

## PARQUE INDUSTRIAL E O MODERNISMO BRASILEIRO

Estela J. Vieira  
Yale University

Parque Industrial de Patrícia Galvão, publicado em 1933 com o pseudônimo Mara Lobo, é um romance fundamental tanto pela sua perspectiva feminina e social, como pelo seu valor estético. As análises de enfoque textual têm sido relativamente poucas. A crítica concentra-se antes nos aspectos políticos, sociais e históricos manifestos nos temas do romance. Isto não admira, já que Parque Industrial é um dos primeiros romances brasileiros que recupera o mundo proletário dos anos trinta, e critica as injustiças sociais prevalentes no meio industrial de São Paulo. Além disso, Galvão, conhecida melhor como Pagu e pela sua relação amorosa com Oswald de Andrade, foi uma figura célebre de uma rebeldia incessante tanto no centro artístico como político, e a crítica no romance é tão radical que chega a ser ainda hoje chocante. O significado social e ideológico do romance são indispensáveis para uma compreensão completa. Entretanto, Galvão também mostra-se claramente consciente da sua criação e ficção. A visão moral e ética transmite-se através da sua expressão estética.

Galvão contribui ao movimento modernista, não só por assumir uma temática urbana e representar a sociedade moderna brasileira, mas também pelo seu agitado estilo e procura de uma linguagem nova. O radicalismo de Galvão liga-a ao ramo Antropófago dos modernistas. Jayne Bloch explica que Galvão cria “a new aesthetic form that was free, uninhibited and sensual, like the Anthropophagic woman she represented” (190). Existem no texto contribuições estilísticas ligadas ao primeiro modernismo que ainda restam para ser detalhadas e aprofundadas. O ponto de vista da narração embora extremo não é binário, mas reflecte uma complexidade e ambiguidade. Também pode-se identificar semelhanças entre a pintura modernista e o texto, e

por último, a função narrativa da linguagem é criar uma concepção dramática do ambiente reflectido.

Galvão faz parte da elite brasileira, mas também vive dentro e conhece a fundo o ambiente urbano onde é testemunha das situações que censura. Vivendo entre os dois mundos consegue construir um panorama mais objectivo como também consciencioso. Esta visão entre as duas classes sociais cria tanto um encontro delas como uma total descomposição de ambas. Nenhum dos seus personagens escapa à crítica, sátira ou fracasso pessoal. Pepe e Corina, os dois proletários mais derrotados, encerram juntos o texto, ambos arrojados entre a agra perversidade desta nova sociedade capitalista: “Os dois, agarrados, vítimas da mesma inconsciência, atirados á mesma margem das combinações capitalistas, levam pipocas salgadas para a mesma cama” (145). De certa forma estes personagens trágicos e derrotados, dois proletários, tornam-se emblemáticos porque são as únicas figuras que a narração não abandona, recuperam-se as vidas deles para por fim ao romance.

Apesar de que os personagens proletários ganham a simpatia do leitor, a estrutura do romance não promete uma futura revolução socialista. O fim não aporta esperanças de melhoramento social, ao contrário, parece reproduzir um fatalismo e uma frustração, tanto dum movimento organizado como de intenções positivas e visões optimistas. O texto culmina com a manifestação dos trabalhadores que vem-se intensificando através do romance. A conclusão em vez de anunciar promessas, adverte tragédias, e inclusive aparecem nas últimas páginas várias vezes as palavras “nunca” e “trágica.” Os próprios trabalhadores dizem da manifestação: “Esta merda nunca foi revolução” (117). Também é no fim que Otavia abandona o seu namoro com o Alfredo por impertinência do partido comunista. Mary Daniel num estudo da vida de Galvão que elabora a sua acção pioneira e experiência de mulher revolucionária, afirma que “Pagu’s unshakable faith in Marxist ideology and her vision of a future utopia achieved through political

struggle changed the focus of her writing” (103) e ainda que no romance “artistic innovation is subordinated to heavy doses of doctrinaire political propaganda” (110). Mas a organização do romance e a sátira extrema parecem antes fazer uma crítica que contradiz esta análise. Mais bem, o texto expõe amostras de um desassossego da concepção da derrota e da impotência.

Esta posição dentro e fora das distintas classes sociais e á margem das ideologias, paralela a perspectiva da narração diante o modernismo. Galvão chega a ser radicalmente modernista e ao mesmo tempo anti-modernista. As sátiras aparentes que faz do grupo intelectual brasileiro dessa época revelam provavelmente experiências próprias, mas também, uma crítica á presunção do movimento. Certas imagens evocam o mundo da elite modernista: o champanhe desperdiçado, um lenço ou uma casinha futurista, o Hotel Esplanada, os automóveis. Isto faz-nos pensar em Mário de Andrade que também inclui críticas subtis nos seus textos. Se a técnica de Galvão tinha muito em comum com certa obra de Oswald de Andrade, a sua visão do mundo era possivelmente mais parecida á de Mário de Andrade. Ambos, Galvão e Mário de Andrade incluem elementos de auto crítica e paródia. Dentro das várias personagens femininas aparecem rasgos que podem ser representativos ou característicos da autora. Quando a Matilde anda pela Escola Normal do Braz provocantemente vestida ou quando Macunaíma finge ser pianista para conseguir ir á Europa, são momentos de grande sentido de humor e de uma profunda reflexão. Ambos conscientes das limitações da expressão modernista, abraçam ao mesmo tempo as novidades estéticas. A sátira representa tanto uma apropriação como uma rejeição do movimento modernista.

A ideologia política e a posição estética do romance de Galvão estão por tanto entre extremos. Este mesmo ponto de contacto e equilíbrio aparece diante o feminismo. Galvão revoluciona a construção dos papéis femininos e masculinos e representa as experiências marginadas. Quase todos os seus personagens principais são mulheres; trabalhadoras de fábricas

ou costureiras. Estes grupos marginados, mas crescentes, têm a sua própria voz. As vidas destas mulheres servem de protesta, de exemplo, mas também para narrar a complexidade dos problemas femininos e a variedade de experiências de mulheres de diferentes classes sociais e cultura. O ambiente intelectual feminino também é criticado. Galvão faz uma paródia das burguesas modernistas que criam um movimento feminista que promove unicamente os interesses de um grupo privilegiado. Estas mulheres emancipadas aparecem conversando sobre a dificuldade de encontrar boas criadas e aparentemente mais preocupadas pelo verniz das unhas que com a questão feminina. O ponto de vista do romance manifesta uma preocupação tanto pela situação económica da mulher como pela manifestação criativa da mesma. A emancipação consiste em ter possibilidades económicas e políticas e na libertação artística. Requer um movimento colectivo e individual.

Otavia serve de um exemplo que aproxima-se a um feminismo autêntico. Ela manifesta ser solidária e comprometida porque apoia Corina quando esta fica grávida e as demais abandonam-na. A expressão sexual e decisão própria também é uma parte fundamental da liberdade da mulher. Otavia rejeita o Pepe, e diz-lhe “O padre Meireles nunca me casará! Serei do homem que o meu corpo reclamar” (47). Ela rejeita a instituição social e religiosa do casamento. A sua disciplina também aparece no trabalho: “Otavia trabalha como um automato” (16). É igualmente dedicada á sua vida política, sempre aproveita os seus momentos livres para ler. Enquanto quase todos os personagens formam parte de um ambiente completamente degenerado, onde o sexo é perverso, a pureza de Otavia contrasta com esta promiscuidade. A descrição do encontro íntimo entre Otavia e Alfredo está cheio de confiança e inocência: “Ela se despe, sem falso pudor. Ia se entregar ao macho que sua natureza elegera. Puramente” (131). Mas, no fim Otavia abandona o seu amor pelo partido, o qual nos parece reforçar o elemento de quebra e derrota do fim do romance.

As representações e relações entre os personagens constituem um ponto de vista narrativo ambíguo e complexo diante da sociedade, do modernismo e do feminismo. As representações tipificadas dos personagens funcionam dentro do discurso crítico para intensificar e satirizar. Esta tipologia urbana também concorda com o que os modernistas do momento estavam a fazer na pintura. Igual ao trabalho literário, a pintura modernista não rejeitava o passado e mantinha dentro da sua abstracção elementos humanistas. O encontro da obra de Galvão com a de Tarsila de Amaral é aparente. Amaral cruza o popular e o nacional com formas da alta arte europeia. Certas pinturas de Amaral também intentam através de uma adaptação reflexiva mostrar o conteúdo e expressão de uma nova imagem do Brasil.

Os personagens de Galvão foram no momento radicais representações dos novos participantes que compunham a emergente sociedade moderna. Além doutras, as trabalhadoras do Brás são imigrantes italianas, criadas chinesas e brasileiras mulatas. A mistura variada dos personagens revela os componentes diversos da sociedade. A novidade desta caracterização está na diversidade racial e cultural, e nos vários registos linguísticos. Estas figuras diferentes apresentam possíveis definições da nacionalidade. O nativo ou o autóctone é situado no meio urbano, enquanto Amaral procurava no interior ou no indígena as representações do primitivo. Mas ao mesmo tempo, a pintora também cruzava os elementos da natureza brasileira com símbolos do mundo urbano.

O original brasileiro surge em ambos registros, tanto na pintura como na literatura, nas cores e nos personagens. Antropofagia (1929) de Amaral recria umas figuras femininas que nos fazem lembrar muitas vezes as mulheres gordas, descalças, e de seios fortes que Galvão descreve. Curiosamente Galvão também usa os peitos femininos como um marco distintivo. Clelia, uma portuguesa, é “lisa como uma tabôa” (28). O português, ou o clássico tradicional, serve como oposição ao novo brasileiro, já que as mulheres brasileiras têm peitos “propositaes” e aparecem

muitas vezes seios cheios e chupados á mostra. Estas distorções não são só de mulheres nem só de um peito isolado mas ás vezes da figura inteira. Um dos clientes de Matilde é um preto gigante, e durante o Carnaval “uma baiana imensa ronca num degrau” (44). Em Amaral as frutas, as formas, e as cores repetem-se. Galvão também usa repetidas imagens de certos símbolos nacionais, como por exemplo a banana que abre o romance e é em várias ocasiões a comida dos proletários. As trabalhadoras da fábrica com “um ovo duro” na boca também assemelham as grandes figurações abstractas nas pinturas plenamente antropofágicas de Amaral, sobretudo em Urutu (1928).

O álbum de Pagu é um caderno autobiográfico onde Galvão manifesta uma expressão que combina registros; o desenho com o verbal. A linguagem de Parque Industrial parece em várias ocasiões uma pintura verbal. As cores são fundamentais no romance não só pela sua função descritiva, mas porque o romance pinta com a sua linguagem. A cena que abre o texto é um quadro vermelho e branco exposto com sangue e leite, e com uns cacos de uma garrafa e um pé descalço. As paredes do banheiro na fábrica são comparadas com um mosaico, e a mesa cheia de rabiscos num botequim também mistura registros; palavras com desenhos. Ou ainda, considerar o que David Jackson anota na sua tradução do romance, que “One of Pagu’s earliest poems, marked by futurist violence, was written in crayon on a vase” (119). Esta expressão que quase antecipa a poesia concreta cria uma certa temporalidade e dá uma impressão paralisada que convive perfeitamente com um ambiente teatral que curiosamente Parque Industrial também nos transmite.

Nos últimos anos da sua vida Galvão dedica-se ao teatro, defendendo e promovendo obras experimentais. A sua apreciação e sensibilidade pelo drama aparece já em Parque Industrial. A prosa repentina e a discrição penetrante dão ao mesmo tempo uma cena muito completa e perfeitamente representável num palco. A linguagem parece dar instruções da cena, dos trajas e

do comportamento dos personagens. O ambiente e os elementos do romance são tão cinematográficos como dramáticos. O espaço é muitas vezes um lugar fechado e interior: um banheiro, uma fábrica, um botequim, um dormitório, um cárcere. Mesmo as cenas de um lugar aberto têm a cidade no fundo, e o que sobressai são os distintivos personagens que passam dum lado para outro e aparecem em vários cantos do cenário. A apresentação dos personagens inclui como e de onde se assomam. Há uma explicação dos objectos e dos trajes que servem para identificá-los. O comportamento do personagem é descrito e o tono da sua linguagem definido, como se estas fossem as instruções para a pronúncia do diálogo dum guião. Um cozinheiro que fala com a voz firme e não vacila, por exemplo. Para completar as cenas as descrições explicam detalhadamente os barulhos: os gritos e apitos das chaminés, o barulho das máquinas de costura, o ruído do camarão ou do bonde e os automóveis luxuosos.

Ademais, tanto os objectos como as roupas não variam muito, como de certa forma isto representasse não só a limitação da situação social, mas também um guarda-roupa limitado duma companhia teatral. Portanto os materiais dos ricos são sempre de cetim ou de seda: como as cuecas do Arnaldo e a gravata dum dos homens de classe alta frequentando uma casa de prostitutas. As calças dos rapazes bonitos são sempre brancas, largas, e elegantes e eles loiros. Os aventais e as toalhas de mesa são de xadrez, os meninos todos chupam os mesmos doces. Os detalhes e enfoque nos objectos é muito particular. Tomemos como exemplo a seguinte cena:

No domingo frio, ela entra no quarto que alugou, trazendo meia dúzia de flores amarelas colhidas no caminho da feira.

Alfredo a segue, num sobretudo velho.

Otavia põe um avental de quadrinhos e com uma espiriteira, prepara água para o café. Os seios pulam na blusa. Alfredo passa os olhos por eles sem querer. (116)

Aqui aparecem vários dos elementos que observamos: as cores continuas, os trajes distinguidos, o lugar fechado, as instruções que descrevem o movimento e as acções dos personagens. Estes detalhes cultivam uma sensação dramática que tem distintos efeitos. Tanto reforça o aspecto

satírico do estilo da narração como também explica o elemento de exagero. O extremo, se for pensado antes como uma representação quase melodramática, mostra ser então uma particularidade muito original do romance e não uma limitação literária. Esta caracterização é intencional e consciente do seu próprio limite.

A prosa composta de frases curtas e abruptas faz lembrar não só cenas soltas dum filme, ou cenas teatrais mas o próprio ambiente industrial, mecânico como a fábrica deste Parque novelesco. A linguagem brusca e rápida mostra uma exigência e avanço como das próprias máquinas, invenções e da mentalidade moderna e industrial. A narração é urbana e moderna no conteúdo e desenha textualmente este ambiente. O processo de narração que se vai pouco a pouco intensificando e culmina com a manifestação também contribui ao tom acelerado e dá á estrutura um componente quase explosivo. Isto sem dúvida pode-se considerar uma crítica do processo de industrialização, especialmente da sua fase inicial, que é bruta, sem consideração pelos direitos humanos, e sem reflexão das consequências. O ambiente industrial é frio como a linguagem é dura, brusca e rápida.

Todo o industrial e os objectos inumanos, ou até os animais, são tratados como se fossem humanos. Os jornais gritam, a rua escorregua, a sala súa. A personificação da fábrica faz desta uma das personagens principais do romance. Mas não são só os objectos que são símbolos do modernismo ou da industrialização que têm características humanas. Outros objectos comuns mostram ter vida como a bengala do Florino que canta, a roupa de Corina que chove, ou o sexo de Corina que vomita o seu bebé. A crítica de Galvão aparece inerentemente descrita no próprio tom, estilo e estrutura da sua obra. O estilo não é por tanto secundário á crítica ideológica ou social.

Na historia literária brasileira do modernismo a obra de Galvão tem sido injustamente posto á margem. O romance desenvolve varias das tradições do movimento estético e cultural.



A contribuição da autora amplifica a concepção do modernismo porque agrega um ponto de vista feminino e auto crítico. Se é que os anos vinte representam um período de euforia estética e de experimentação artística do modernismo e os trinta propõem uma constituição ideológica e um novo compromisso social e político, Parque Industrial, ademais aparece como uma obra de transição, acompanhando a pesquisa estética com o compromisso político. É neste sentido que eu penso que o romance faz uma contribuição penetrante e notável ao modernismo brasileiro.

#### Obras citadas

- Bloch, Jayne H. "Patrícia Galvão: The Struggle Against Conformity." Latin American Literary Review 14.27 (1986): 188-201.
- Daniel, Mary L. "Life in the Textile Factory: Two 1933 Perspective" Luso-Brazilian Review 31.2 (1994): 97-113.
- Jackson, K. David. Afterword. Industrial Parque. By Patrícia Galvão. Lincoln: U of Nebraska P, 1993: 115-153.

#### Obras Consultadas

- Campos, Augusto de. Pagu-Vida-Obra. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- Fitz, Earl E., and Judith A. Payne. Ambiguity and Gender in the New Novel of Brazil and Spanish America. Iowa City: U of Iowa P, 1993.
- Fukelman, Clarisse. "Nos Bastidores da História: Algumas Escritoras Brasileiras de 1900 a 1930." Luso-Brazilian Review 26.2 (1989): 33-42.
- Jackson, K. David. "Alienation and Ideology in A Famosa Revista (1945)" Hispania 74.2 (1991): 298-304.
- Latin American Artists of the Twentieth Century. A Selection from the Exhibition. The Museum of Modern Art. New York: Harry N. Abrams, 1992.
- Marshall, Todd. "Marxist Feminism in Brazil." Romance Notes 36.3 (1996): 283-92.
- Valente, Luiz Fernando. "Canonizando Pagu." Letras de Hoje 33.3 (1998): 27-38.