de prisão.

Em fevereiro de 1939, a autora enviou, do cárcere, “longa carta de apoio ao manifesto do Comitê Regional de São Paulo, que propunha ruptura com a Internacional Comunista”: “Os elementos conscientes e capazes saberão o caminho a seguir. Saberão encarar a burocracia como um acidente funesto, mas incapaz de deter a marcha da

²⁴⁴ FURLANI, Lúcia e FERRAZ, Geraldo Galvão. *Viva Pagu – fotobiografia de Patrícia Galvão*. *Op.Cit.*, p. 156.

²⁴⁵ *Idem*, p. 177.

história,²⁴⁶ o que, finalmente, lhe garante a expulsão do Partido Comunista em março de 1939, por meio de um documento emitido pelo Comitê Regional de S. Paulo do PCB e intitulado *Contra o Trotskismo*. Em agosto de 1939, Patrícia Galvão se ligou ao grupo dissidente desse Comitê (chamado Dissidência Pró-Regulamento da Vanguarda Revolucionária) que, por sua vez, se une ao POL, criando o Partido Socialista Revolucionário, Sessão brasileira da Quarta Internacional. A escritora saiu da Casa de Detenção, em São Paulo, em 16 de julho de 1940, e rompeu publicamente com o PCB no mesmo ano.

O conhecimento da conturbada relação de Patrícia Galvão com o Partido Comunista, exposta em *Paixão Pagu*, e das atividades políticas que levariam a seu rompimento definitivo com a organização, são necessárias para que se entenda também o percurso da *ilusão*, sobre a qual se pauta *Parque Industrial*, à *desilusão* com o PCB, inerente à elaboração de *A Famosa Revista*. Nesse sentido, *Paixão Pagu* constitui-se como material biográfico que não colabora para reforçar a construção do mito Pagu, mas para apresentar acontecimentos desconhecidos, até então, da vida da escritora, importantes para o entendimento de sua obra. O material memorialístico auxilia a quebrar o silêncio em torno das motivações que pautavam a mudança no projeto ideológico e estético de *Parque Industrial* e *A Famosa Revista*, cuja análise não pode prescindir da coautoria de Geraldo Ferraz. Esses projetos literários com os quais Patrícia Galvão esteve engajada merecem ser mais estudados, dada à política de esquecimento que se recaiu sobre eles.

A desconsideração pela historiografia literária do livro *Parque Industrial* se relaciona com o tratamento de temas impactantes, feitos a partir da percepção de uma jovem autora sobre as transformações sociais impostas pela modernização da cidade em que vivia, no início dos anos 1930. É relacionada também ao processo histórico de desvalorização das mulheres intelectuais e artistas em nosso país e à problemática do gênero “romance proletário” de Patrícia Galvão, que tem caracterizações muito específicas se comparado a seus pares. A marginalização de *A Famosa Revista* pode ser atribuída, por sua vez, ao tema desconfortável, baseado na crítica tecida contra um partido que gozava de prestígio mundial em 1945, pelo combate ao nazismo; pelo “estilo desafiador” e muitas vezes truncado; e pela própria coautoria, que “ocupa uma posição anômala para críticos e estudiosos”²⁴⁷.

Além dessas questões particulares, uma característica comum entre as obras que pode contribuir para essa situação é o intenso e incômodo diálogo que ambas estabelecem com a conjuntura sócio-política de seu tempo, colocando-se em campo de conflito com o pensamento conservador e problematizando o próprio papel da literatura. Os livros de Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz não servem à contemplação e ao conforto estético, mas

²⁴⁶ Idem, p. 184.

²⁴⁷ JACKSON, Kenneth David. Alienation and Ideology in *A Famosa Revista* (1945). *Op. Cit.*, p. 299.

discutem as violências sofridas pelo ser humano quando submetido ao sistema capitalista, no caso do livro de 1933, e a instituições totalitárias, como ocorre no livro escrito a quatro mãos. A conjunção presente nos textos entre política e forma – que remete à estética do choque em *Parque Industrial* ou à organização narrativa pautada na melancolia das personagens, em *A Famosa Revista* – consiste na afirmação da literatura como campo possível e necessário de embate ideológico.

Foi no sentido de procurar apresentar estudos desses dois livros, marginalizados porque contestadores, que essa dissertação se constituiu. Ela é o resultado de minha participação nos eventos do centenário de nascimento de Patrícia Galvão, em 2010, das leituras feitas e dos debates com meu orientador, com outros professores, e com colegas da Universidade. Apesar de todas as lacunas inerentes aos trabalhos acadêmicos, espera-se que haja aqui uma contribuição – feita a partir do estudo dos livros que a escritora elaborou, sozinha ou em parceria com Geraldo Ferraz – para a memória de Patrícia Galvão, uma militante de esquerda que enfrentou as injustiças sociais seja como trabalhadora braçal, jornalista ou literata. Uma contribuição para que, enfim, possamos refletir sobre o incêndio político e cultural provocado por Patrícia Galvão em seu tempo, para além de datas comemorativas.

Bibliografia Geral

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 55-61.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2003.

AMARAL, Aracy. A gênese de Operários, de Tarsila In: AMARAL, Aracy **Textos do trópico de capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)**: Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 57-62.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista (1942). In: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1974.

ANDRADE, Oswald. **Serafim Ponte Grande**. Rio de Janeiro: Globo, 2007.

BENJAMIM, Walter. **Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

_____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.

BORDIN, Luigi; BARROS, Marcos André de. Estética e política contemporânea: Bertold Brecht e Walter Benjamin: uma prática estética contra a barbárie e em defesa da vida. **Ágora Filosófica**. Recife, ano 6, n. 2, jul.-dez. de 2006.

BORNHEIM, Gerd Alberto. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOSI, Alfredo. Moderno e Modernista na Literatura Brasileira. In: **Céu, Inferno**. São Paulo: Ática, 1988. p. 114-126.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BUENO, Luis. **Uma história de romance de 30**. São Paulo e Campinas: Edusp e Editora da Unicamp, 2006.

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

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2006a.

_____. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2006b.

_____. **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2009.

_____. (org.) **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CASTRO, Ricardo Figueiredo. O Homem Livre: um jornal a serviço da liberdade (1933-1934) **Cadernos AEL: trotskismo**. Campinas: UNICAMP/ IFCH/ AEL, v. 12, n. 22/23, p. 63-75, 2005

CLARK, Katerina. **The Soviet Novel**. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

CORREIA, Francisco. Melancolia: Sentido e Forma In: VIANA, Chico (org.) **O rosto escuro**

de **Narciso** João Pessoa: Idéia, 2004.

DANTAS, Vinícius. Oswald de Andrade e a Poesia. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, p.191-203, jul. 1991.

DEL ROIO, Marcos Tadeu **A classe operária na Revolução Burguesa (a política de alianças do PCB, 1928-1935)**. Dissertação (Mestre), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1988.

EISENTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

_____. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990b.

FARINACCIO, Pascoal. **Serafim Ponte Grande e as Dificuldades da Crítica Literária**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

FERNANDES, Florestan. **Mudanças sociais no Brasil**. São Paulo: Global, 2008.

FERRAZ, Geraldo. **Depois de Tudo: memórias**. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1983.

FERREIRA, Jorge Luiz. **Prisioneiros do mito: cultura e imaginário político dos comunistas no Brasil (1930-1956)**. Niterói; Rio de Janeiro: EdUFF: Mauad, 2002.

FILHO, Nestor Goulart Reis. Cultura e Estratégia de Desenvolvimento. **Cadernos de Pesquisa do Lap**. São Paulo: FAU-USP, nov.-dez 1994.

FONTES, Amando. **Os Corumbas**. São Paulo: José Olympio, 1974.

FORSTER, Edward M. **Aspectos do Romance**. São Paulo: Globo, 1998.

FREUD, S. Luto e Melancolia. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud vol. XXI**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1930.

_____. **O mal-estar da Cultura**. Porto Alegre –RS: L&PM, 2010.

GINZBURG, Jaime. Ditadura e Estética do Trauma: Exílio e Fantasmagoria. In: VIANA, Chico (org.) **O rosto escuro de Narciso** João Pessoa: Idéia, 2004.

_____. O conceito de melancolia. **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, no 2º**: A clínica da melancolia e as depressões. Porto Alegre: APPOA, 2001.

_____. Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema na teoria da autobiografia, In: GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecília; KANZEPOLSKY, Adriana; IZARRA, Laura Zuntini (org.) **Em primeira pessoa**. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009.

GOMES, Angela de Castro. A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado. In: SCWARCZ. Lília Moritz (org.) **História da Vida Privada**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

HAHNER, June Edith **Emancipação do sexo feminino**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

HARDMAN, Francisco Foot. Algumas Fantasias de Brasil: o Modernismo Paulista e a Nova Naturalidade da Nação. In: DECCA, Edgar Salvadori de; LEMAIRE, Ria (org.) **Pelas Margens** Campinas; Porto Alegre: Editora da Universidade, 2000.

_____; LEAL, Cláudia; PRADO, Arnoni. **Contos anarquistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

HOBBSAWN, Eric Rumo ao abismo econômico In: **Era dos Extremos: o breve século XIX 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 90-112.

HERSCHMANN, Micael M. O imaginário moderno no Brasil. In: HERSCHMANN, Micael M.; PEREIRA, Carlos (org.) **A invenção do Brasil moderno: medicina, educação e engenharia nos anos 20-30**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HUYSSSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.

JAY, Martin. **A imaginação dialética. Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

KAREPOVS, Dainis. **Luta subterrânea, O PCB em 1937-1938**. São Paulo: Hucitec, UNESP, 2003.

LAFETÁ, João Luiz **1930: A crítica e o modernismo**. São Paulo: Editora 34, 2000.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira **Outra face do feminismo: Maria Lacerda de Moura**. São Paulo: Ática, 1984.

LEONE, Matthew E. **Closer to the masses: Stalinist culture, social revolution, and Soviet newspapers**. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

LUKÁCS, Georg. O Romance como Epopeia Burguesa. **Revista Ad Hominem 1**, São Paulo, tomo III, 1999.

MARINS, Paulo César Garcez. Habitação e Vizinhança: Limites da Privacidade no Surgimento das Metrôpoles Brasileiras. In: **História da vida privada no Brasil 3**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

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

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e Transição. **Revista Usp**. São Paulo, p. 45-56, mar. abr. mai. de 1991.

_____. **Estratégias da Ilusão: A Revolução Mundial e o Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PINTO, Célia Regina Jardim **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

QUADROS, Aurora Cardoso de. **Oswald de Andrade no jornal O homem do povo**. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

RANGEL, Carlos Roberto da Rosa; CORTES, Cásia da Silva. A militância feminina no PCB – década de 1930. In: **Gênero – Núcleo transdisciplinar de estudos de gênero – NUTEG – v. 8**, n. 2 (1º sem. 2000). Dossiê Gêneros em contextos ditatoriais. Niterói: EdUFF, 2008.

RIBEIRO, Maria Alice Rosa. **Condições de trabalho na indústria têxtil paulista (1870-1930)**. São Paulo: HUCITEC: Editora da UNICAMP, 1988.

SANTOS, Fernando Simplício dos Santos. **Representação e crítica da decadência no mundo moderno: Dyonelio Machado e Paulo Menotti Del Picchia**. Mestrado. Unesp de Assis. 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio; et al (org.) **A personagem de Ficção** São Paulo: Perspectiva, 1978.

TRAVASSOS, Milena de Lima. **Estética do choque – arte e política em Walter Benjamin**. Dissertação (Mestre), Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

TROTSKI, Leon. **Literatura e Revolução**. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1980.

TROTSKI, Leon; BRETON, André. Por uma arte revolucionária independente. In: FACIOLI, Valentim (org.) **Breton Trotski – por uma arte revolucionária independente**. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Sobre a Vida e Obra de Patrícia Galvão

ANDRADE, Gênese. A escritura estilizada de Pagu. **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, v. 65, p. 158-187, nov. de 2009.

_____. Patrícia Galvão: Entre la persona y el personaje. In: **Mujeres que escriben en América Latina**. CEMHAL, 2007.

BLOCH, Jayne Patrícia Galvão: the struggle against conformity. **Brazilian Literature**. University of Pittsburgh, January-June, 1986.

BRYAN, Catherine M. Antropofagia and Beyond Patrícia Galvão's Industrial Park in the age of Savage Capitalism. In: **Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura**, revista eletrônica, n. 16, 2007.

BRUZUAL, Alejandro. **Narrativas Contaminadas Três Novelas Latinoamericas: El Tungsteno, Parque Industrial y Cubagua**. Tese (Doutorado) - University Of Pittsburgh, 2006.

CAMPOS, Augusto de. **Pagu vida e obra**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

COLESANTI, Aldo Luis Bellagamba. **Parque Industrial: ideologia e Forma**. Dissertação (Mestre), UNESP, São José do Rio Preto, 1984.

COSTA, Márcia Rodrigues da. **Jornalismo Cultural: a produção de Patrícia Galvão no jornal a Tribuna**. Dissertação (Mestre). Universidade Metodista, São Paulo, 2008.

DANIEL, M. L. Life in the Textile Factory: Two 1933' Perspectives. **Luso Brazilian Review**. University of Wisconsin Press, v. 31, n. 2, winter, p.97-113, 1994.

FERNÁNDEZ-BABINEAUX, Maria. Rosa y Rosinha: Dos Etapas en la Evolución Ideológica y Personal de la Disidencia en Patrícia Galvão. **Crisolenguas**, Texas A&M University-Commerce, dec. 2008.

FERRAZ, Geraldo Galvão. A vida dentro de uma pasta preta. In: GALVÃO, Patrícia **Paixão Pagu a autobiografia precoce de Patrícia Galvão**. Rio de Janeiro: Editora Agir. 2005.

_____. Um ato de Justiça In: NEVES, Juliana **Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão: a experiência do Suplemento Literário do Diário de São Paulo nos anos 40**. São Paulo: Editora Annablume; Fapesp, 2005.

_____; FURLANI, Lúcia Maria Teixeira (org). **Viva Pagu – fotobiografia de Patrícia Galvão**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

FILHO, Adonias A Famosa Revista In: **Modernos Ficcionalistas Brasileiros** Rio de Janeiro, Edição Cruzeiro, 1958.

FOSTER, David William. Patrícia Galvão: The Private Autobiography of a Brazilian Feminist Writer. **Revista Guavira Letras**, revista eletrônica, n. 6, ano 4, 2007.

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

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira **Pagu – Patrícia Galvão: livre na imaginação no espaço e no tempo**. Santos: Unisanta, 1999.

_____. **Croquis de Pagu – e outros momentos felizes que foram devorados unidos**. São Paulo e Santos: Cortês e Unisanta, 2004.

_____; FERRAZ, Geraldo Galvão (org.) **Viva Pagu – Fotobiografia de Patrícia Galvão**. São Paulo: Imprensa Oficial. 2010.

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

JACKSON, Kenneth David. Alienation and Ideology in A Famosa Revista. **Hispania**, v. 74, n. 2 may, p. 298-304, 1991.

_____. Patrícia Galvão e o Realismo Social dos anos 30. CAMPOS, Augusto de. **Pagu vida e obra**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. A fé e a ilusão: o caminho de Paixão e pureza de Patrícia Galvão. In: **Paixão Pagu a autobiografia precoce de Patrícia Galvão**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005.

KANOST, Laura Body politics in Patrícia Galvão's Parque Industrial. **Luso-Brazilian Review**. University of Wisconsin, 2006.

MANFRINI, Bianca Ribeiro. **A mulher e a cidade: imagem da modernidade brasileira em quatro autoras paulistas**. Dissertação (Mestre), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MARSHALL, Todd. Marxist Feminism in Brazil. **Romance Notes**, The University of North Carolina at Chapel Hill, n. 3, Spring 1996.

NEVES, Juliana. **Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão – A experiência do Suplemento Literário do Diário de São Paulo nos anos 40**. São Paulo: Annablume editora, 2005.

OWEN, Hilary. Discardable Discourses in Patrícia Galvão's Parque Industrial. In: **Brazilian Feminisms**. The University of Nothngham Monographs in the Humanities, 1999.

PONTES, Heloísa. Vida e obra de uma menina nada comportada: Pagu e o Suplemento Literário do Diário de São Paulo. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 26, p.431-441, jan.-jun. de 2006.

_____. Patrícia Galvão: de menina levada a musa inventada do modernismo In: **Intérpretes da Metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2010, p. 106-115.

RISERIO, Antônio Pagu: Vida-Obra, Obravida, Vida. In: CAMPOS, Augusto de. **Pagu vida-obra**. Campinas: Brasiliense, 1987.

SILVA, Valquíria Lima da. **Escrevendo com o corpo: Paixão Pagu e a Experimentação Revolucionária de Parque Industrial**. Dissertação (Mestre), Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2007.

SILVEIRA, Maria José **A jovem Pagu**. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

VALENTE, Luiz Fernando Canonizando Pagu. **Letras de Hoje Estudos e debates de linguística, literatura e língua portuguesa**. Porto Alegre, v. 33, n. 3., set. de 1998.

VIEIRA, Denise Adélia. **A Literatura, A Foice e O Martelo**. Dissertação (Mestre), Universidade Federal de Juíz de Fora, Juíz de Fora, 2004.

UNRUH, Vicky. A Refusal to Perform – Patrícia Galvão Spy on the Wall. In: **Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America**. Austin: University of Texas Press, 2006.

Obras de Patrícia Galvão

Livros

GALVÃO, Patrícia; FERRAZ, Geraldo. **Dois Romances: A famosa revista e Doramundo**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1959.

GALVÃO, Patrícia. **Paixão Pagu a autobiografia precoce de Patrícia Galvão**. Rio de Janeiro: Editora Agir. 2005.

_____. **Parque Industrial**. São Paulo: Editora José Olympio, 2006.

_____ **Safra Macabra.** São Paulo: José Olimpio, 1998.

Artigos

No jornal *O Homem do Povo*: 7 artigos publicados entre 27 de março e 1931 a 13 de abril de 1931 na seção “A mulher do Povo”.

No jornal *Vanguarda Socialista*: 25 artigos publicados entre 31 de agosto de 1945 e nove de agosto de 1946 nas seções “Crítica Literária” e “Crônica Literária”.

No jornal *A Tribuna*: 34 artigos escritos entre sete de abril de 1957 e 26 de março de 1961 na seção “Literatura”.

Panfleto Político Verdade & Liberdade, 1950.

Filmografia

ETERNAMENTE PAGU. Longa metragem. Direção: Norma Bengell, 1988.

EH PAGU EH! Curta metragem. Roteiro e Direção: Ivo Branco, 1982.

PAGU LIVRE NA IMAGINAÇÃO, NO ESPAÇO E NO TEMPO. Documentário. Direção: Marcelo Tassara e Rudá K. Andrade, 2001.

O HOMEM DO PAU-BRASIL. Longa metragem. Roteiro e direção: Joaquim Pedro de Andrade, 1981.

Obras de referência consultadas

MIJOLLA, Alain de. **Dicionário Internacional de psicanálise.** Rio de Janeiro: Imago Editora, 2005.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise.** Tradução: Vera Ribeiro, Lucy Guimarães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

.