Aldo Luis Bellagamba Colesanti

Parque Industrial: Ideologia e Forma

unesp

1910000295

ALDO LUIS BELLAGAMBA COLESANTI

PARQUE INDUSTRIAL: IDEOLOGIA E FORMA

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

1984

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

295/85

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Valdemar Munhoz Rodrigues, pela orientação;

Ao Professor Doutor Antonio Manoel dos Santos Silva, pelo incentivo;

Aos colegas do Departamento de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, pela compreensão;

À Senhora Noely Petri Tucci, pelo trabalho datilográfico;

À Diretoria de Pós-Graduação e Pesquisa da Universidade Federal de Uberlândia, pelo apoio financeiro.

A

MULHER que tem trabalhado por um mundo melhor

e, com especial carinho, a meus pais, ao Renzo e à Marlene,

dedicamos este trabalho.

CANAL

Nada mais sou que um canal
Seria verde se fosse o caso
Mas estão mortas todas as esperanças
Sou um canal
Sabem vocês o que é ser um canal?
Apenas um canal?

Evidentemente um canal tem as suas nervuras
As suas nebulosidades
As suas algas
Nereidazinhas verdes, às vezes amarelas
Mas por favor
Não pensem que estou pretendendo falar
Em bandeiras
Isso não

Gosto de bandeiras alastradas ao vento
Bandeiras de navio
As ruas são as mesmas.
O asfalto com os mesmos buracos,
Os infernínhos acesos,
O que está acontecendo?
É verdade que está ventando noroeste,
Há garotos nos bares
Há, não sei mais o que há.
Digamos que seja a lua nova
Que seja esta plantinha voacejando na minha frente.
Lembranças dos meus amigos que morreram
Lembranças de todas as coisas ocorridas
Há coisas no ar...
Digamos que seja a lua nova
Iluminando o canal
Seria verde se fosse o caso
Mas estão mortas todas as esperanças
Sou um canal.

PATRÍCIA GALVÃO

ÍNDICE

Página

AGRADECIMENTOS iii

INTRODUÇÃO 1

CAPÍTULO I - PATRÍCIA GALVÃO: VIDA-OBRA 7

1. O romance como problema 8

2. Patrícia Galvão: vida e obra 18

3. Ressonância crítica 25

4. O romance e a romancista 27

5. *Parque Industrial*: recortes críticos 31

CAPÍTULO II - IDEOLOGIA E FORMA: DUAS CONCEPÇÕES DO MARXISMO EM *PARQUE INDUSTRIAL* 38

1. A ideologia de *Parque Industrial* 39

2. A forma de *Parque Industrial* 45

3. *Parque Industrial* e a poética do Modernismo 54

3.1 Nível Semântico 56

3.1.1 A paródia 56

3.1.2 A repetição 57

3.1.3 A montagem 57

3.1.4 Jogos de palavras 60

3.1.5 Neologismos e criações vocabulares 61

3.2 Nível Fônico 62

3.2.1 A paronomásia 62

3.2.2 A repetição 63

3.2.3 O erro intencional 64

3.3 Nível visual 65

3.3.1 Recursos tipográficos 65

3.3.2 A pontuação 66

CAPÍTULO III - *PARQUE INDUSTRIAL*: UMA AJUDA TEÓRICA E AS CÉLULAS DRAMÁTICAS 69

CAPÍTULO IV - O PLANO IDEOLÓGICO EM *PARQUE INDUSTRIAL* . 80

CAPÍTULO V - O PLANO FRASEOLÓGICO EM *PARQUE INDUSTRIAL* 88

CAPÍTULO VI - O PLANO ESPACIAL EM *PARQUE INDUSTRIAL* ... 113

CAPÍTULO VII - O PLANO DO TEMPO EM *PARQUE INDUSTRIAL* ... 123

CAPÍTULO VIII- O PLANO PSICOLÓGICO EM *PARQUE INDUSTRIAL* 132

CONSIDERAÇÕES FINAIS 157

BIBLIOGRAFIA 162

INTRODUÇÃO

Tomamos conhecimento de Patrícia Galvão lendo sobre a escritora como quando se lê algo que deva ser consumido apenas ludicamente e, depois, atirado a um canto; ou seja, através de uma folha solta de jornal.

Não nos lembramos mais do que tratava o texto e sequer sabíamos, naquele momento, tratar-se de Patrícia Galvão, pois fazíamos, então, o primeiríssimo contato apenas com *Pagu*.

Pagu, no entanto, passou a marcar presença, seguidamente, em muitos jornais e revistas de larga circulação, na maioria das vezes, envolvida por uma aura de mistério, a exemplo da não menos intrigante alcunha por que era chamada. Acrescentemos ao apelido, o fato de que era mais personagem que mulher, dada a conhecer como mito, musa, personagem de filme ou de peça teatral.

Líamos, na ocasião, uma separata que pretendia auxiliar o estudante de pós-graduação a preparar um projeto de pesquisa e na qual aparecia destacadamente, em letras garrafais, que pesquisar é, acima de tudo, apaixonar-se pelo que é pesquisado. Assim, incentivados pelo mistério e pela paixão que queríamos ver nascer, consultamos um desses órgãos de informação imediata que nos forneceu, pelo menos, um número relativo de artigos de jornal e revista em cópias xerox, contendo ainda aqueles dados periféricos sobre a escritora. Saltava-nos, entretanto, aos olhos

dois títulos que, a princípio, pareciam chocar-nos violentamente: *Parque Industrial*[1] e *A Famosa Revista*.

Partimos, então, ao encalço dos dois volumes e, quanto estávamos a meio caminho da leitura, surgiu *Pagu, Patrícia Galvão, Vida-Obra*[2], de Augusto de Campos. Este passou a ser nosso livro de cabeceira e, por que não dizer, um roteiro para continuarmos a ler os romances, já que continha um estudo minucioso dos dados biobibliográficos da escritora.

A par da apaixonada curiosidade com que íamos absorvendo tais informações, sempre caminhou o anseio, ainda que difuso, de enfocar Patrícia Galvão como objeto de estudo. Algum tempo passou até que decidíssemos entre o poema e o desenho, as crônicas e os romances. Finalmente, optamos pelo *Parque* provavelmente por ter ele nos dito mais que qualquer outra coisa sobre a mulher que desapareceu em 62. Hoje, todavia, podemos afirmar que, entre a paixão e a pesquisa, muita coisa fica por não ser sabida ou dita.

Nossa opção pelo estudo do romance *Parque Industrial* de Patrícia Galvão, além de marcada pelo estímulo sentimental, soma a ele, e em primeiro plano, o motivo intelectual: a pesquisa da relação entre vida e obra, ideologia e forma, aspectos problemáticos que a leitura da obra foi fazendo aflorar.

É por tudo isso que propomos para esta dissertação de Mestrado, o estudo do romance *Parque Industrial* através de uma

---

[1] Utilizaremos, neste trabalho, a seguinte edição: GALVÃO, Patrícia (Mara Lobo). *Parque Industrial*. São Paulo, Editora Alternativa Ltda., 1981. Para identificar esta obra, usaremos, no trabalho, a sigla *PI*.

[2] CAMPOS, Augusto de. *Pagu, Patrícia Galvão, Vida-Obra*. São Paulo, Editora Brasiliense S.A., 1982. Para identificar esta obra, usaremos, no trabalho, a sigla *VO*.

leitura crítica, nem a única nem a última, mas uma das possíveis e, certamente, refutável.

O objetivo precípuo de nossa análise será, após um resumo biográfico da mulher e da escritora que foi Patrícia Galvão, atingir o *autor que narra* a interessante *estória* do *Brás do Brasil* e do *Brás de todo o mundo*.

No primeiro capítulo, falaremos sobretudo da mulher. Antes, porém, sentimos que seriam necessárias algumas reflexões pertinentes à teoria do gênero, a fim de nos encaminharmos para o romance que iremos analisar. O passo seguinte será o de focalizar a vida e a obra da escritora, particularmente no que toca a algumas aproximações da vida da mulher e da postura da autora ao compor o *Parque*, o que não consistirá, ainda, nem na técnica nem na metodologia que adotaremos para a análise do romance. Em seguida, faremos uma descrição genérica dos estudos críticos sobre o *Parque Industrial*, a cujos pontos básicos retornaremos nos demais capítulos de nossa dissertação.

O segundo capítulo consistirá numa tentativa de fixar o tema de nossa dissertação, ou seja, a explicitação e definição das duas acepções básicas a que subordinaremos o termo ideologia com a ideologia marxista do autor de *Parque Industrial*. Como maneira de transição entre essa primeira parte do capítulo e uma segunda utilizaremos, ainda uma vez, o conceito marxista de *forma artística*, tentando encaixar o romance *Parque Industrial* na convergência dos códigos histórico-literários do romance de 20 e de 30, do que resultará também a inclusão de Patrícia Galvão e do *Parque* nas características gerais da poética modernista; nesse momento, no que concerne especificamente aos recursos técnicos e expressivos do Modernismo. Pretenderemos atingir, assim ,

partindo de uma poética grupal, a *forma* e a singularidade do romance em questão.

Fixados o objetivo e o tema de nossa pesquisa, optaremos, para analisar *Parque Industrial*, por uma técnica proposta por Bóris Uspenski, que visa precipuamente ao estudo do ponto de vista da narrativa abrangendo vários planos, a saber: o ideológico, o fraseológico, o espacial e o do tempo, e o psicológico. Tal conceito de ponto de vista será utilizado com vistas a, além de enfocar os vários elementos que estruturam a narrativa (o enredo, o tempo, o espaço e o personagem) supervisionados pelo foco narrativo, não só tratar da ideologia do narrador, mas também cruzar os conceitos de autor entendido como cosmovisão adotada diante da composição de uma determinada obra literária ou conjunto de obras, e de narrador, elemento da narrativa cuja função é veicular uma história, sendo que, no caso específico de *Parque Industrial*, fundem-se numa só entidade. Nesta altura de nossa análise, já não parecerá tão distante do enfoque intrínseco da obra aquele estudo biográfico realizado no capítulo inicial.

Em nenhum momento de nossa dissertação, estaremos querendo sugerir que essa fusão autor-narrador seja sequer uma teorização literária verificável em outra obra que não o *Parque*, mas apenas que isso será possível em nosso caso particular, entendendo que assim deva ser tratada qualquer técnica de análise da obra literária que não se pretenda apriorística.

Ainda com relação ao conceito de ponto de vista de Bóris Uspenski e, em virtude do que expusemos imediatamente acima, proporemos uma adaptação de caráter semântico, admitida pelo crítico russo quando nos explicita sua técnica de análise; ou seja, diretamente interessados naquela identidade entre autor e narrador, que já terá passado a ser um fato do

Parque e não da vida de Patrícia Galvão, proporemos a subordinação daqueles diversos planos do ponto de vista ao plano ideológico em sua estrutura profunda de significação: o sistema de idéias marxista. Teremos, desse modo, percebido o objetivo de Uspenski, voltado que está para a simplicidade e complexidade da narrativa, no sentido de classificá-la de menos ou mais poética respectivamente, e atingindo o nosso em seu cerne: apontando para a simplicidade da narrativa do *Parque Industrial* que, não excluindo o que possa conter de poético, revela, com respeitável competência, seus pendores ideológicos.

Estaremos empenhados, ainda, em demonstrar, e, neste aspecto referindo-nos à funcionalidade do segundo capítulo de nossa dissertação, que *o hábito não faz o monge*: o fato de a escritora de *Parque Industrial* ter-se utilizado de recursos técnico-expressivos da então inusitada forma de montar a narrativa da geração de 20 e de estar, técnica e tematicamente, também com *um pé na canoa* do romance social de 30, não pode e nem deve ser encarado como o caminho que todo e qualquer escritor devesse ter trilhado para veicular, por exemplo, a ideologia marxista ou a contra-ideologia burguesa, nem, muito menos, que tais opções e a segunda delas, é óbvio, no caso do *Parque*, fosse inadequada para veicular esta ou aquela ideologia.

Por outro lado, a leitura crítica que faremos do *romance proletário* (expressão contida na capa da primeira edição) não pretenderá ser, pelo menos explicitamente, um julgamento da obra como boa ou má literatura, nem pretenderá que um ou outro juízo de valor sobre a qualidade poética do romance esteja obrigatoriamente relacionado com a ideologia marxista que o *Parque* veicula, mas, que nesse romance, inegavelmente, cruzam-se o discurso poético e o ideológico.

Não pretendemos finalmente, através desta dissertação, fazer apologia deste ou daquele sistema de idéias posto a serviço da menor ou maior dominação do homem sobre o homem. Sugerimos, outrossim, o fato de que há maneiras e maneiras de se reconstruir a memória do homem; uma delas: a leitura do texto literário.

CAPÍTULO I

PATRÍCIA GALVÃO: VIDA - OBRA

> *Patrícia Galvão, musa trágica da revolução entre literatos... O qualificativo parece romântico. Mas se levarmos em conta que essa mulher de grande valor e sensibilidade entrou para o cárcere aos 25 anos de idade e dele saiu aos 30, pagando alto preço pelo crime exclusivo de ter idéias de justiça social quando fascismo e nazismo pareciam na iminência de conquistar o mundo para sempre; se soubermos que viajou à Europa e à Ásia para confrontar a coisa imaginada com a coisa real, e esse confronto não a deixou feliz, que experimentou a condição proletária e conheceu a postura dos chefes e a miséria da estrutura do partido da revolução, sentiremos a gravidade do destino de Patrícia, a que não falta o definitivo desencanto, prêmio rude de quem vive uma idéia-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.*[3]

Consideramos pertinente, para introduzir este capítulo em que faremos uma abordagem biobibliográfica de Patrícia Galvão, traçar alguns comentários de caráter geral sobre o romancista e o romance do século XX. Sábato forneceu-nos alguns descaminhos a essa introdução falando de literatura como *um camponês fala de seus cavalos.*[4]

---

[3] ANDRADE, Carlos Drummond de. "Imagens de Perda". *In: VO*, p. 264.

[4] SÁBATO, Ernesto. *O Escritor e seus Fantasmas*. (trad. de Janer Cristaldo) Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982.

1. O romance como problema

Segundo Sábato, desde sempre existiu uma polêmica árdua e destrutiva entre os adeptos da literatura *social* e os de literatura *psicológica*[5]; os primeiros enfatizando a nocividade dos últimos e recriminando nestes o caráter egoísta do não relacionamento com o mundo que os rodeia. O indivíduo, no entanto, existe em constante contato com a sociedade e, por mais subjetivo que seja, testemunha-nos sobre o universo em que vive. Assim, o verdadeiro escritor é aquele que escreve sobre a realidade que vivencia. Não existe, portanto, escritor *social* ou *psicológico*, mas grande e pequeno escritor; aqueles são epítetos que surgem para limitar o escritor. O grande escritor indaga sempre o coração do homem de seu tempo e nos lega uma admirável pintura da sociedade. O grande romance é análogo à história e o personagem ao homem; sua técnica aquela que persegue os seus fins.

Sábato afirma que Marx e Engels, em seus escritos sobre arte e literatura, ainda que se lamentassem da perniciosidade de certa literatura burguesa, foram capazes perfeitamente de saber até que ponto um artista pertencia às classes reacionárias e até que ponto havia contribuído definitivamente para a cultura da humanidade. Além do que, é muito comum hoje a confusão que se faz entre marxismo e um materialismo que limita toda a atividade espiritual do homem às forças econômicas. Dentre o grande número de leitores de Marx, Gramsci se sobressai ao retomar a crítica a esse materialismo, afirmando que muitos dos conceitos ali presentes são engendrados

---

[5] Ibidem, p. 17.

pela problemática capitalista, no tocante sobretudo a esse caráter abstrato e coisificado do homem.

Subjetivismo e objetivismo, segundo Sábato, não são somente privilégios sistemáticos de uma ou outra escola de arte ou literatura. Os artistas se utilizam deles segundo a sua necessidade de expressão. Assim também procedem com relação à linguagem que, quando legítima, é sempre metafórica, semelhante à vida e relativamente inversa à verdade científica. Arte revolucionária, então, não é nenhuma forma de objetivismo, mas aquela em que figura a totalidade sujeito-objeto, a inseparável relação entre o eu e o mundo. No entanto, tem sido freqüentemente confundida com arte socialista que se bate contra o *anti-realismo*, o *anti-humanismo* e o *irracionalismo*[6], características reacionárias que se atribuem à arte burguesa; a arte socialista, por sua vez, tem manifestado um clima de desilusão e pessimismo que acaba se tangendo com as produções mais decadentes da cultura burguesa ocidental. Sábato, citando Herbert Read, afirma que é comum, ainda, certa crítica que considera o realismo socialista como uma forma de idealismo; essa consideração, ainda que irônica, baseia-se no fato de o realismo socialista perder seu caráter dialético quando impõe à arte um caráter intelectual e doutrinário.

Prossegue considerando que,se a arte é feita pelo homem que vive, pensa e sente em relação à sociedade, a primeira reflete a última. É preciso, entretanto, ampliar esse conceito de reflexo, para que ele não seja apenas interpretado como reflexo de situação econômica e de classe, por

---

[6] Ibidem, p. 61.

exemplo. Marx e Engels, que têm emprestado o nome de marxistas a certos doutrinadores, efetivamente não pensavam assim. Muitas vezes, questiona-se que Marx e Engels, vivendo numa sociedade tipicamente burguesa, não poderiam ter descoberto a teoria da revolução proletária. Essa conclusão, ingênua e caricatural, está longe de caracterizar a relação entre o artista e sua circunstância. Essa relação tanto pode ser óbvia como complexa e parece que tem sido contraditória na maioria das vezes e, acima de tudo, isto porque o homem e principalmente o artista são seres antagônicos e dinâmicos, não se limitando a refletir o mundo, mas prontos a fazer-lhe resistência e a contradizê-lo. Os defensores da teoria do reflexo na arte são, no mínimo, ingênuos, pois desprezam a estratificação vertical da sociedade (tradição, obras, temperamento do criador, idade, crises pessoais, religião, filosofia, etc.) em favor de uma organização apenas horizontal (natureza econômica, por exemplo).

Conforme afirma Sábato, mesmo que Marx tenha resistido a admitir valores meta-históricos no homem, fala implicitamente de uma metafísica do concreto que permitiria conciliar a totalidade concreta do homem, o psicológico com o social, os atributos que caracterizam a condição humana. Assim é que, se entendermos Marx como uma doutrina da totalidade concreta da existência e, se levarmos em consideração que para o marxismo é inadmissível a transcendência ao próprio homem, existencialismo e marxismo estariam muito próximos e não antagônicos como freqüentemente se supõe. Enfim, considera que os artistas, desde Platão, têm sido considerados perigosos para o Estado e as grandes revoluções sociais arrasam a arte, não produzindo, normalmente, nenhum escritor de importância.

A consciência do artista, segundo Sábato, está sempre presente em sua obra, estando os elementos dessa consciência ligados a fatos do mundo externo no qual vive. A arte, embora produto de um indivíduo criador, nunca é estritamente individual. O artista, ao viver, convive, e a realização total de sua obra é cíclica, pois só terá sentido a partir do momento que se reintegra à sua comunidade, entre os homens com quem o artista divide essa convivência.

Afirma Sábato que a literatura de nosso tempo, embora tenha renegado a razão, não o fez com relação ao pensamento; isto é, os personagens do romance não obedecem hoje, apenas e tão somente, às leis da lógica, mas se insurgem contra o conhecimento puramente racional e científico, em favor de um novo conhecimento, mais profundo e complexo. O romance, assim, depois de se livrar dos preconceitos cientificistas do século passado, adota, atualmente, uma concepção integralista que põe de lado as inúteis dicotomias romance psicológico x romance social, romance objetivo x romance subjetivo, romance de fatos x romance de idéias e outras.

Considerando sobre a crise do romance de que muito se fala atualmente, Sábato diz que anular esse chavão é falar obrigatoriamente da crise de nossa civilização. Qualquer estudo do romance deve abordar métodos intrínsecos e extrínsecos ao problema literário; o romance é, na verdade, testemunho do espírito do seu tempo e não deve, porquanto, ser visto nem através do clássico determinismo positivista nem de correntes estruturalistas de aberturas e limitações lingüísticas e estilísticas. Confunde-se hoje, ainda uma vez, a crítica quando identifica crise com transformação e quer analisar os romances do século XX através dos cânones novecen-

tistas. Se o romance de hoje é o romance do homem em crise, é também um gênero (de características indefiníveis, diga-se de passagem) que percorre domínios vastos e misteriosos, que se enriquece tecnicamente e que representa a mais autêntica tentativa de o homem indagar o seu próprio espírito e expressar sua vida.

A idéia de comentar romance e romancista adveio-nos também da leitura de Lukács que, se nos provoca espanto, ao mesmo tempo incentiva-nos a trilhar caminhos com os nossos próprios pés quando afirma:

> *Se alguém por consequência, ler hoje a 'Teoria do Romance' para aprender a conhecer melhor a pré-história das ideologias que desempenharam um papel importante entre 1920 e 1940, essa leitura, levada a cabo com espírito crítico, poderá ser-lhe proveitosa. Se procurar, neste livro, um meio de encontrar o seu caminho, só conseguirá perder-se ainda mais.*[7]

Não abordamos, em nossa pesquisa, a teoria de Lucáks sobre o romance a não ser de forma indireta, preferindo concentrarmos nossa atenção em Fehér[8] que, em seu ensaio, desenvolve uma intensa polêmica com relação àquele crítico e à sua teoria sobre o romance. Cremos, dessa maneira, que, na crítica a Lucáks, Fehér tenha deixado implícita a teoria lucaksiana contra a qual se insurge.

Já na Introdução do ensaio de Fehér, Konder[9] afirma que o filósofo húngaro conclui pela morte do romance; e que,

---

[7] LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. (trad. de Alfredo Margarido) Lisboa, Editorial Presença, 1962, p. 22.

[8] FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?* (trad. de Eduardo Lima) Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1972.

[9] KONDER, Leandro. "Uma Nova Teoria do Romance". *In: O romance está morrendo?* Op. cit., pp. ix-xxvi.

embora, posteriormente, tenha abandonado essa teoria, não chegando a elaborar uma nova, apontou para alguns intelectuais húngaros, dentre os quais se encontrava Fehér, que levaram a cabo esse intento.

Konder cita, ainda, o que diz Lukács sobre Fehér e que transcreveremos abaixo para esclarecer a relação entre ambos os críticos húngaros sobre a teoria do romance:

> *O estudo de Ferenc Fehér sobre Dotoiévski, ainda inédito, traça um quadro original e convincente da estrutura dinâmica da sociedade russa na segunda metade do Século XIX, baseando-se inclusive em observações de Marx que tinham ficado esquecidas, mas apoiado sobretudo num profundo conhecimento do material literário. Ao mesmo tempo, para desenvolver sua crítica, Fehér foi levado a propor uma nova teoria marxista do romance. Seu livro é mais do que um ensaio acadêmico sobre uma questão de história da literatura, pois envolve uma polêmica apaixonada contra o moderno culto individualista do indivíduo.*[10]

Konder considera que Fehér, ao contrário de Lukács, não aceitou a idéia de que o romance estivesse chegando a seu fim e que se trata de um gênero ambivalente e não problemático, pois se, de um lado, *expressa a sociedade burguesa com a qual nasceu e desenvolveu*, de outro:

> *(...) o romance como gênero expressa a sociedade 'puramente social', a superação das barreiras naturais e dos 'laços de sangue", a radical 'socialização' de vida e a generalização do caráter 'alternativo' com que a atividade teleológica se apresenta aos olhos do sujeito consciente que a realiza.*[11]

---

[10] Ibidem, pp. xxiv - xxv.

[11] Ibidem, pp. xxv-xvi.

Assim, a revisão feita por Fehér à teoria lukacsiana do romance, ainda que se choque com as primeiras considerações de Lukács sobre esse gênero confere ao Lukács da maturidade uma melhor explicitação, bem como um maior alcance teórico.

Passamos, a seguir, a considerações sobre as contribuições de Fehér sobre a teoria marxista do romance que, juntamente com as considerações de Sábato, procuram caracterizar o romance como problema.

Fehér afirma que Lukács, ao considerar o romance como problemático, parte de um ponto de vista ao mesmo tempo estético e filosófico, ou seja, que *o período épico e seu produto artístico são de uma ordem superior e de maior valor que o capitalismo e sua epopéia, o romance.*[12] E que, segundo Lukács, o romance é duplamente problemático já que exprime o caráter que as estruturas e o homem de sua época tornaram problemático e porque não consegue se expressar, sendo essa uma tarefa insolúvel para Lukács. Segundo Fehér, se o romance é problemático é porque, na história, existe uma medida do não-problemático que se origina do passado e que se localiza no gênero epopéia. Assim sendo, se por um lado, a origem da perfeição épica encontra-se histórica e esteticamente condicionada, na base de toda estrutura artística, há sempre um condicionamento social. Prossegue afirmando que esse ponto de vista dicotômico não é estranho a Marx, para quem a epopéia e a tragédia grega antigas, se permancem como modelos inigualáveis, não o são no que diz respeito à hierarquia de valores do progresso humano que ocorre posteriormente.

---

[12] Ibidem, p. 5.

E que Marx leva em conta, simultaneamente, o caráter alternativo da história e sua característica evolucionista em cuja base está o suporte de valores que desenvolve um dado gênero e suas formas.

Fehér passa, em seguida, a tirar conclusões sobre o romance enquanto gênero, no que, particularmente, rejeita a teoria lukacsiana do romance.

Considera que o romance pelo que possa ter de informe, prosaico, não canônico, não deve ser considerado como uma forma inferior, nem somente como adequado a sua época, servindo como auto-expressão da sociedade burguesa, mas que aquelas suas características correspondem estruturalmente à *disformidade do progresso caótico no seio do qual a sociedade burguesa aniquilou as primeiras ilhas de realização da substância humana, trazendo consigo o desenvolvimento infinitamente desigual das forças inerentes.*[13]

Fehér afirma, então, que o romance não é problemático, mas ambivalente, quer dizer, o conjunto de suas estruturas contém a mímese do capitalismo no qual se enraíza e traços que caracterizam todas as sociedades desta espécie. Esse fato possibilitou considerar-se que certas especificidades fundamentais da forma do romance seriam prejudiciais à qualidade do homem. Assim sendo, o próprio escritor, perdendo a confiança na forma e estrutura do romance, apontou para a crise desse gênero. Nesse sentido, Fehér, citando Marx, observa que a crise não é causada pelo subjetivismo do escritor, mas pelo fetichismo sempre crescente que não permite ao artista a penetra-

---

[13] Ibidem, p. 11.

ção da totalidade e pelo vazio humano que acomete o público em virtude da materialidade brutal da civilização.

Ainda caracteriza o romance como sendo capaz de se colocar em guerra aberta contra o capitalismo, o que significaria uma tomada de consciência daquela ambivalência no contexto da ideologia do autor. Em outras palavras, o romancista deve trilhar dois caminhos: o da confrontação incessante do romance com a epopéia, no sentido de demonstrar sua emancipação, em detrimento da simetria formal da epopéia; e enfatizar sempre a ambivalência do romance no sentido de, simultaneamente, justificar a origem burguesa desse gênero, além de transcender dinamicamente essa origem.

Prossegue considerando que, se o capitalismo se orienta para o futuro, em virtude do processo *ad infinitum* da produção capitalista, o romance por sua vez, no que concerne especificamente a seu herói, deve seguir orientação semelhante no sentido de que a atividade do herói romanesco funda o seu próprio mundo. Se, na epopéia, há uma cosmovisão e uma ação prontas, dependentes integralmente de uma designação superior, no romance, excluindo-se a sua produção média, o herói não surge a partir dessas instâncias superiores, mas segundo a sua própria concepção do universo, de acordo com sua teleologia pessoal que diverge daquela dos inícios da história do romance por ser mais profunda.

Ao analisar o homem no romance, Fehér apresenta-nos a seguinte situação: a dicotomia entre o Eu e o mundo exterior. O caráter do personagem do romance pode ser reduzido a um complexo de fatores sociológicos o que significa rejeitar a liberdade individual do herói do romance, ou seja, descrever-lhe apenas a acidentalidade. Por isso, a apresentação autêntica do

homem no romance exige técnicas muito complicadas embasadas em capacidade de invenção individual específica. Isso, normalmente, conduz a que o leitor censure, no romance, a ausência de realidade psicológica (acreditar que um ato do personagem seja uma verdade social, embora vista como artificialismo no personagem) ou, o contrário, os atos do personagem crescem em psicologismo, mas perdem o interesse social. Fehér conclui a esse respeito que o enfoque do personagem exige, então, a criação de meios artificiais que asseguram a evidência do caráter do homem no romance, remetendo-se a Lukács que considera a psicologia do personagem como um substitutivo pobre da ação.

Com relação ao tempo no romance, Fehér diz que se revela, nesse gênero, a falta de tempo que vive nos lembrando que a existência tem um fim e o fato de ser preciso atentar-se para a realização do instante e para o conjunto da formação humana, na tentativa de preservação do progresso do homem.

Em forma de conclusão final, Fehér enfatiza que o romance não é problemático e que acredita no fato de ter descoberto a ambivalência da nova forma épica nascida da primeira sociedade social (o capitalismo) da qual é dependente; o romance deve, então, lutar para realizar sua estrutura defendendo o que se conquistou na origem e insurgindo-se contra todos os problemas de fetichização capitalista; concomitantemente, não pode deixar que se percam, nas sociedades tornadas sociais,as novidades que contém. Acrescenta, finalmente:

> *Não é natureza da estética vaticinar, tentar esboçar novos modos do gênero épico. Mas, tendo como base o que precede, podemos dizer que qualquer sonho sobre a ressurreição da epopeia ou do "épico" antigo é apenas ilusão romântica, a comunidade orgânica que alimentou o poema épico desapareceu para sempre. O caminho a seguir leva, aí também, à conservação das aquisições devidas à épica burguesa e simultaneamente à sua transfor -*

> *mação. A essência da estrutura responde a uma missão funcional: mesmo nos seus espécimes mais fetichistas, o romance reforça, no leitor, a consciência de ser o filho da "sociedade social"; graças a todos os seus espécimes não fetichistas, o romance leva ao conhecimento de seu leitor o máximo de possibilidades de humanização de que esta sociedade é capaz; como forma, o romance traça perfeitamente os limites até onde a humanização poderá crescer no seio desta sociedade e, para o leitor, esta é a mais salutar "catharsis".* [14]

2. Patrícia Galvão: vida e obra

Patrícia Rehder Galvão nasce em 1910, em São João da Boa Vista (São Paulo), indo residir em 1913, na capital paulista, nos bairros da Liberdade, Brás e Vila Mariana.

De 1916 a 1928, freqüenta o Grupo Escolar da Liberdade e a Escola Normal do Brás e da Praça da República. Em 1925, já na Escola Normal do Brás, colabora no *Brás Jornal*, assinando-se Patsy, e conhece Guilherme de Almeida: *Guilherme de Almeida foi primeiro, quero dizer, o primeiro poeta que conheci.*[15] Freqüenta o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde leciona Mário de Andrade: *Nenhuma de nós sabia que o poeta era o poeta, que o professor fosse outra coisa!*[16]

Em 1928, trava contatos com Raul Bopp que lhe dá o apelido de Pagu (pensando que seu nome fosse Patrícia Goulart); este publica na revista *Para Todos*, do Rio (ano X, nº 515), com ilustração de Di Cavalcanti, a primeira versão do poema *Coco de Pagu*. Pagu freqüenta as reuniões de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral no solar da Alameda Barão de Piracicaba: *Ela era uma co-*

---

[14] Ibidem, pp. 82-83.

[15] CAMPOS, Augusto de. "Roteiro de uma Vida-Obra". *In: VO*, p.319.

[16] Ibidem, p. 319.

legial que Tarsila e Oswald resolveram transformar em boneca.[17] Em dezembro desse ano, recebe o diploma de habilitação para o magistério público do Estado de São Paulo pela Escola Normal da Capital.

Em 1929, provavelmente, inicia seu romance com Oswald de Andrade, segundo memórias ainda inéditas de Oswald de Andrade Filho. Participa, juntamente com todo o pessoal da antropofagia, de vários recitais de poemas em São Paulo: *Pagu recitou versos e poemas antropofágicos e o auditório ficou indeciso por instantes. Depois aplaudiu-a com calor.*[18] Em setembro desse ano, Patrícia Galvão, já grávida de Oswald, casa-se com o pintor Waldemar Belisário. O casamento, anulado em 1930, não passou de uma farsa tramada por Oswald e o próprio Belisário, segundo conta Oswald de Andrade Filho em suas memórias inéditas. Oswald separa-se definitivamente de Tarsila.

Em 1930, Oswald e Pagu casam-se: *Foi diante do túmulo do Cemitério da Consolação, à Rua 17, nº 17, que assumiram o heróico compromisso(...) Depois se retrataram diante de uma igreja. Cumpriu-se o milagre. Agora sim, o mundo pode desabar.*[19] Nesse mesmo ano nasce Rudá de Andrade, filho de Oswald e Pagu. A escritora participa, então de agitações de rua eclodidas com a Revolução de 30. Viaja para Buenos Aires, onde trava contato com Luís Carlos Prestes e com os escritores Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea, Norah Borges e Victoria Ocampo.

---

[17] Ibidem, p. 320.

[18] Ibidem, p. 321.

[19] Ibidem, p. 324.

Em 1931, ingressa no Partido Comunista e participa dos movimentos de reivindicação dos operários da construção civil em Santos, onde vai presa como agitadora, num comício, na Praça da República, em homenagem a Sacco e Vanzetti. O estivador negro, Herculano de Souza, morre em seus braços. É levada para o cárcere 3, na Praça dos Andradas. Ao sair da prisão, o Partido Comunista taxa-a de *agitadora individual, sensacionalista e inexperiente*, obrigando-a a assinar um documento em que se exime de toda a responsabilidade.

No Rio, em 1932, trabalha em serviços proletários e reside numa vila operária. Ainda como membro do PC, faz parte de grupos de autodefesa que protegem oradores nos comícios e reuniões:

> *Um desses elementos, podemos dizer perniciosos, era uma moça (poetisa) chamada Pagu, que vivia, às vezes, com Oswald de Andrade. Ambos haviam ingressado no Partido, mas para eles, principalmente para Oswald, tudo aquilo lhes parecia muito divertido. Ser membro do PC, militar ao lado dos operários "autênticos" (tipo Miguel), tramar a derrubada da burguesia e a instauração de uma "ditadura do proletariado", era sumamente divertido e emocionante.*[20]

Ainda nesse ano, termina o romance *Parque Industrial*.

No ano seguinte, sob o pseudônimo Mara Lobo, exigido pelo PC, publica, às expensas de Oswald, *Parque Industrial - romance proletário*. Em dezembro desse ano, empreende uma viagem à volta do mundo enviando correspondência dos Estados Unidos, Japão e Mandchúria para os jornais *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias* e *Diário da Noite*. Prossegue viagem para a China e para Moscou. Daí ruma a Paris, passando por Berlim. Na

---

[20] Ibidem, p. 325.

França, ingressa no Partido Comunista com identificação falsa (*Leonnie*) e conhece Aragon e os poetas surrealistas Breton, Eluard, Peret e Crevel. Freqüenta a Université Populaire e é presa como militante comunista estrangeira. Ameaçada pelo Conselho de Guerra e pela deportação, é identificada pelo embaixador Souza Dantas que consegue embarcá-la para o Brasil, em dezembro de 1936:

> *Não me emocionei tanto na "viagem redonda" doutros tempos, em que "valia tudo" para a repórter em marcha batida, sempre em frente, Rio-Pará, Pará-Califórnia, travessia do Panamá, travessia do Pacífico, Japão... Raul Bopp, cônsul em Osaka, fez a maior parte dos itinerários pelas quatro mil ilhas, depois foi a vez da Mandchúria (o encontro com Freud, em viagem na China), a coroação de Pu-hi, onde esta jornalista brasileira dançou no grande salão com um repórter norte-americano, quebrando a etiqueta; depois foi a China, depois a Sibéria, depois a Rússia nos tempos de fé que aí desmoronaram... Depois a Polônia, a Alemanha nazista, onde para chegar a uma cervejaria, na longa parada do trem, a Gestapo dispensou dois homens para me vigiar, depois a França... E um ano depois a dura e longa viagem de volta.*[21]

Nesse mesmo ano, separa-se definitivamente de Oswald e é novamente presa em conseqüência do movimento de 1935; condenada a dois anos de prisão e doente, foge do Hospital Santa Cruz antes de completar a pena.

Em 1937, conhece, no Rio de Janeiro, o escritor Graciliano Ramos: *Conheci Graciliano e sua numerosa família - uma filharada - num dia de Carnaval.*[22]

É presa novamente, em 1938, pelo Estado Novo e condenada a mais dois anos e meio de prisão. Libertada finalmente,

---

[21] Ibidem, p. 326.

[22] Ibidem, p. 329.

em 1940, passa a residir em Santos e, depois em São Paulo com Geraldo Ferraz: *Saiu da prisão pesando 44 quilos. Aí eu peguei e fiquei cuidando dela.* [23]

Em junho de 1941, nasce Geraldo Galvão Ferraz, filho de Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão.

Em 1945, publica Pagu o romance *A Famosa Revista*, em colaboração com Geraldo Ferraz, pela Americ-Edit do Rio.

A partir dessa data, e durante onze anos, trabalha como redatora no Rio e em São Paulo para a Agência France-Press, como colaboradora do periódico *Vanguarda Socialista* e em vários jornais e revistas literárias do Rio, São Paulo e Santos.

Em 1948, participa do Congresso de Poesia em São Paulo e, no ano seguinte, tenta o suicídio: *Uma bala ficou para trás, entre gazes e lembranças estraçalhadas.* [24]

Candidata-se por indicação da Convenção do Partido Socialista Brasileiro, em 1950, à Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo.

Volta a freqüentar, em 1952, a Escola de Arte Dramática de São Paulo e passa, então, a ocupar-se, freqüentemente, de atividades teatrais: *Teatro para mim é espetáculo. Teatro sem espetáculo fica parecendo depósito de munição para a guerra, o que positivamente não me agrada, porque não sou de paz, sou de guerra!* [25]

---

[23] Ibidem, p. 330.

[24] Ibidem, p. 331.

[25] Ibidem, p. 333.

Em outubro de 1954, comparece ao sepultamento de Oswald de Andrade.

A partir de 1956, passa a coordenar as atividades do grupo do Teatro Universitário Santista.

Em fins de setembro de 1962, viaja a Paris para submeter-se a uma intervenção cirúrgica; malograda a intervenção, tenta o suicídio. Regressa ao Brasil, com Geraldo Ferraz, nesse mesmo ano.

Em 12 de dezembro de 1962, morre em Santos entre seus familiares e é enterrada no cemitério de Saboó.

Em virtude do caráter fragmentário da publicação da obra de Patrícia Galvão, relacionaremos, a seguir, o conjunto de obras da escritora obedecendo à sua ordem cronológica e especificando os pseudônimos com que se assinou, o da obra e o ano de publicação. No entanto, não especificaremos o local e órgão de publicação pois teríamos de compor, neste último caso, uma listagem por demais extensa de jornais e revistas o que já se encontra realizado por Augusto de Campos em *Roteiro de Uma vida - Obra:*[26]

> *Álbum de Pagu* ou *Pagu - Nascimento, Vida, Paixão e Morte* (1929), assinando-se Pagú; desenhos e poemas.
>
> *O Romance da Época Anarquista* ou *O Livro das Horas de Pagu que São Minhas*, em colaboração com Oswald de Andrade (1929-1931), então assinando-se Pagu e Bebê; diário contendo anotações caóticas, esboço de romance, epigramas e poemas.
>
> *A Mulher do Povo* (1931), assinando-se Pagu, irmã Paula, G. Léa, K.B. Luda; crônicas em forma de correspondência.

---

[26] Ibidem, pp. 320-347.

Parque Industrial (1933), assinando-se Mara Lobo; romance.

Crônicas de Ariel (1942), assinando-se Ariel, crônicas.

A Famosa Revista (1945), em colaboração com Geraldo Ferraz, assinando-se Patrícia Galvão, romance.

Vanguarda Socialista (1945-1948), assinando-se Patrícia Galvão; crônicas.

Cor Local (1946-1948), assinando-se Pt. e P.G.; crônicas.

Antologia da Literatura Estrangeira (1946-1950), provavelmente em colaboração com Geraldo Ferraz, produção não assinada; estudos biobibliográficos e traduções de textos.

Natureza Morta (1948), assinando-se Solange Sohl ; poema.

Contribuição ao Julgamento do Congresso de Poesia (1948), em colaboração com Geraldo Ferraz, assinando-se Patrícia Galvão.

Verdade e Liberdade (1950), assinando-se Patrícia Galvão; panfleto político.

De Arte e de Literatura (1950-1953), assinando-se Patrícia Galvão; crônicas.

Teatro Mundial Contemporâneo (1955), assinando-se Patrícia Galvão; crônicas.

Palcos e Atores (1957-1961), assinando-se Patrícia Galvão e P.G.; crônicas.

A "Literatura" de Mara Lobo (1957-1961), assinando-se Mara Lobo; crônicas.

Poemas (1960-1962), de publicação póstuma.

3. Ressonância crítica

Patrícia Galvão, sua vida, seus romances, poemas e crônicas encontram-se quase que totalmente ausentes das histórias da literatura brasileira. Não é, pelo menos primordialmente, objetivo de nossa pesquisa explicar os motivos do total abandono a que se tem destinado a mulher, a escritora e sua produção literária. Mesmo porque parecem-nos óbvios os motivos. Se, por um lado, Pagu foi censurada em sua época e enquanto viva, e, se sua vida agigantou-se face à obra que produziu ou se não se pode distinguir uma coisa da outra, continuamos hoje a sentir, como bem se expressou Drummond, *a gravidade do destino de Patrícia*, preconceituada e pretextuada. Se a mulher foi grande, e disso temos certeza, nada há que o registre ou exalte, exceto considerações periféricas a ela referentes na vida de um Oswald ou de uma Tarsila. Antônio Risério que redigiu um dos poucos registros sobre a escritora e sua obra reclama do fato de Pagu não ser citada pelo menos uma vez nos grandes tratados feministas que estão muito em moda atualmente, quando foi ela também, e ainda que sutilmente, quem inaugurou, em *Parque Industrial*, a desmistificação de um feminismo ingênuo que perdura até hoje na luta das classes minoritárias. Se a escritora não foi grande, as tentativas de revisitá-la hoje, no teatro, cinema, literatura, jornais e revistas especializadas estarão, pelo menos, sendo sintomas da cobrança que se deve fazer para que mulher e escritora se registrem no panorama cultural brasileiro de que foi musa, mas não mito:

> *Naqueles tempos, como ainda agora, a produção literária vivia presa a problemas de grupos - "A Famosa Revista" surgiu completamente desamparada. Não fora a brilhante defesa que dela fez Sérgio Milliet, um dos mais altos julgamentos críticos que pronunciou no "Diário de Notícias", o livro*

> *que a iniciativa de Paul Fisher incluíra em seu programa editorial, no último ano da segunda guerra mundial do século, não teria conhecido qualquer êxito... Dir-se-ia, porém, que foi para inspirar essa crítica brilhante, que "A Famosa Revista" foi escrita. Poucos mais lhe deram o registro necessário. Mas, principalmente, em São Paulo, isto aconteceu. A imprensa do Rio, onde o livro, afinal, fora editado, fechou-se ao noticiário sequer...* [27]

Justiça se faça a Augusto de Campos que inicia um trabalho de neutralização do preconceito que envolve tragicamente a obra da escritora, publicando uma antologia de Patrícia Galvão, em que, principalmente, recupera a cronista perdida em seu devido lugar: as páginas dos jornais, imprudentemente atiradas ao lixo dos arquivos.

É, ainda ironicamente, um brasilianista norte-americano, Jackson, que se preocupa em encaixar Patrícia Galvão no realismo social da década de 30, rotulando-a como escritora modernista brasileira: *Patrícia Galvão (...) que teve significativa influência na literatura modernista brasileira tem sido negligenciada e esquecida na história da literatura brasileira (...)Seu romance "Parque Industrial" (...) representa singular contribuição ao realismo social dos anos 30.* [28]

Se os dados biobibliográficos de Patrícia Galvão nos esclarecem sobre a situação da escritora no panorama da história da literatura brasileira, julgamos necessário, como prosseguimento de nossa pesquisa, colocar ainda os pontos de aproximação que se podem estabelecer entre a vida da mulher e a postura da escritora de *Parque Industrial*. Não se trata aqui, ainda, do estudo do ponto de vista ou foco narrativo

---

[27] Ibidem, p. 114.

[28] JACKSON, Kenneth David. "Patrícia Galvão e o Realismo Social Brasileiro dos Anos 30". *In: VO*, p. 286.

que postularemos para caracterizar a ideologia do narrador do *romance proletário*, mas de uma abordagem biográfica do romance em seus elementos estruturadores (personagens, ação, espaço, tempo) na qual tentaremos mostrar que a vida de Patrícia Galvão e esses elementos se tangem com freqüência e não casualmente.

4. O romance e a romancista

Sábato afirma que uma *autobiografia é inevitavelmente mentirosa* e que o escritor é um homem mascarado que se atreve *a dizer suas (tremendas) verdades últimas.*[29] Preocupado com caracterizar romance e romancista, o escritor e crítico argentino coloca que *o romance deve ser uma "épica moderna", e como toda épica exigiria o desaparecimento total do narrador;*[30] em seguida, corrige-se, ironicamente, considerando que isso é um ledo engano pois o romance, sói acontecer, não é senão uma projeção sentimental, ideológica e filosófica do próprio homem que se posiciona como escritor.

Seria tão ingênuo considerar o *Parque Industrial* como uma autobiografia de Patrícia Galvão quanto não entrever, nesse romance, episódios envolvendo vários personagens, que dizem respeito muito de perto à vida da escritora e à sua época. Ademais, parece-nos que se trata de um axioma literário considerar o escritor como a mais evidente causa que determina uma obra.

---

[29] SÁBATO, Ernesto. Op. cit., p. 43.

[30] Ibidem, p. 74.

Wellek e Warren, quando se referem à demanda extrínseca do estudo da literatura, particularmente no tocante a literatura e biografia, encaminham-nos para o método biográfico, ressaltando-lhe três pontos de vista:

> *A biografia pode ser apreciada em relação à luz que projeta sobre o próprio produto da poesia; mas podemos, é claro, defendê-la e justificá-la como forma de estudarmos o homem de gênio e o seu ambiente moral, intelectual e emocional, o que tem seu interesse específico; e, finalmente, podemos encarar a biografia como fonte de elementos para um sistemático estudo da psicologia do poeta e do processo poético.*[31]

Voltamos a considerar que, em nossa pesquisa, o método biográfico será adotado ligeiramente, como introdução ao estudo do foco narrativo a que dedicaremos capítulo especial; além do que, distinguiremos daqueles três pontos de vista somente o primeiro - a biografia como elemento explicativo e esclarecedor do romance *Parque Industrial;* na mesma linha, portanto, da utilização que vimos fazendo dos dados biobibliográficos de Patrícia Galvão. Em tempo, ressaltemos que *a relação entre a vida particular do escritor e a obra não é uma simplista relação de causa e efeito,*[32] pois mesmo que *Parque Industrial* contenha elementos que podemos, seguramente, considerar como fatos da vida de Patrícia Galvão, tais elementos encontram-se na obra reelaborados e transformados perdendo seu significado especialmente biográfico, para serem partes integrantes da obra.

Considerando, afinal, que o *romance proletário* não é um documento biográfico de Patrícia Galvão e que, partindo de-

---

31 WELLEK, René e WARREN, Austin.- *Teoria da Literatura*. Lisboa, Europa-América, 1976, p. 87.

32 Ibidem, p. 89.

la teremos, necessariamente, de passar por *Mara Lobo* e pelo narrador do romance, alvo de nossa pesquisa, relacionaremos a seguir, *elos de ligação, paralelismos, semelhanças oblíquas, espelhos deformantes*[33] entre a vida da escritora e o romance em questão.

Há muita semelhança entre fatos da vida de Patrícia Galvão e os de alguns personagens de *Parque Industrial*, sobretudo dos personagens femininos.

Observamos, por exemplo, o personagem Eleonora que se envolve ingenuamente com a burguesia através de Alfredo Rocha. Esse envolvimento pode ser encarado analogamente ao de Patrícia Galvão com Oswald de Andrade. Consideramos, ainda, que Alfredo Rocha é identificado com Oswald em vários registros críticos, sobre o *romance proletário*:

> *Pagu, por sua vez, retrata o companheiro em "Parque Industrial": "... the character Alfredo Rocha, the only male developed in the novel, is patterned after Oswald de Andrade in perhaps the only fictional view of this important Modernist intellectual", percebeu Kenneth David Jackson, em estudo sobre o "realismo social" brasileiro dos anos trinta.*[34]

Eleonora é abordada sexualmente pelo noivo Alfredo antes do casamento e vive declamando em festas. Patrícia Galvão, ao casar-se com Belisário, esperava um filho de Oswald e recitava poemas em reuniões do grupo antropofágico:

> *Segundo Oswald de Andrade Filho (em suas memórias, ainda inéditas), o "affair" começou na Fazenda Santa Teresa do Alto, que Oswald adquirira do pai de Tarsila. Oswald que continuava residindo com a pintora na Alameda Barão de Piracicaba, encontrava-se com Pagu numa chácara*

---

[33] Ibidem, p. 93.

[34] RISÉRIO, Antonio. "Pagu: Vida-Obra, Obravida, Vida". *In: VO*, p. 19.

> *denominada "Vila Rafael" ou "Vila Rafaelle" (como está no diário de Pagu), na Av. Santo Amaro. Apresenta-se numa festa beneficente, em homenagem a Didi Caillet, "Miss Paraná". Vestida por Tarsila, declama poemas modernistas...*[35]

Eleonora é aluna da Escola Normal do Braz. Patrícia Galvão, como já vimos, estudou nessa Escola, de 1924 a 1928, época em que trava os primeiros contatos com Oswald de Andrade.

Os personagens Otavia e Rosinha Lituana vão presos por questões políticas: Otavia encarcera-se na colônia de presos políticos de Dois Rios e Rosinha no presídio da Imigração. Patrícia Galvão, como se sabe, esteve presa pelas mesmas razões de Otavia e Rosinha, nos presídios políticos de Paraíso e Maria Zélia (São Paulo), na Casa de Detenção (Rio) e na Cadeia Pública (São Paulo).

Otavia é amiga do personagem Alexandre, um negro em cuja casa se reúnem para discutirem questões de organização política. Esse mesmo negro morre num comício do Largo da Concórdia. Otavia, nessa ocasião, vivia com Alfredo Rocha. Em agosto de 1931, depois de ingressar no Partido Comunista, Patrícia Galvão vai presa

> *[...] como agitadora, em Santos, na greve dos estivadores, ao participar de um comício na Praça da República, em homenagem a Sacco e Vanzetti. O estivador negro Herculano de Souza, ferido no local, agoniza em seus braços. É levado para o cárcere 3, "a pior cadeia do continente", na Praça dos Andradas.*[36]

Existem, no romance *Parque Industrial*, inúmeras dessas coincidências com a vida de Patrícia Galvão. Aqui foram con-

---

[35] CAMPOS, Augusto de. "Roteiro de Uma Vida-Obra". *In: VO*, p. 320-321.

[36] Ibidem, p. 325.

sideradas algumas delas, apenas a título de ilustração do que se vai realizar em capítulo específico com relação ao plano ideológico do narrador e também com a intenção de introduzirmos, já neste capítulo, a pertinência ou não de se distinguir, posteriormente, entre o autor e o narrador do *Parque Industrial*.

5. *Parque Industrial*: recortes críticos.

Antes de finalizar este capítulo, gostaríamos de deixar registrados aqui os estudos críticos sobre *Parque Industrial*, procurando caracterizar a exigüidade dos mesmos quando da publicação do romance e ainda hoje. De outro modo, essa suma de *flashes*, testemunhos e resenhas críticas da vida e obra de Patrícia Galvão nos servirão de norte para os estudos que empreenderemos a seguir e que dirão respeito mais de perto à abordagem intrínseca do *romance proletário*.

Patrícia Galvão termina o romance *Parque Industrial* em 1932, publicando-o em janeiro de 1933. Segundo Campos, quando esse romance foi publicado, Patrícia Galvão tinha apenas 22 anos. A autora, que então se assinava Pagu, não pôde usar o apelido artístico que já a tornara famosa como musa da Antropofagia. Por exigência do Partido Comunista ao qual se filiara, mas que a considerava uma *agitadora individual, sensacionalista e inexperiente*, teve de adotar o pseudônimo Mara Lobo. A capa do livro foi desenhada possivelmente por Patrícia Galvão, contendo estilização cubista de uma fábrica com os títulos *art déco*, recortados à mão sobre fundo preto e branco. Chama atenção a diagramação moderna do livro, arejada de brancos e com titulagem em caixa baixa, em tipos da família kabel, a mesma que serviu aos títulos de *Serafim Ponte Grande*, de Os-

wald, lançado no mesmo ano. O romance foi bem acolhido por João Ribeiro em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, de 26.1.1933, um dos raros registros de *Parque Industrial*.

Campos cita passagens de uma crônica de Ari Pavão, que transcreveremos abaixo:

> *Romance veloz, cores fortes, personalidade. Mesmo para os que, como eu, não estejam integrados na corrente de idéias que o inspirou, "Parque Industrial" de Pagu, é um livro que se lê com prazer. Impróprio para menores e senhoritas - como todo livro que tem idéias - interessa, porque retrata com uma simplicidade notável os aspectos mais desoladores dessa luta tremenda que as desigualdades humanas criaram nas diferentes camadas sociais.*
>
> *Se não fosse a existência de certos termos que os dicionários civilizados baniram de suas páginas, por incapacidade estética, eu aconselharia a toda gente a leitura desse livro.*[37]

E acrescenta que o romance, embora panfletário, possui muitas qualidades, como a de ter sido o precursor do realismo social de 30 e de possuir um estilo fragmentário, direto e conciso, influenciado pela *prosa telegráfica* de Oswald e imagens poéticas inesquecíveis tais como: *A rua vai escorrendo pelas janelas do bonde* ou *Brás do Brasil, Brás de todo o mundo*.

Segundo resenha crítica de João Ribeiro, o *Parque* é um livro de grande modernidade que aborda a vida proletária sob a pressão das classes dominadoras; acessível à leitura e compreensão populares, é um libelo em forma de romance. A mulher que o escreveu conheceu a vida proletária, sua miséria moral e sua exploração pelos milionários. É uma denúncia ao burguês-explorador que, ambicioso, vaidoso, desejoso de luxo e ocioso, estimula o erotismo da mulher proletária; um algoz

---

[37] CAMPOS, Augusto de. *In: VO*, p. 102.

passando por vítima, sendo sempre o seu dinheiro a principal causa dos dramas vergonhosos e ignorados. Na classe operária, estão as meninas que são sacrificadas pelos burgueses não tendo estes sequer o trabalho de coagir ou a possibilidade de praticar crime, já que a lei (essencialmente burguesa) os protege:

> *Pelas cem ruas do Brás a longa fila matinal dos filhos naturais da sociedade. Filhos naturais porque se distinguem dos outros que têm tido heranças fartas e comodidade de tudo na vida. A burguesia tem sempre filhos legítimos. Mesmo que as esposas virtuosas sejam adúlteras...*

ou

> *- Eu só me caso com um trabalhador!*
> *- Sai azar! Para pobre basta eu. Passar a vida inteira nessa m...*

São passagens de *Parque Industrial* que João Ribeiro cita para caracterizar o livro de Patrícia Galvão como sendo de uma verdade relativa, mas não de mentiras de convenção social. Enfim, considera que o romance, mesmo antiburguês, é provável que não defenda o proletariado, que, como na Rússia, não se pôde salvar a si mesmo.

Segundo testemunho de Geraldo Ferraz, *Parque Industrial* é recebido pela crítica como um doloroso documento humano, que se servia de toda a brutalidade da linguagem para denunciar as desgraças da classe submetida.

Em resenha crítica, Jackson afirma que *Parque Industrial* é o primeiro romance modernista a contribuir para o realismo social de 30 e a abordar o tema da industrialização de São Paulo, numa perspectiva urbana e proletária. Esse romance registra o papel da mulher oprimida e hostilizada pelo ambien-

te social e cultural em que vive. Diz o brasilianista que o romance é ligeiramente citado no *Dicionário de Autores Paulistas* de Luís Correa de Melo, resenhado por Geraldo Ferraz e Ari Pavão e que pode ser considerado completamente desconhecido na literatura brasileira. Diz, ainda, da convivência marital de Patrícia Galvão com Oswald na época da publicação desse romance, estabelecendo entre este e o prefácio de *Serafim Ponte Grande*, publicado no mesmo ano, algumas correlações; o título de *Parque Industrial* é também o tema do prefácio de *Serafim*; sendo que o *romance proletário* de Mara Lobo poderia ter sido (e não foi) elemento esclarecedor e iluminador do agressivo prefácio de Oswald em *Serafim*.

Da análise que faz de *Parque Industrial*, Jackson destaca que a ligação do romance com uma estrutura e linguagem derivadas da primeira fase do modernismo no Brasil, distanciam-no das obras conhecidas como romances sociais dos anos 30, tanto mais em virtude do seu tema, industrialização. Esse tema, por sua vez, forma uma tríade indissolúvel com a estrutura (cenas ou fragmentos de confrontação individual com a ordem social que conduzem à conscientização social e revolução do proletariado) e a linguagem (o falar da classe operária de origem italiana do bairro do Brás). Prossegue afirmando ser o romance orientado para uma leitura conjunta de seus capítulos e que produz uma linha social e política de fundo marxista, podendo também ser lido em seus capítulos, isoladamente.

Jackson diz que, no aspecto satírico, o romance caricaturiza a falta de consciência dos modernistas contra a tradição e estagnação, cruzando essa imagem com a de uma total dependência e comprometimento político e econômico à rica aristocracia: (...) *o Conde Verde, rei das industrias de transfor-*

mação, aparece numa "soirée" modernista (...); os clubes ricos e aristocráticos (Automóvel Club) com as moscas que têm dentro (os ricos queixosos e entediados); ou, ainda, a ausência de mulheres sofisticadas. Satiriza em um personagem masculino bem delineado, Alfredo Rocha, o *burguês hesitante* (que Jackson diz ser construído a partir de Oswald, apoiando-se na semelhança entre Alfredo e o Oswald do prefácio de *Serafim*). De tudo isso, nasce o contraste entre o mundo modernista e a vida cotidiana (o linguajar e os valores de uma classe operária).

Afirma, ainda, que o estilo realista social do *Parque* soma-se a um estilo expressionista, descendente de *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade, bem como tem a ver com *Os Condenados* de Oswald, evocando uma estética opressiva e alucinatória, que trazem à tona o despertar da conscientização política.

Insiste o crítico no caráter feminista do romance: *as indigentes preparam os filhos para a separação futura que o trabalho exige*, enquanto que *as crianças burguesas se amparam desde cedo*, ou seja, no fato de à maneira de como a mulher tem filho, subjazer a idéia de separação de classes; na crítica de Patrícia Galvão a um pseudo-feminismo, parodiando as feministas de então, filhas liberadas da burguesia, ou às proletárias que se aburguesam através do casamento; na imagem da mulher que sai às ruas para protestar e é presa por sua ideologia; no erotismo e sexismo que escravizam a mulher proletária; e, finalmente, na mulher exemplar que luta para alcançar a conscientização social da proletária, mesmo que seja em tom de denúncia e negatividade.

Jackson considera o romance prejudicado pelo jargão e estereótipos de seu tempo (diríamos da ideologia da *autora*),

e sintetiza-o assim: *um importante umento social e literário com uma perspectiva feminina e única do mundo modernista de São Paulo.*[38]

Segundo Risério, o romance *Parque Industrial* é construído através de uma colagem fragmentada de *tomadas* da vida proletária do Brás com influência da prosa oswaldiana que abrange do plano macroestético da estrutura da obra ao nível microestético dos arranjos frásicos, da escolha vocabular, da metonímia e do *readymade* lingüístico, numa técnica de extração cinematográfica de justaposição direta dos fragmentos, cuja reunião compõe os contextos. Considera que as personagens são retratadas, como no cinema, em seu *estar fenomenológico* (Merleau-Ponty), e, seguindo a terminologia de Forster, caracteriza-as como personagens planas, de comportamento social e sem introspecção.

Ligando Patrícia a Oswald (referência à obra *Alma*), afirma que, no romance, temas e cenas sexuais são abordados explicitamente por Mara Lobo, que reclama, segundo sua educação freudiana recebida da *antropofagia*, uma sensualidade sadia e *autoconsciente*, relacionando as perversões neuróticas com a repressão da libido.

Diz que Patrícia antecipa Oswald, ao conseguir unir política à técnica de *Miramar*, tendo sido mais modesta e tendo optado pela crônica rápida da vida do proletariado paulistano, em vez de, como Oswald, pela visão panorâmica do social, embora tendo caído com freqüência, no caricatural, sem conseguir a capacidade analítica de Oswald quando este trata das forças engajadas no

---

[38] JACKSON, David Kenneth. "Patrícia Galvão e o Realismo-Social Brasileiro dos Anos 30. *In: VO*, p. 290.

movimento constitucionalista. De acordo com Risério, Pagu se restringe ao comportamento do proletariado urbano feminino, criticando a sociedade através de uma perspectiva socialista; considera que a única personagem masculina de peso em *Parque Industrial* é Alfredo Rocha, sendo o resto sempre o retrato das massas.

Observa, finalmente, que o romance proletário de Pagu está repleto de enclaves ideológicos, exibição muito explícita de opiniões políticas do autor (recriminada por Engels); de conteúdos ideológicos *separáveis* (segundo Badiou) que não se ajustam à macroestrutura do texto, permanecendo, assim, como função isolada; e de clichês político-partidários (o jargão da militância) que geram a ignorância do contexto do texto, o lugar comum e o retoricismo.

Geraldo Galvão Ferraz, na apresentação da edição fac-similar de 1981 do romance *Parque Industrial*, diz que o livro mostra a desigualdade inata das classes no sistema capitalista, denunciando a vida dos humilhados e ofendidos da sociedade paulistana; as perversões e corrupções de uma sociedade moralmente hipócrita, pondo, às claras, cenas de sexo explícito; a condição feminina e a linguagem das ruas, e que, por tudo isso, o romance deve ter desagradado o policiamento moralizante dos comunistas.

Termina seus comentários sobre o romance, considerando que *Parque Industrial*, mesmo que ingênuo, provoca no leitor uma empatia (à maneira de *A Condição Operária*, de Simone Weil) pelo que ele possui de generoso e sincero, contribuindo a segunda edição do romance para esclarecer intenções e ações da militância idealista de Patrícia Galvão.

CAPÍTULO II

IDEOLOGIA E FORMA: DUAS CONCEPÇÕES DO MARXISMO EM *PARQUE INDUSTRIAL*.

Neste capítulo, abordaremos a dicotomia *ideologia/forma* que, indubitavelmente, consiste em mais uma, senão na mais calorosa, dentre as polêmicas que se instauraram em torno do *Parque Industrial*.

O objetivo primordial de nossa interferência nessa polêmica tem, entretanto, uma preocupação, que, não sendo a de fazer apologia de nenhuma das partes que se degladiam, é a de querer entrever, em tal dicotomia, até que ponto a *ideologia* e a *forma* do romance em questão neutralizam a ambigüidade que se lhes quer conferir. Ou seja, procuraremos, na medida do possível, demonstrar que, se aparentemente *ideologia* e *forma* se contrapõem gerando oportunidade para que se classifique o romance de político partidário e artificial, profundamente aqueles extremos se tangem resultando no que denominaremos de *estilo* individual de Patrícia Galvão (integrador de *ideologia* e *forma*) e que pouco ou nada fica a dever para os que, combatendo o mal (lendo o romance apenas no que possui de estereotipado quanto à sua ideologia ou sua forma) acabem por praticar o mal (construindo um discurso crítico também estereotipado que apenas consegue ser uma pálida paráfrase do que se convencionou chamar *romance proletário*).

1. A ideologia de *Parque Industrial*

Com relação à ideologia do romance, diremos que é *marxista* não só no sentido de que nele se veiculam terminologia e conceitos provenientes desse sistema de idéias, mas também no sentido de que *Parque Industrial* possui uma estrutura formal, com uma dose altamente poética, ainda que posta a serviço dessa ideologia. No que concerne à forma, diremos que é poética, ou seja, subordinada à poética do modernismo, sem, entretanto, estar dissociada de uma postura realista crítica.

Estamos querendo dizer o que, sem dúvida, Jackson sintetiza com grande propriedade: (...) *Parque Industrial cruza as barreiras entre duas fases do Modernismo, uma vez que se coloca na confluência do estilo e tratamento de romances dos anos 20 e o contexto da conscientização política e engajamento social-realista dos anos 30.* [39]

Baseados, fundamentalmente, n'A *Ideologia Alemã*,[40] de Marx e Engels, tentaremos identificar, em *Parque Industrial*, não só o conjunto de termos e conceitos do sistema de idéias marxista que, a propósito, é explícito no romance ora analisado, mas também que este propõe, à maneira de Marx, a essencial distinção entre sistema de idéias e ideologia. Quer dizer, só nos permitimos falar em sistema de idéias marxista, porque Patrícia Galvão, ao veiculá-lo no romance, de forma patente, veicula também, agora já de forma mais sutil, o con-

---

[39] JACKSON, Kenneth David. "Patrícia Galvão e o Realismo-Social Brasileiro dos Anos 30"..*In: VO*, p. 288.

[40] MARX, Karl. e ENGELS, Friedrich. A *Ideologia Alemã* (trad. de Florestan Fernandes). Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1965.

ceito de ideologia, segundo Marx: as idéias aparentemente resultantes do esforço intelectual dissociado das condições sociais e históricas não podem, decididamente, explicar a realidade, mas, bem ao contrário, podem e devem ser explicadas por tais condições.

Comentemos, exemplificando, essa dupla conceituação de ideologia com base em *Parque Industrial*.

No transcurso de todo o romance, encontramos explicações para o *mecanismo da exploração capitalista* em forma de crítica negativa à ideologia burguesa, tentando-se desmontar as determinações que permitem a constituição desse fenômeno ideológico. É assim que desponta, com suficiente nitidez, a separação do trabalho material entre quem o produz e quem o gasta:

> *Rosinha Lituana explica o mecanismo da exploração capitalista.*
> *- O dono da fabrica rouba de cada operario o maior pedaço do dia de trabalho. É assim que enriquece á nossa custa!* [41]

> *Um operario da construção civil grita:*
> *- Nós construimos palacios e moramos peor que os cachorros dos burgueses.*
> *Quando ficamos desempregados, somos tratados como vagabundos. (...)* [42]

> *Lá dentro, na cidadela isolada do alto feudalismo brasileiro e no valhacouto que vive do suor distilado pelo Parque Industrial, ha condes progressitas e reisinhos ruraes casados com contrabandos da Migdal. (...)* [43]

> *Decresce a mais valia, arrancada por meia duzia de grossos papa nikeis, da população global dos trabalhadores do Estado, através do sugadouro do Parque Industrial em aliança com a explo -*

---

[41] GALVÃO, Patrícia. (Mara Lobo). *In: PI*, p. 9.

[42] Ibidem, p. 25.

[43] Ibidem, p. 37.

> *ração feudal da Agricultura, sob a ditadura bancaria do Imperialismo.*[44]
>
> *A voz pequenina da revolucionaria surge nas faces vermelhas da agitação.*
> *- Camaradas! (...) Temos que lutar juntos contra a burguezia que tira a nossa saude e nos transforma em trapos humanos! Tiram de nosso seio a ultima gota de leite que pertence a nossos filhinhos para viver no champanhe e no parasitismo!*[45]

Dessa maneira, as passagens do romance, acima transcitas, além de veicular, explicitamente, a terminologia marxista de mais-valia, cuida de explicar o mecanismo de manutenção daquela separação a que aludimos no plano material (econômico, social e político).

Essa separação estende-se, ademais, segundo Marx, entre trabalho material e intelectual, estabelecendo uma aparente autonomia do trabalho intelectual e dos produtores desse trabalho em confronto como trabalho material. É ainda, nesse sentido, que as idéias de uma classe dominante dissimulam a dominação do homem sobre o homem e que, em *Parque Industrial*, aparece em forma de crítica negativa, por exemplo, a Alfredo Rocha: *Alfredo Rocha lê Marx e fuma um Partagas no apartamento rico do Hotel central. (...)* [46] Ou na passagem, em que Alfredo Rocha conversa com Otavia que vai entregar os vestidos de Eleonora naquele apartamento:

> *- Entre! A senhora não está. Espere ali um pouco. É costureira? Ela deve chegar já!*
> *- Sou aprendiz...*
> *Um silencio.*
> *- O que você acha de sua profissão? Está contente?*

---

[44] Ibidem, p. 84.

[45] Ibidem, p. 103.

[46] Ibidem, p. 60.

- Estou.
- Eu sou rico, mas me interesso por sua classe... por você...

Ela pensa em Corina. Todo burguez é assim mesmo.

- Não acredita?
- Se acredito... Mas prefiro deixar os vestidos.
- Eu desejaria conversar com você...
- Tenho que trabalhar.
- Voce pensa que estou querendo abusar de uma trabalhadora? Engana-se. Pessoalmente você não me interessa... É a sua classe...
- Claro! Somo nós que lhe damos este luxo!
- Voce se engana... Este conforto me pesa.[47]

Ou, ainda:

Alfredo sorri deliciado no seio rumoroso do sindicato.

- Minete é imperialismo?
- Camaradas, precisamos ter mais seriedade. A luta se aproxima.

Alfredo que brincava, empalidece. Um proletario rude denuncia nele invenciveis residuos burguezes.[48]

Otavia está gelada. Os acusadores apontam fatos inflexiveis. Desvios. Personalismos. Erros. Todos a fitam deante das provas concretizadas. É verdade. Alfredo se deixára arrastar pela vanguarda de burguezia que se dissimula sob o nome de "oposição de esquerda" nas organizações proletarias. É um trotskista. Pactúa e complota com os traïdores mais cinicos da revolução social.[49]

Com relação às pseudo-feministas, temos:

Dona Finoca, velhota protetora das artes novas, sofre os galanteios de meia duzia de principiantes.

- Como não hei de ser "comunista", se sou moderna? [50]

Acôrda com o alvoroço de mulheres entrando. São as emancipadas, as intelectuaes e as feministas que a burguezia de São Paulo produz.[51]

---

[47] Ibidem, p. 61-62.
[48] Ibidem, p. 128-129.
[49] Ibidem, p. 132.
[50] Ibidem, p. 38.
[51] Ibidem, p. 87.

> *Uma matrona de gravata e grandes missangas aparece espalhando papeis.*
> *- Leiam. O recenseamento está pronto. Temos um grande numero de mulheres que trabalham. Os paes já deixam as filhas serem professoras. E trabalhar nas secretarias... Oh! Mas o Brasil é detestavel no calor. Ah! Mon Palais de Glace!*
> *- Se a senhora tivesse vindo antes, podiamos visitar a cientista sueca...*
> *- Ah! minha creada me atrazou. Com desculpas de gravidez. Tonturas. Esfriou demais o meu banho. Tambem já está na rua!* [52]

Outra terminologia e conceito do sistema de idéias marxista registrado em *Parque Industrial* refere-se à alienação religiosa: *a religião é o ópio do povo*. Em nosso caso particular, encontra-se o termo ópio muito mais relacionado com o tema do carnaval do que propriamente com o da religião. Esse artifício poético do romance, entretanto, permite-nos comentar a definição que Marx dá de religião e como está ela em função, no *Parque Industrial*, de conceituar ideologia naquele seu segundo sentido que vimos perseguindo desde o início de nossas discussões.

Com relação ao carnaval, há um capítulo do romance denominado *ópio de côr* em que se mostram as investidas da burguesia contra a classe operária e no qual o carnaval é registrado da seguinte maneira: *O carnaval continua. Abala e engana a revolta dos explorados. Dos miseraveis. O ultimo quinhentos rêis no ultimo copo.* [53], permitindo-nos, a nós e ao romance, uma paráfrase da fórmula de Marx, acima referida: *O carnaval é o ópio do povo*. Em resumo, além de veicular o sistema de idéias marxista, é pretexto, ainda, para que se registre, em *Parque Industrial*, um ópio que, sobrepondo-se à religião, trate de um dos temas básicos da realidade brasileira, o carnaval.

---

[52] Ibidem, p. 89.

[53] Ibidem, p. 44.

O que, no entanto, remete-nos novamente a considerações sobre o conceito de ideologia de Marx é o fator religioso na maneira como é tratado no romance de Patrícia Galvão. Há, nele, apenas duas alusões a religião. A primeira delas refere-se ao personagem Pepe e encontra-se no capítulo em questão; a segunda, a Corina, no capítulo final do romance, *reserva industrial*.

Para tal discussão, tomemos de Chauí a definição que Marx dá de religião, ou seja:

> *Não me refiro àquela, sempre mencionada como se fora um slogan, isto é, de que religião é o ópio do povo. Refiro-me à afirmação de que a religião é espírito de um mundo sem espírito. Se nos obstinarmos na suposição de que as representações são um reflexo invertido do mundo, a religião, tal como é definida por Marx, torna-se impossível, não havendo qualquer ciência que possa dar conta do paradoxo de um reflexo do nada, pois a religião não inverte reflexamente o mundo, mas é espírito de um mundo sem espírito. (...)*[54]

Mais uma vez, portanto, uma idéia que, por si, é reflexo do nada pretende explicar a realidade, sendo duplamente ideológica.

No que concerne a *Parque Industrial* e ao fator religioso, observemos dois fatos: primeiro, que é ele abordado apenas duas vezes no decorrer de todo o romance; segundo, que só aparece de maneira a explicitar sua dupla característica ideológica. Vejamos a seguinte passagem em que Pepe, tendo Otavia recusado seu pedido de casamento, encontra-se numa igreja:

> *Pepe se afoga na pinga. Está mais alegre. Olha a egreja apinhada. Começa a pensar em religião. Na missa que ele assiste todos os domingos. Naquele barbeirinho que dá quando ele não tem dinheiro pra mulher. Nas pretas de contas. Nas meninas de organdi. Se sente imbecil. Afinal pra que serve Deus? Pilulas!* [55]

---

[54] CHAUÍ, Marilena e FRANCO, Maria Sylvia Carvalho. *Ideologia e Mobilização Popular*. Rio de Janeiro, Cedec/Paz e Terra, 1978, pp.12-13.

[55] GALVÃO, Patrícia (Mara Lobo). *In: PI*, p. 48.

ou esta outra em que a prostituta Corina, esfomeada e à procura de fregueses, vai até a igreja do Brás para descansar:

> *Naquele mesmo banco ela se sentara ha muitos anos, numa sexta feira da paixão vestida de Madalena com a mesma cabeleira do Carnaval. (...)*
> *Os pensamentos contraditorios afluem á cabeça afogada no veludo do banco vermelho. Soletra as letras de um balaustre.*
> *- Ma - da - le - na...*
> *Será que a Santa Maria Madalena passou fome quando era puta?*[56]

Além da visível semelhança entre as passagens que se referem a ambos os personagens, no tocante a carnaval e religião, acrescentemos que Pepe e Corina serão os malfadados componentes da *reserva industrial* que se descreve no capítulo final do romance onde também se lê, à maneira de epígrafe:

> *Sem falar dos vagabundos, dos criminosos e das prostitutas, isto é do verdadeiro proletariado miserando... MARX "O Capital" Formas diversas da existencia da superpopulação relativa.*[57]

Esses recursos justificam, uma vez mais, o conceito crítico de ideologia tomado de Marx que, neste aspecto particular do fator religioso, acha-se, quase que ausente de *Parque Industrial* (uma ausência sintomática) e, quando presente, veiculado por personagens que constituem o *exército industrial de reserva*.

2. A forma de *Parque Industrial*

Se Patrícia Galvão, no que concerne a *Parque Industrial* e ao seu engajamento político-partidário explicitamente marxista, encontra-se de certa forma isolada do conjunto de romances es-

---

[56] Ibidem, pp. 143-144.

[57] Ibidem, p. 139.

critos na década de 30, mesmo no sentido de quase não ser visada pela crítica da sua ou da nossa época, não julgamos que tenha sido em virtude de não se subordinar ao código estético dessa geração modernista. Talvez esse isolamento tenha ocorrido muito mais por questão da *forma* que adotou para escrever o *romance proletário*.

Dacanal afirma que: *Toda arte é, por evidência, integração e produto das estruturas históricas da comunidade em que surge.*[58] Prossegue afirmando que, a despeito do pouco rigor que conceitua a expressão *romance de 30*, trata-se de um período que produziu grande número de obras semelhantes. Antes de partir para a caracterização do código estético básico dessa geração, citando os seus principais representantes, admira-se do fato de ver e não ver, incluídos entre eles, alguns escritores. Ensaia na colocação de critérios que, possivelmente, pudessem decidir pela exclusão de certos romances, falando em temática *agrária* contraposta a temática urbana. No nosso caso particular, poderiam estar Patrícia Galvão e o *Parque Industrial* encaixados nesse critério.

Parece-nos, no entanto, de maior utilidade passarmos à síntese que Dacanal faz das principais características do romance de 30 (nos aspectos técnico e temático) e vermos em quais delas *Parque Industrial* se encaixa ou não, muito mais interessados no problema da ideologia do romance de Patrícia Galvão do que em apenas rotulá-lo por inclusão ou exclusão.

Com relação às características que Dacanal denomina de técnicas, *Parque Industrial* aceita duas: é verossimilhante e,

---

[58] DACANAL, José Hildebrando. *O Romance de 30*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982, p. 9.

no que respeita à estrutura da narrativa, é linear, não concordando, no entanto, em ser escrito numa linguagem calcada no *código culto* urbano. Tematicamente, identifica-se, com a característica de aludir a *estruturas históricas perfeitamente identificáveis*[59] de teor econômico e social; possui perspectiva crítica e até mesmo panfletária no tocante aos aspectos políticos, sociais e econômicos daquelas estruturas históricas; e, conseqüentemente, quer reformar o mundo com uma relativa dose de otimismo e ingenuidade, rejeitando apenas ser portador de estrutura histórica agrária, nem que migrada para o espaço urbano.

Como vimos, ainda que grosseiramente, não pode haver motivos para que *Parque Industrial* não se integre à família do romance de 30. E, se não procedemos a uma exemplificação de tais características junto ao nosso romance é, seguramente porque o faremos até certo ponto, na última fase desta dissertação, dedicados ao estudo do ponto de vista da narrativa em seus aspectos técnicos e temáticos.

Finalizando suas considerações téoricas e enfocando o *contexto histórico em que surge e que revela*[60] o romance de 30, Dacanal delimita os anos de 1914 e 1930 em que se dão fatos tais como: o fim do colonialismo clássico europeu, os horizontes da era industrial, a imigração, a agitação político-militar, a crise econômica, a revolução bolchevique mais perto do Ocidente, patentes no *Parque Industrial* de Mara Lobo, ainda que ficássemos na leitura do título e dos textos em forma de epigrama que antecedem o seu primeiro capítulo.

---

[59] Ibidem, p. 14.

[60] Ibidem, p. 15.

Retomando a consideração feita por Jackson de que *Parque Industrial* reside na convergência da técnica do romance de 20 e na temática do romance de 30, agora já com mais clareza, e, entendendo *estilo* de que fala o brasilianista norte-americano como, no mínimo, técnica e temática, e, no máximo, poética grupal e individual, passemos a examinar o que se denomina de *forma* na concepção marxista.

Lukács, ao tratar da forma artística, afirma que, já em Hegel, falava-se na conversão incessante da forma em conteúdo e vice-versa, acrescentando que o materialismo dialético e histórico, embora defendendo o primado do conteúdo sobre a forma, reconhece também que forma e conteúdo sofrem processo de conversão recíproca.

Comparando forma no reflexo estético e no reflexo científico, caracteriza a primeira como sendo *sempre a forma de um determinado conteúdo*,[61] sendo a crítica responsável por verificar em obras ou grupos de obras singulares o que a estética fixa como leis universais, cientificamente. A forma estética manifesta-se de modo genuíno e original, na obra de arte, e objetiva o reflexo estético da realidade tanto no processo de criação como no de recepção em face da arte. Uma determinada matéria constitui o conteúdo de uma obra tendo forma específica e peculiar que nada mais é que a forma artística com importância estética. Assim, é o estilo que organiza o modo essencialmente artístico que dá origem à forma.

Da discussão em torno da maneira e estilo que desenvolve Lukács depreendemos o que nos interessa mais de perto:

---

61 LUKÁCS, Georg, *Introdução a uma Estética Marxista* (trad. de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970, p. 169.

> (...) *toda maneira consiste na elaboração de um modo de expressão abstratamente subjetivo (sôbre a base de um modo abstratamente subjetivo de considerar a realidade) e, portanto, de um modo artístico de trabalhar no qual o sujeito criador aparece como indivíduo singular.*[62]

Através desses conceitos básicos da estética marxista, diremos que, em *Parque Industrial*, forma e conteúdo convergem reciprocamente, fazendo surgir uma forma artística específica e peculiar que não se amaneira, ou se torna artificial, pois seu modo de expressão, ainda que subjetivo no sentido de peculiaridade e singularidade, não é abstrato, além do que se deposita sobre um modo objetivo de criar a realidade. Esse modo objetivo já o caracterizamos no que concerne a técnica e tema, quando o encaixamos nas características do romance de 30. Aquele modo de expressão subjetivo, porque peculiar e singular, passaremos a caracterizá-lo não sem antes focalizar o problema da aprendizagem da técnica na forma artística.

Lukács, remetendo-se a Marx, afirma: (...) *advento e a hegemonia da máquina libertaram cada vez mais a técnica da indústria de tôdas as suas barreiras antropológicas.*[63] Esse fato, considera ele, foi importante e decisivo na separação entre técnica científica e prático-industrial e técnica artística e que essa separação não pode ser vista de forma radical, já que a própria história da arte demonstra que tanto a ciência exerce grande influência sobre a técnica artística, como também *não se mantêm indiferente às inovações e progressos da técnica artística.*[64]

---

62 Ibidem, p. 172.

63 Ibidem, p. 173.

64 Ibidem, p. 174.

As considerações de Lukács sobre técnica artística interessam-nos especialmente, quando coloca, reconsiderando que a *forma artística é a forma de um conteúdo determinado*, a impossibilidade de aplicação universal de uma determinada técnica artística. A despeito disso, considera que a técnica da arte pode ser aprendida através de *um duro trabalho de aprendizagem, cujas experiências podem também ser transmitidas de um homem para outro.*[65] Ainda assim, valoriza, na técnica artística, o fato de ser ela meio para expressar um fim, qual seja a recriação da realidade, enfatizando elementos particulares tais como período, gênero, estilo, personalidade que interagem nessa aprendizagem em favor da característica de particularidade da técnica artística, além do que é ela determinada também pelo desenvolvimento social.

Retomamos *Parque Industrial* exatamente no momento em que Lukács afirma:

> *(...) que a impossibilidade de aplicar genericamente uma técnica (uma inovação técnica, etc) e, mais ainda, de encontrar nesta aplicabilidade geral um critério para julgar a técnica, não reside na psicologia do processo criador (em sua "inconsciência") ou em uma "irracionalidade" da arte, mas precisamente, pelo contrário, no seu modo específico de refletir a realidade objetiva. Daqui decorre a necessidade de que em cada obra autêntica a técnica seja novamente criada(...)* [66]

Então vejamos: se *Parque Industrial* liga-se ao romance de 30 em técnica e tema, observemos até que ponto isso ocorre em sua relação com o tratamento dado ao romance dos anos 20.

---

[65] Ibidem, p. 175.

[66] Ibidem, p. 157.

A crítica sobre *Parque Industrial*, ainda que exígua, é suficiente para conter, unanimemente, considerações da influência de Oswald de Andrade sobre Pagu. Vejamos o que Jackson e Risério têm a dizer sobre isso:

> *Durante o tempo em que escreveu Parque Industrial, Pagu viveu com Oswald de Andrade. (...) Seu romance apareceu no mesmo ano de publicação da perfeita sátira da sociedade modernista de Oswald, Serafim Ponte Grande, e seu título é também o tema do prefácio de Serafim. Enquanto Ponte Grande foi redescoberto e saudado como o maior romance do modernismo no Brasil, Parque permanece praticamente inédito, quando poderia ser lido como o documento e testemunho da exploração e transformação industrial e assim esclarecer e iluminar o agressivo prefácio de Oswald em Serafim.*[67]

> *Assim o romance tem uma orientação, mas não um enredo no sentido tradicional; pode ser lido, assim como os fragmentários Miramar-Serafim de Oswald tanto sincronicamente como diacronicamente. (...)*
>
> .....
>
> *(...) Como o romance de São Paulo, a dramatização do social tem um antecedente no próprio romance de Oswald, Os Condenados (São Paulo, 1922), o qual evoca uma estética opressiva, alucinatória. (...)*[68]

> *(...) Fruto da vivência proletária e partidária dessa época, traz à luz, em 1933, o livro Parque Industrial, estampado com o pseudônimo de Mara Lobo. (...) Na mesma data, Oswald publicava Serafim Ponte Grande, radicalizando as experiências textuais anteriores das Memórias Sentimentais de João Miramar. Construindo-se fragmentariamente como uma colagem de takes da vida proletária no bairro do Brás, em São Paulo, a obra de Pagu vem, justamente, instalar-se no campo estético balizado pela nova prosa oswaldiana.*

---

[67] JACKSON, David Kenneth. "Patrícia Galvão e o Realismo-Social Brasileiro dos Anos 30". *In: VO*, p. 287.

[68] Ibidem, p. 288.

> *A influência de Oswald sobre* Parque Industrial *é detectável desde o plano macroestético da estrutura da obra até ao nível microestético dos arranjos frásicos, entrando pela seleção vocabular e não deixando escapar sequer os recursos à metonímia e ao readymade lingüístico. A técnica é oswaldiana, de extração cinematográfica, operando por uma sintaxe de justaposição direta dos fragmentos (cenas breves, "tomadas" compondo "seqüências") que, reunidos, criam os contextos. (...)*
>
> *Destaque-se, ainda, a franqueza sexual de Pagu. (...) E também aqui ela descende de Oswald.(...)*
>
> *Apesar de todo o influxo oswaldiano, há um lugar onde Pagu antecipa o mestre: aplica uma injeção política na técnica do* Miramar, *antes de Oswald produzir a* Escada, Marco Zero *e as peças teatrais. (...)*[69]

Como vemos, as aproximações entre Oswald e Pagu são tácitas. Em contrapartida, tanto Jackson quanto Risério deixam transparecer, ainda que ligeiramente, aquele poder do escritor, de que fala Lukács, de congregar técnica e conteúdo (forma), conferindo, assim, à primeira, ainda que aprendida, a característica de particularidade. *Parque Industrial*, desse modo, esclarece e ilumina *Serafim*, unindo política à técnica de *Miramar*.

Efetivamente, o caminho que pretendemos percorrer, neste aspecto de nossa pesquisa, não é o que conduz à explicitação do influxo de Oswald sobre Pagu e, se o fizemos de forma superficial, foi no sentido de retomar a problemática da técnica, na perspectiva marxista, anteriormente focalizada por nós. Ademais, não podemos prescindir de Oswald, sobretudo no que respeita à decisiva contribuição que deu ao romance de 20.

Faria, ao estabelecer aproximações entre Oswald e Mário de Andrade, afirma:

> *O ano de 1.924 é inegavelmente significativo na evolução das idéias de Mário de Andrade; é o ano*

---

[69] RISÉRIO, Antonio. "Pagu: Vida-Obra, Obravida, Vida". *In: VO*, pp. 20-21.

> *em que ele organiza o seu "nacionalismo de conscientização", ao qual vincula a pesquisa de língua brasileira, numa tentativa de legitimar certas construções lingüísticas largamente usadas em nossa fala cotidiana. A idéia de abrasileirar a língua portuguesa, no entanto, não brotou espontaneamente no seu espírito. Em carta a Manuel Bandeira, datada de 26 de junho de 1925, ele confessa ao amigo que tirou "claramente" de Oswald de Andrade" a decisiva vontade de abrasileirar construtivamente a sua dicção (...)"* [70]

e, embora acrescente o que Mário de Andrade critica negativamente em Oswald, ou seja: *"(...) quase todos os seus neologismos são insustentáveis pela formação antipsicológica."* [71], ainda que relativamente e via Mário de Andrade, Faria sugere-nos a linha que tomaremos, a partir de agora, e que se resume no seguinte: o tratamento dado ao romance de 20 não é privilégio oswaldiano, o que não seria tão evidente se fosse apenas dito por nós ou se olhássemos para o romance de 20 da perspectiva do que fixa a crítica de Jackson e, sobretudo, de Risério sobre esse influxo.

Acrescentemos a isso o fato de que a crítica sobre o *Parque* não se restringe a apontar aproximações do tipo Oswald-Pagu, mas abre-se em direção, e não casualmente, ao par Mário-Pagu. Examinemos, nesse sentido, o que Jackson, menos oswaldiano que Risério, afirma sobre o *romance proletário*: *(...) O estilo realista social que retrata a vida no Brás, dramatiza o despertar da conscientização política com um estilo expressionista que descende da Paulicéia Desvairada de Mário de Andrade. (...)* [72]

---

[70] FARIA, João Roberto Gomes de: "Mário de Andrade e a questão da Língua Brasileira. *In: Estudos sobre o Modernismo"*, Curitiba, Criar, 1982, pp. 52-53.

[71] Ibidem, p. 54.

[72] JACKSON, David Kenneth. "Patrícia Galvão e o Realismo - Social Brasileiro dos Anos 30". *In: VO*, p. 288.

De nossa parte, pesando os prós e os contras dessa rede de influxos, chegamos a duas conclusões básicas: O objetivo básico de Mário e Oswald, guardadas as devidas proporções entre eles, foi, notadamente, lingüístico no tratamento que deram à narrativa de 20, sem querer classificar esse objetivo como desprovido de ideologia. É, ainda, Faria que considera, a propósito do projeto lingüístico de Mário de Andrade, que sua análise e compreensão dependem de um estudo mais amplo direcionado para a *"matéria" brasileira, como tentativa de despertar a consciência nacional*[73], e, se isso se afirma com relação a Mário, que dirá de Oswald.

O objetivo básico de Pagu, a despeito da técnica adotada para escrever *Parque Industrial*, foi, indiscutivelmente, ideológico, referendando o primado que o marxismo estabelece com relação ao conteúdo.

3. *Parque Industrial* e a poética do Modernismo

Guimarães, parceira de Faria em *Aspectos do Modernismo*, ainda que indiretamente, sugeriu-nos que a técnica utilizada por Pagu em *Parque Industrial*, poderia ser descrita a partir da poética do Modernismo e não de qualquer outra menos aberta, ou unilateral.

Guimarães chama-nos a atenção, na Introdução de seu estudo, para algumas características do movimento modernista desde o seu início: renovação, complexidade, contradição, anarquismo e atitude desafiadora e que esse conjunto de característi - cas

---

73 FARIA, João Alberto Gomes de. Op. cit., p. 49.

> (...) *teve repercussões acentuadas na arte brasileira da época configurando uma poética do modernismo - não sistematizada como um todo, mas cujas projeções marcaram toda a produção literária posterior.* (...) [74]

Parque Industrial contém, reiteradamente, essas características que, só aparentemente, estão desligadas da estrutura do conteúdo; uma análise mais profunda do romance, centrada sobretudo na estrutura semântica da linguagem poética do *Parque* evidencia que Patrícia Galvão adota essa poética do Modernismo em termos de recursos técnico-expressivos.

Guimarães não coloca pelo menos explicitamente, em seu estudo, exemplos de textos narrativos. Sintoma de que seu discurso analítico inclui a prosa generalizadamente poética de 20 ou evidência de que o objeto de seu estudo é o poema, a verdade é que estaremos interessados na terminologia e conceituação do que denomina de *procedimentos e técnicas expressivas*[75] da poética do Modernismo dirigindo-nos, por nossa vez, à adoção deles por Patrícia Galvão.

Divide, outrossim, tais procedimentos e técnicas expressivas em três níveis: o semântico, o fônico e o visual que respeitaremos, procedendo, entretanto, a comentários que forem oportunos para indicar que a técnica modernista adotada por Patrícia Galvão, em *Parque Industrial*, estará, freqüentemente, voltada para a *forma do conteúdo;* também inter-relacionaremos os níveis, quando necessário.

---

[74] GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. "A Poética do Modernismo e suas Projeções. *In: Estudos sobre o Modernismo*. Op. cit., p. 99.

[75] Ibidem, p. 102.

3.1. Nível Semântico

3.1.1. A paródia

O sentido óbvio dos exemplos de paródia, em *Parque Industrial*, é o de sátira ao *status quo* burguês. Ocorrem elas, portanto, com relação à fala dos personagens que se incluem nessa classe sócio-econômica e, segundo Haroldo de Campos, citado por Guimarães, trata-se de uma mensagem que contém em si o seu próprio contrário, *um supersigno cujo significante questiona o significado de sua mensagem primeira.* [76] Examinemos os seguintes exemplos que *em cenas dignas de* Serafim, *Patrícia Galvão parodia as mulheres emancipadas, feministas e intelectuais que a burguesia paulista produz:* [77]

> - *Acabo de sair de Gaston. Dedos maravilhosos!*
> - *O maior coiffeur do mundo! Nem em Paris!*
> - *Tambem voce estava como uma furia!*
> - *A fazenda, querida!*

> - *Leiam. O recenseamento está pronto. Temos um grande numero de mulheres que trabalham. Os paes já deixam as filhas serem professoras. E trabalhar nas secretarias... Oh! Mas o Brasil é detestavel no calor. Ah! Mon Palais de Glace!* [78]

> *O Diario da Noite publica minha entrevista na primeira pagina. Sai horrenda no cliché. Idiotas esses operarios de jornal. A minha melhor frase apagada.* [79]

---

[76] Ibidem, p. 104.

[77] JACKSON, David Kenneth. "Patrícia Galvão e o Realismo-Social Brasileiro dos Anos 30". *In: VO*, p. 289.

[78] GALVÃO, Patrícia (Mara Lobo). *In: PI*, p. 89.

[79] Ibidem, p. 88.

3.1.2. A repetição

A repetição, em *Parque Industrial*, adquire caráter persuasivo e ocorre no romance enfaticamente, com relação ao vocabulário ideológico que caracteriza a veiculação do sistema de idéias marxista.

Para dar um exemplo, dentre os muitos que ocorrem, sobretudo no discurso do narrador, o vocábulo *proletario* se encontra repetido sob as mais variadas formas. Se considerarmos o vocábulo em suas repetições por *poliptoto* e *derivação*, temos 25 ocorrências no romance todo (o que não seria muito); se considerarmos, entretanto, a repetição desse vocábulo por *sinonímia* com *operario* (16 vezes), com *trabalhador* (8 vezes), já contamos com uma quantidade significativa de repetições; há, ainda, casos de *gradação* em que o vocábulo *proletario* aparece com o sema de *companheiro, costureira, aprendiz, caixeiro, explorado, indigente, desempregado, empregado, camarada, pobre, miseravel, barbeiro, cosinheiro, empregado da construção civil, desgraçado, preto, mulato, escravo*, etc.

Em contrapartida, o vocábulo *burguez*, nas mesmas condições em que se repete *proletário*, ocorre 37 vezes no texto acompanhado de seus sinônimos e gradações, tais como: *imperialista, rico, patrão, chefe, capitalista, gerente, Madame, Mademoiselle, amante, explorador, tenente, policial, senhorio, pequena burguezia, alto feudalismo, herdeiro, condes, condessas, reisinhos ruraes, coloniais, classe que paga*, etc.

Consideremos, ainda, que no *Parque* o uso do sufixo diminutivo *-inho* ocorre inúmeras vezes sobretudo para referir-se ao *proletário*, conotando, na maioria das vezes, *afetividade*:

italianinha, rapazinho, caixeirinho, costureinha, empregadinhas, operariazinha, etc.

3.1.3. A montagem

É um recurso largamente empregado no romance de Pagu que, além de dessacralizar convenções poéticas, faz a linguagem adquirir um caráter crítico e objetivo. Realiza-se através de tomadas e cortes rápidos, influenciados pela linguagem cinematográfica. Sua objetividade advém do fato de a composição estar liberada dos nexos sintáticos, reduzindo-se aos seus elementos semânticos essenciais. A montagem gera, acima de tudo, riqueza de conotações semânticas, sonoras e visuais. Vejamos alguns exemplos:

> *Rua Barão de Itapetininga. Sorvetes e modelos falsos no meio dia de costureiras.*[80]

> *O predio grande amarelo e sujo. O jardim de formigas do jardineiro José. Eternas serventes. O porteiro bonito que estuda Direito. O secretário anão e poeta. As professoras envelhecendo, secando. Os lentes sem finalidade. O sorveteiro. O amendoim torrado. As meninas entrando, saindo. Bem vestidas. Mal vestidas. As bem vestidas são as filhas dos medicos do Braz e a Matilde, a filha daquela girl do Arruda. Todos acham ela bonita. Tem o sorriso triste. Os olhos muito verdes. As coxas aparecendo sob o jersey curtissimo. Paga sorvete pra todos. Cada lanche! Como corista ganha! Mas ela não conta pra ninguem que já trabalhou na fabrica.*[81]

Em *Parque Industrial*, a montagem ocorre com relação a períodos, cenas inteiras e entre cenas de um mesmo capítulo. Tal recurso é eminentemente inovador e, ao mesmo tempo, beneficia o

---

[80] Ibidem, p. 13.

[81] Ibidem, p. 28.

caráter de objetividade, não só no sentido de economia da linguagem, mas também de imparcialidade ao descrever; os fragmentos aparentemente dissociados, criam contextos inéditos, além do que é possível ao escritor a justaposição dos contextos antitéticos proletário e burguês. Vejamos mais este exemplo que tão bem caracteriza ideologia e contra-ideologia no romance:

> *Sessão de um sindicato regional. Mulheres, homens, operarios de todas as cidades. Todas as cores. Todas as mentalidades. Conscientes. Inconscientes. Vendidos.*[82]

Aliado ao recurso da *montagem*, *temos as palavras em liberdade.*[83] Nesse conceito, destacam-se as frases nominais tão comuns em *Parque Industrial*, sobretudo no que respeita à descrição do *espaço* proletário ou burguês. Vejamos dois exemplos:

> *O ultimo ponta-pé na bola de meia. (...) Cascas de banana. (...) Sangue misturado com leite.*[84]

> *Automovel Club. Dentro moscas.*[85]

Nestes ultimos casos, suprimidos os nexos lógicos, obtém-se a sincronia temporal: o fato descrito no momento em que ocorre, a serviço da verossimilhança.

---

[82] Ibidem, p. 23.

[83] GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. Op. cit., p. 109.

[84] GALVÃO, Patrícia (Mara Lobo).

[85] Ibidem, p. 83.

3.1.4. Jogos de palavras

Guimarães cita como um dos exemplos dos *jogos de palavras* utilizados pelos modernistas a *recuperação de aforismos e clichês*, que além de sua função meramente lúdica, possibilitam o recondicionamento dessas frases feitas, gerando a polissemia. No caso de *Parque Industrial*, temos largo uso desses clichês que, na maioria, apresentam-se de forma direta e incisiva (o jargão da militância marxista) ou servem para caracterizar, geralmente, o nível social da fala dos personagens (variante lingüística).

Já na titulação de certos capítulos, temos o reaproveitamento de clichês: *opio de côr* (*a religião é o ôpio do povo* que é substituído por *o carnaval é o opio do povo*) ou *onde se gasta a mais valia*. Examinemos alguns outros exemplos:

> - *Sae azar! Pra pobre basta eu.* (...)[86]
>
> - *Vae tudo no choque da materia! Quer uma cerveja moça?* [87]
>
> - *Operario nem sexo pode ter!*[88]
>
> *A dôr do pobre é o dinheiro!*[89]
>
> (...) *Oitenta mil operarios se desiludem e põem aspas na Revolução.*[90]
>
> (...) *Atolou na lama desta burguezia safardana!...* [91]

---

[86] Ibidem, p. 5.
[87] Ibidem, p. 66.
[88] Ibidem, p. 67.
[89] Ibidem, p. 68.
[90] Ibidem, p. 87.
[91] Ibidem, p. 91.

(...) *A preocupação da luta social já invainvadiu o canto popular.*
- Rodeia!
- Rodeia!
Que este samba
Vae terminar na cadeia.[92]

(...) *Alimentados pelo opio imperialista das fitas americanas.*(...)[93]

Grita alguma coisa que ninguem ouve mas que todos entendem. Que é preciso continuar a luta, caia quem cair, morra quem morrer![94]

3.1.5. Neologismos e criações vocabulares

Há, em *Parque Industrial*, um recurso utilizado por Patrícia Galvão que consideramos oportuno registrar em nossa pesquisa e que subjaz à problemática do neologismo embora não possa assim ser denominado. É o caso do estrangeirismo. Seria mesmo de admirar que um escritor xenófobo e antropofágico fizesse uso do estrangeirismo como recurso técnico-expressivo . O estrangeirismo está, no texto de Pagu, empregado em conotação ideológica e, mais propriamente, contra-ideológica. Utilizando numerosos casos de estrangeirismos, quase todos colocados na boca dos personagens burgueses, Patrícia Galvão os responsabiliza pela adoção daquilo que não é nacional, emprestado à burguesia pelo imperalismo cultural que é europeu e norte-americano; burguesia essa que assimila os estrangeirismos através de um requinte afetado e irrefletido. Vejamos alguns casos: *o jersey curtissimo* e o *"sweter" de listas* das normalistas, *o carro chic* de Alfredo Rocha, *os smokings*

---

[92] Ibidem, p. 113.

[93] Ibidem, p. 127.

[94] Ibidem, p. 136.

brancos dos burgueses, o *Patou* de Eleonora, a *garçonière* do Arnaldo, as burguesas que são *eguas de velho pedigree*, o *barman* os *cria cocktails ardidos* para as *liders* feministas, o bebezinho burguês que passeia com sua *nurse*, etc.

Notemos que alguns desses estrangeirismos caracterizam a fala do personagem que imigra; é o caso de alguns poucos italianismos que ocorrem no romance. Vejamos esta fala de Florino, padrasto de Corina:

> - *Pamarona! De quem é a barriga strigueta!* *Um grito.* [95]

3.2. Nível Fônico

3.2.1. A paronomásia

Em *Parque Industrial*, essa figura fônica, além de estar, sem dúvida, contribuindo para a musicalidade da prosa poética, é utilizada por Patrícia Galvão como recurso semântico. Campos chama-nos a atenção para alguns *achados fascinantes*, entre os quais está o *inesquecível corte paronomástico*: "*Braz do Brasil. Braz de todo o mundo*"[96], que, segundo ele, é a própria síntese de *Parque Industrial*. Esse tipo de figura ocorre, no romance, cruzando conotações fônicas com conotações semânticas; das primeiras, resulta a musicalidade da narrativa, aliada a outros aspectos fônicos (a aliteração e o quiasma, por exemplo). A síntese de que fala Campos, gera-se pela similitude fonológica entre *Braz* e *Brasil* e que resulta no parentesco semântico (Braz = Brasil = Mundo), ou seja, como coloca

---

[95] Ibidem, p. 51.

[96] CAMPOS, Augusto de. *In: VO*, p. 102.

a própria escritora: *(...)em todos os paizes do mundo capitalista ameaçado, ha um Braz...*[97] Outros exemplos semelhantes:

> *Desembrulham depressa os embrulhos.(...)*[98]

> *Linguas maliciosas escorregam nos sorvetes compridos. (...)*[99]

> *O confeti vai da cabeça pro chão. Do chão pra cabeça.*[100]

3.2.2. A repetição

Aqui comentaremos casos em que a repetição ocorre dentro da frase funcionando como elemento rítmico e reforçando a fixação da mesma; em *Parque Industrial*, o aspecto fônico, ainda uma vez, está a serviço da conotação semântica, da *forma do conteúdo*. Atentemos para a seguinte passagem: *Nas vinte e cinco casas eguaes, nas vinte e cinco portas eguaes, estão vinte e cinco desgraçadas eguaes.*[101] Nesse exemplo, a repetição (fônica, lexical e sintática) produz um ritmo semântico: o do cotidiano, que *desgraçado*, não muda. Outros exemplos:

> *São meia duzia de casadas, divorciadas, semi-divorciadas, virgens, semi-virgens, sifiliticas, semi-sifiliticas.(...)*[102]

> *(...) Mãos esfoladas se esfolam. (...)*[103]

---

[97] GALVÃO, Patrícia (Mara Lobo). *In: PI*, p. 111.

[98] Ibidem, p. 9.

[99] Ibidem, p. 28.

[100] Ibidem, p. 42.

[101] Ibidem, p. 57.

[102] Ibidem, p. 86.

[103] Ibidem, p. 93.

3.2.3. O erro intencional

Quando Guimarães comenta o poema *vício na fala*, de Oswald de Andrade, afirma: *Saliente-se a consciência de que a palavra poética deve ser a anotação direta e circunstancial, deve apanhar a fala popular em estado bruto. (...)*[104] Além de vislumbrar-se como insubordinação à norma gramatical, no romance de Pagu, o *erro intencional* ocorre sobretudo na fala dos personagens proletários para caracterizar o seu dialeto sócio-econômico e, no discurso do narrador, que se esmera por estar próximo à realidade do personagem que descreve. Observemos as seguintes passagens:

> *O confeti vai da cabeça pro chão. Do chão pra cabeça.*[105]
>
> *- Pruma noite, ninguem precisa saber ler.*
> *- Passei um bilhete praquela tipa.*[106]
>
> *- Esta aleijada não faiz nada.*[107]
>
> *- Porque veiu?*[108]
>
> .....
>
> *- Afinal, nós todas está aqui por causa do dinheiro. (...)*[109]
>
> *- O Club da alta pede pinico pela pena decadente de seus creados de imprensa. (...)*[110]

---

[104] GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. Op. cit., p. 118.

[105] GALVÃO, Patrícia (Mara Lobo). *In: PI*, p. 42.

[106] Ibidem, p. 43.

[107] Ibidem, p. 66.

[108] Ibidem, p. 73.

[109] Ibidem, p. 73.

[110] Ibidem, p. 83.

Com relação a este útlimo exemplo, chamamos atenção para o tom jocoso do *erro intencional*.

3.3. Nível Visual

3.3.1. Recursos tipográficos

Campos, no comentário que faz ao selecionar fragmentos de *Parque Industrial*, observa:

> *Chama a atenção a diagramação moderna do livro, arejada de brancos e com titulagem em caixa baixa, em tipos da família kabel - a mesma que serviu aos títulos do Serafim Ponte Grande, de de Oswald, lançado no mesmo ano.*[111]

Além do que, há no romance o recurso às aspas e ao negrito, não havendo, no entanto, por parte da escritora preocupação em adotar uma freqüência no uso desses recursos visuais:

> *(...) O pessoal da tecelagem soletra no cocoruto imperialista do "camarão" que passa.(...)*[112]

> *Tres negrinhas leem no "Braz Jornal", a pagina dos namorados.*[113]

> *(...) Oh! Mas o Brasil é detestavel no calor. Ah! Mon Palais de Glace!* (a expressão por nós sublinhada aparece no original, em negrito).[114]

---

[111] CAMPOS, Augusto de. *IN: VO*, p. 102.

[112] GALVÃO, Patrícia (Mara Lobo). *IN: PI*, p. 3.

[113] Ibidem, p. 9.

[114] Ibidem, p. 89.

3.3.2. A pontuação

À parte os casos de incorreção na pontuação, é notória, no texto do *Parque*, a recusa das regras e convenções estratificadas no tocante à pontuação. São inúmeros os casos em que faltam as vírgulas ou em que parecem ser excessivas ; por exemplo:

> *As paredes acima do mosaico, gravam os desabafos dos operarios.* [115]

> *Duas outras operarias, chegam, batem na porta com força.*[116]

> *- Eu não posso madame, ficar de noite!(...)*[117]

> *(...) Rosinha Lituana, acompanha a integração revolucionária da companheira e passeia os olhos pelos bancos. (...)* [118]

Outras vezes, o travessão não introduz o diálogo direto dos personagens e, embora isso ocorra funcionalmente, sendo passível de interpretação, sua ocorrência não é freqüente, dificultando a descrição daquela funcionalidade. Examinemos esta passagem:

> *A corcunda quieta se aninha na cama usada. Deixe ver se você está muito doente!*[119]

> *- Camaradas!*
> *O imperialismo se defende. Cada imperialista manda o seu opio para a tapeação da nossa mocidade inconsciente.(...)*[120]

---

[115] Ibidem, p. 7.

[116] Ibidem, p. 6.

[117] Ibidem, p. 16.

[118] Ibidem, p. 18

[119] Ibidem, p. 66.

[120] Ibidem, p. 128.

Tais fatos nos levaram a três indagações: mau expediente de impressão? da escritora?, ou do recurso visual passível de interpretação? Mesmo que optássemos por responder a este último caso, em que, por exemplo, o corte brusco posiciona estrategicamente o vocábulo *camaradas* no aspecto visual, com a importância dada a mais um clichê do jargão da militância político-partidária, faltam, no romance, outros casos que referendem o acima citado.

Em suas considerações finais, Guimarães afirma que, na poética modernista (...)*quer se privilegie esta ou aquela técnica expressiva, os elementos semânticos acabam sendo enfatizados.*[121] Essa afirmação é duplamente verdadeira no que concerne a *Parque Industrial*.

Como vimos, tentando estabelecer pontos de contato entre Patrícia Galvão, o romance de 20 e a poética do Modernismo, a narrativa do *Parque* não se adapta a dimensões convencionais, desarticula-se sintaticamente nos períodos e cenas, influencia-se pela técnica cinematográfica na sua dinamicidade de cenas simultâneas, adota princípios da vanguarda européia, fazendo estar subjacente a todos esses recursos técnico-expressivos, dimensionando-os em direção à perspectiva social, o discurso ideológico marxista.

Nos capítulos que se seguem, trataremos do estudo do ponto de vista de *Parque Industrial*, enfocando, direta e especificamente, o discurso de quem convencionamos chamar de *autor-narrador* em diversos planos que se endereçam para os elementos estruturadores da narrativa (enredo, espaço, tempo e personagem).

---

121 GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte, Op. cit.,p. 127.

Os capítulos iniciais de nossa dissertação que trataram, respectivamente, da caracterização biobibliográfica de Patrícia Galvão e da subordinação do *Parque* aos códigos histórico-literários da geração de 20 e de 30 e, por extensão, à própria poética do Modernismo como um todo, pretendemos que sejam encarados como estudos propedêuticos ao estudo maior que realizaremos, em seguida, com o objetivo básico de apontar para a problemática do ponto de vista, cujo caráter ideológico continua a contaminar, de forma explícita, a estrutura geral do romance.

CAPÍTULO III

PARQUE INDUSTRIAL: UMA AJUDA TEÓRICA E AS CÉLULAS DRAMÁTICAS

Na apresentação teórica do ponto de vista, fundamentamos os nossos comentários com base na leitura de *Poética da Composição*, de Bóris Uspenski, de onde retiramos terminologia e conceituação relativas, especificamente, ao romance que, ora, nos propomos analisar. Defrontamo-nos, então, com um primeiro obstáculo: o fato de esse livro não estar traduzido para o português. Assim é que, valendo-nos da leitura da edição norte-americana, revista pelo autor, e publicada sob o título *A Poetics of Composition*,[122] remetendo-nos também à leitura de *Foco Narrativo e Fluxo da Consciência*,[123] de Alfredo Leme Coelho de Carvalho, que examina a teoria do ponto de vista de Uspenski. Carvalho forneceu-nos, através das considerações a que denominou *O conceito abrangente de Bóris Uspenski*,[124] a tradução para o português da terminologia utilizada pelo crítico russo e uma orientação para o entendimento da fonte original.

---

122 USPENSKY, Boris. *A Poetics of Composition* (trad. de Valentina Zavarin e Susan Wittig, Berkeley, University of California Press, 1973.

123 CARVALHO, Alfredo Leme Coelho. *Foco Narrativo e Fluxo da Consciência*. São Paulo, Pioneira, 1981.

124 Ibidem, p. 35.

O nosso primeiro contato com *Poética da Composição* foi suficiente para que percebêssemos a necessidade de adaptarmos, significativamente, a teoria do crítico russo sobre o ponto de vista ao caso específico de *Parque Industrial*. Estávamos, então, à procura de uma técnica de análise que nos permitisse cumprir o objetivo de nossa dissertação, o estudo da ideologia do *autor*, ao mesmo tempo que interessados em estender nossa análise aos vários elementos estruturadores da narrativa, ou seja: o enredo, o espaço, o tempo e o personagem, subjacentes ao estudo precípuo do ponto de vista.

Consideramos essencial especificar, desde já e toda vez que se fizer oportuno, que Uspenski, ao descrever o ponto de vista da narrativa nos planos ideológico, fraseológico, espacial e do tempo, e psicológico, esteve sempre preocupado, pelo que pudemos depreender da leitura, com a simplicidade ou complexidade do texto narrativo em termos de composição poética. Registremos, ainda, que para Carvalho a obra de Uspenski atinge maior interesse no que concerne ao ponto de vista no plano psicológico dirigido que está para o *foco narrativo em sentido estrito*.[125] Em contrapartida, nossa meta básica diz respeito ao ponto de vista no plano ideológico e, diversamente de Uspenski, ainda que apoiados em suas próprias considerações, interessados no sistema de idéias (ideologia) do autor - narrador do romance que analisamos, a cuja estrutura profunda de significação estará subordinada a estrutura superficial de composição que inclui o ponto de vista nos planos fraseológico, espacial e do tempo, e psicológico.

---

[125] Ibidem, p. 38.

Antes de iniciarmos o estudo do ponto de vista do *romance proletário* a fim de caracterizar a ideologia do seu narrador, procederemos à descrição do seu enredo com duplo objetivo: fornecer uma visão geral da história a cujas células dramáticas básicas recorreremos nos termos deste estudo, quando da realização da análise. Resumiremos as ações que se desenvolvem na narrativa do romance por capítulo e os grifos de nosso texto concernem a palavras textuais do romance que nos auxiliam na descrição do enredo:

Em *teares*, descreve-se o amanhecer de um dia de trabalho no bairro paulistano do Brás onde os *filhos naturaes da sociedade* se movem na direção das fábricas. É segunda-feira, os operários relutam em entrar para o trabalho e, com o lanche nas mãos, contam entre si as aventuras da véspera. A chaminé apita chamando os retardatários. Já dentro da *penitenciaria social*, os trabalhadores reclamam do sono interrompido sob a vigilância do chefe de oficina que censura as conversas durante o trabalho, enquanto os poetas fazem versos sobre o tear. Há conversas de latrina em cujas paredes se *gravam* os desabafos dos operários. Na hora do almoço, comem pão com carne, banana e ovo; dentre eles, Rosinha Lituana se sobressai explicando *o mecanismo da exploração capitalista* e sugere-lhes a adesão ao Partido Comunista que é quem dirige a luta dos trabalhadores.Na saída da fábrica, há namorados, mães que voltam para seus filhos maltratados e o gerente que entra em sua limousine. Rosinha convida Matilde a entrar para o sindicato mas ela prefere a Escola Normal. Combinam ver-se naquela noite, numa reunião.

Em *trabalhadoras de agulha*, narra-se o dia de trabalho de um ateliê de costura da Rua Barão de Itapetininga. As operárias estão na hora do lanche e Otávia encontra-se com Rosinha

num café expresso. Rosinha conta que foi botada na rua durante uma greve e que, agora, trabalha na Italo. Corina é a última a voltar do lanche, depois de ter-se encontrado com o amante. A modista, dona do atelier, exige de uma das meninas que tem a mãe doente que trabalhe à noite para terminar o pijama de uma madame para o dia seguinte; a menina explica que não pode fazer serão mas *estremece á idea de perder o emprego* e todas continuam trabalhando revoltadas com exceção de Corina que tem o pensamento voltado só para o amante. Na Praça da Sé, os bondes voltam lotados de operários que lhes pagam duzentos réis e se dirigem para os cortiços do Brás. No bonde se encontram Otávia, Rosinha, Luiz e Pepe; Corina senta-se isolada dos outros; Pepe gosta de Otavia. Corina chega em casa e a mãe exige-lhe dinheiro; o padrasto é alcoólatra, gasta todo o dinheiro de Corina, e espanca a mãe; em vez de voltar à noite, para o ateliê, dá-se ao amante Arnaldo e arrepende-se.

Em *num sector da luta de classes*, ocorre a *sessão de um sindicato regional* onde há *operários de todas as edades, todas as mentalidades;* um cozinheiro diz que nem conhece os filhos, pois sai de casa de madrugada e volta altas horas da noite; o policial Miguetti o interrompe e pede o encerramento da reunião; um ferreiro revida dizendo que o policial luta por interesse individual e quer sabotar a reunião; a reunião continua e os trabalhadores acusam os policiais de *corrompidos pela polícia burgueza, traidores da sua classe;* Rosinha Lituana e Otávia estão presentes à reunião; fala-se muito da miséria proletária face à riqueza da burguesia.

Em *instrução publica*, descreve-se a Escola Normal do Brás, *reduto pedagogico da pequena burguezia;* as meninas mais ricas são filhas de médicos e se vestem bem como Matilde que não

revela a ninguém que já trabalhara na fábrica. As normalistas conversam sobre os namorados que estacionam seus carros na esquina; *o diretor não quer estragar o nome da Escola com o escandalo diario dos pares amorosos*. Eleonora beija a Matilde como se fosse um homem e diz que se casa no dia da formatura. As estudantes conversam sobre clubes e sessões de cinema e comentam um filme russo que fala sobre comunismo. Na saída da Escola, Eleonora lancha com o namorado Alfredo Rocha e convida as colegas. O rapaz segue em seu carro, para a Penha, com Eleonora; passam por uma passeata de operários que exigem pão e trabalho; entram numa casa e Eleonora dá-se a Alfredo. Eleonora volta para casa abatida e com o corpo machucado sendo obrigada a declamar um poema para os presentes a uma festa de aniversário. Pensa que vai ser abandonada por Alfredo, mas casa-se e *passa com ele as portas de ouro da grande burguezia*. Eleonora começa a freqüentar as festas burguesas e, ao contrário do que pensava o marido que abomina a burguesia, maravilha-se com o luxo e com as propostas dos cortejadores. Exige sempre maior conforto de Alfredo e quer-se mudar do Hotel Esplanada para uma casa decente onde possa dar festas no Carnaval. O marido discorda e diz que prefere o carnaval do Brás.

Em *opio de côr*, descreve-se o carnaval no Brás; de um lado, as meninas cobiçadas sexualmente, as mães que amamentam seus filhos nas calçadas, sentadas em caixotes, os barbeirinhos; de outro, o cortejo dos carros dos burgueses; num deles está Eleonora vestida de boneca Lenci, *querendo voltar para o Esplanada*. É o carnaval do Brás que *abafa e engana a revolta dos explorados*. Corina encontra-se com Arnaldo que se recusa a levá-la ao clube que freqüenta, dando-lhe vinte mil réis e dispensando-a; os vizinhos desconfiam que a mulata está grávida. Pepe convida Otavia para brincar o carnaval

mas ela prefere não se desviar da luta; pede-a em casamento, e Otavia recusa a proposta preferindo ajudar Rosinha a mimeografar manifestos. Pepe embebeda-se, duvida de Deus, e acaba violentado por um grupo de rapazes burgueses. Corina pensa em sua condição de mulata grávida, no filho que vai nascer, no padrasto bêbado; Florino expulsa Corina de casa e a moça sai à procura de Arnaldo durante toda a noite; amanhece na oficina onde, à tarde, é despedida pela patroa por estar grávida. Otávia convida Corina para morar com ela, prevenindo-a contra as intenções de Arnaldo; já na Rua João Boemer, Rosinha conta para Otávia que lhe arrumara emprego na Italo e combinam ir a uma reunião do sindicado à noite. Enquanto Otávia, Rosinha e alguns operários dirigem-se para a reunião, Corina vai ao encontro de Arnaldo no Anhangabaú; o rapaz aparece e a dispensa dando-lhe cem réis, desaparecendo em sua baratinha; Corina relembra o destino de sua mãe e de uma colega que se suicidara grávida; adere maquinalmente a um grupo de pessoas, bebe, fuma e pratica sexo com eles; no dia seguinte, é levada por um desconhecido para um bordel do Brás; ali Corina *aumenta pouco a pouco o vocabulario erotico*.

Em *onde se gasta a mais valia*, descreve-se a vida burguesa de Eleonora ao fazer compras no ateliê onde trabalha Otávia que vai ao Esplanada entregar os vestidos de Eleonora; *Alfredo Rocha lê Marx e fuma um Partagas no apartamento rico do Hotel central;* beija a criadinha chinesa que serve o casal; ao atender a porta, dá com Otavia que viera entregar os vestidos; Alfredo começa a indagar sobre a profissão de Otavia, dizendo que, apesar de rico, interessa-se pela condição proletária; Otavia recrimina Alfredo dizendo-lhe que o proletariado é que dá o luxo para a burguesia, e se retira; Eleonora con-

tinua nas compras, não volta para casa e vai com uma amiga para uma garçonière.

Em *mulher da vida*, as cenas se passam no bordel onde Corina vive: ali, em *um unîco quarto, o gozo se mistura num gemido unîco;* a mulata trabalha muito, apesar da gravidez adiantada, para comprar o berço do filho que vai nascer.

Em *casas de parir*, narra-se o drama de Corina na maternidade; o filho nasce anormal e morre; Corina é impedida de vê-lo; a mulata é acusada de ter matado o filho para não ter que criá-lo e é conduzida, depois do parto, para um presídio feminino. As prisioneiras conversam com Corina que se recorda do romance com Arnaldo e ainda se sente capaz de perdoá-lo.

Em *um burguez oscila*, encontram-se Otavia e Rosinha morando juntas, e Matilde com a mãe em decadência, no mesmo cortiço; Matilde recebe a visita de Eleonora que a convida para morar em sua casa; Matilde não quer deixar a mãe e o convívio com as duas amigas do cortiço mas aceita almoçar em casa de Eleonora. Alfredo Rocha estuda sempre; quando Matilde chega, Alfredo é dispensado por Eleonora; as duas se amam; Eleonora pede a Alfredo que leve Matilde para casa; Matilde se veste abatida... *a carteira cinzenta está cheia de dinheiro;* prefere ir só, mas Alfredo a acompanha de longe e tomam o mesmo bonde em direção ao bairro do Brás. Matilde encontra-se com Otavia e chora muito; Alfredo aproxima-se, reconhece Otavia e é convidado por *uma oxygenada, num roupão de flores* para um cafezinho, é a mãe de Matilde.

Em *paredes isolantes*, descreve-se a decadência do Automóvel Club onde *meia duzia de recalcitrantes* queixa-se de não haver mais donzelas no Brasil; fala-se da beleza da mulher de

Alfredo Rocha, mas que é viciada... *só quer mulher*, de Arnaldo que se desencumbiu de Corina, da corrupção policial pela burguesia, das mulheres da alta sociedade paulistana que se prostituem. Alfredo, a cada dia, sente-se mais deslocado *naquela pobre riqueza agonizante*. No bar do Esplanada, encontra-se com as mulheres *emancipadas, as intelectuaes e as feministas que a burguezia de São Paulo produz*. Volta para o seu aparta - mento e desentende-se com Eleonora aconselhando-a a ficar na burguesia que ele deixaria para sempre.

Em *habitação coletiva*, os moradores do cortiço reclamam da promiscuidade em que vivem; falam da *sedução das garotas do bairro;* Otavia e Rosinha voltam do serviço e distribuem alimentos aos mais necessitados; falam de Matilde e prometem levá-la a uma reunião à noite. No cortiço, há um prostíbulo, a casa nº 12; as crianças brincam sob o luar e falam de sexo; todo o cortiço comenta que mais uma moça é prostituída pelo patrão. *Metade do cortiço sae para a Fabrica;* muitos voltam e prometem não trabalhar no dia seguinte; na fábrica, a limousine do patrão é destruída. À noite, a pequena burguesia vai ao cinema e a massa reúne-se no largo *em torno da bandeira vermelha onde a foice e o martelo ameaçam*. O Brás acorda em greve; a cavalaria massacra os trabalhadores que recuam; suas mulheres pedem clemência; Rosinha e Otavia percebem que são inconscientes. Rosinha, entretanto, discursa exortando as mulheres a terem *confiança na vitoria proletaria* e convoca *maridos, companheiros, irmãos e noivos* para a luta; *a multidão torna-se consciente, no atropelo e no sangue* sofrendo nova repressão policial.

Em *braz do mundo*, fala-se da traição de Pepe que se vende à polícia entregando Rosinha e pensando reatar com Otavia ;

Rosinha vai para o presídio da Imigração onde estivera ao emigrar da Lituânia com os pais; ali relembra o assassinato do pai numa fazenda, a fuga com a mãe que morrera na miséria e o início da luta proletária. Comunicam-lhe que vai ser expulsa por ser estrangeira, ela que *não conhece outro paiz que sempre dera o seu trabalho aos ricos do Brasil.*

No capítulo *em que se fala de Rosa de Luxemburgo,* Otavia deixa a prisão de Dois Rios e volta para São Paulo; na viagem lê num jornal que a *mendicancia aumenta e a agitação mundial é um fato.* Volta a freqüentar o sindicato e reencontra-se com Alfredo Rocha que se proletarizara. Otavia conhece Alexandre e, junto com Alfredo, vai conhecer a casa do negro que tem dois filhos, Carlos Marx e Frederico Engels. Falam sobre o rapto de uma criança proletária por uma burguesa, que o jornal não noticia; Otavia explica às crianças quem foi Rosa de Luxemburgo: *uma militante alemã que a policia matou porque ela atacava a burguezia.*

Em *proletarização,* Matilde escreve de Campinas a Otavia contando ter sido despedida de uma fábrica por não ter aceito propostas do patrão e que, totalmente integrada na luta proletária, voltará para São Paulo e procurará a amiga. Alfredo trabalha agora numa oficina, tendo deixado *para sempre a imundicie moral da burguezia.* Otávia e Alfredo comparecem a uma reunião em que este é acusado por um proletário de ser portador de *invenciveis residuos burguezes.* Na saída da reunião, Otavia despede-se de Alfredo e vê Pepe que passara de *delator policial, a desempregado cronico, e a caften.* Otavia está apaixonada por Alfredo; entrega-se a ele e passam a morar juntos; Alfredo, entretanto, é novamente acusado de trotskista pelo comitê que pede a opinião de Otavia; ela resolve abandoná-lo e propõe a expulsão de Alfredo do meio proletário.

Em *o comicio no Largo da Concordia*, novamente a polícia reprime os operários; alguns soldados evitam bater em suas próprias mulheres, operárias que lutam. O negro Alexandre é morto a tiros empunhando uma bandeira e exortando a multidão à luta; em casa do negro, o filho Carlos Marx comunica à avó paralítica que o pai tivera o mesmo destino de Rosa de Luxemburgo.

Em *reserva industrial*, descreve-se a vida de Corina que, saindo da prisão, não consegue emprego e volta a prostistuir-se; a mulata perambula pela cidade e encontra-se com Pepe; pergunta-lhe de Otavia a quem Pepe diz ter dado o fora por ser prostituta e *os dois, agarrados, victimas da mesma inconsciencia, atirados á mesma margem das combinações capitalistas, levam pipocas salgadas para a mesma cama.*

Ao iniciarmos a análise do ponto de vista de *Parque Industrial*, esclarecemos que, diferentemente da maneira de apresentação da teoria de Uspenki, procederemos a um entrecruzamento dos planos ideológico, fraseológico, espacial e do tempo, e psicológico, enfatizando sempre aquele primeiro plano que, em nossa análise, subordinará os demais. Isto porque estaremos tratando da ideologia do autor-narrador, que é explicitamente marxista, em dupla perspectiva e naqueles diversos planos. Assim, consideraremos sempre o sistema de idéias que molda o romance, no que diz respeito à sua estrutura profunda de composição e face a sua estrutura superficial, que inclui os níveis fraseológicos, espacial e do tempo, e psicológico. Em outras palavras, a estrutura superficial estará sempre explicitando a estrutura profunda do *romance proletario*, o que significa, contrariamente à maneira de Uspenski, estar nossa pesquisa voltada não para as possibilidades de composição em sua simplicidade ou complexidade, mas para o estudo da composição em função da ideologia da obra literária.

Ainda que tenhamos apontado para o constante entrecruzamento do plano ideológico com os planos fraseológico, espacial e do tempo, e psicológico, desenvolveremos nossa análise de *Parque Industrial* por uma questão didática, separadamente, através de capítulos, correspondendo cada um deles àqueles planos fixados por Uspenski no estudo do ponto de vista.

CAPÍTULO IV

O PLANO IDEOLÓGICO[126] EM *PARQUE INDUSTRIAL*

Uspenski afirma que, ao escrever a obra literária, o autor pode assumir um ponto de vista através do qual avalia e percebe ideologicamente o mundo que o rodeia. Nesse caso, autor e narrador se identificam implícita ou explicitamente, na narrativa, ou seja, veiculam, através dela, o mesmo sistema de idéias (ideologia).

Segundo o crítico russo, é importante esclarecer que, quando se fala do ponto de vista do autor, quer-se fazer referência ao ponto de vista que este adota para organizar a narrativa de uma obra específica e não, simplesmente, à cosmovisão genérica daquele que escreve. Optamos, assim, pela terminologia *autor-narrador*, para o caso específico de *Parque Industrial*, para indicar aquela identidade.

Da ótica das possibilidades de composição, Uspenski considera que o caso mais simples e menos interessante ocorre quando a avaliação ideológica se processa através de um ponto de vista único e dominante. O que para Uspenski é mais simples

---

[126] CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. Op. cit., p. 35.

e menos interessante, da perspectiva ideológica, passa a ser tão simples quanto altamente significativo, tanto mais que tal ponto de vista ideológico subordinará todos os outros.

O crítico russo considera que é essencial distinguir, na discussão do ponto de vista ideológico, entre avaliações feitas a partir de posições abstratas (por definição externa à obra) e as que são feitas a partir da posição de um personagem que está diretamente representado na obra literária. Em ambos os casos - e o que nos interessa é o primeiro - uma ou mais posições ideológicas são possíveis na obra.

Afirma, ainda, que há portadores reais e potenciais do ponto de vista ideológico. O ponto de vista do autor, em alguns casos, pode estar explicitamente presente na obra (quando este conduz a narração em sua própria voz); ou um ou mais personagens funcionam como veículo do ponto de vista ideológico do autor. Nestes dois casos, temos os portadores reais que interessam, particularmente, à nossa análise.

Finalizando suas considerações sobre o ponto de vista no plano ideológico, Uspenski cita a possibilidade de inter-relação entre este plano e o plano fraseológico, no sentido de que diferentes aspectos fraseológicos (o estrito significado lingüístico de expressar um ponto de vista) podem servir a duas funções: podem caracterizar a pessoa a quem um aspecto estilístico pertence ou indicar concretamente o ponto de vista de quem o narrador adotou em sua narrativa. Cita, como exemplo, o recurso ao diálogo indireto livre (no texto do narrador) como forma de este utilizar o ponto de vista de um dado personagem. No caso de *Parque Industrial*, o autor-narrador estará se referindo sempre a uma posição social mais ou menos concreta ou a uma posição ideológica.

unesp

A avaliação ideológica se processa no romance, através de um ponto de vista único e dominante, o do autor-narrador, que descreve e narra os fatos em terceira pessoa do singular, não havendo, no romance, outro ponto de vista composicional; isto é, os personagens que são objetos avaliam-se sempre a partir do ponto de vista mais geral que é o do autor-narrador. As avaliações, no romance, são feitas a partir das posições abstratas do narrador (por definição externa à obra) e, mesmo que haja posições ideológicas diferentes, a saber a ideologia de alguns personagens que vivem em eterno choque com a ideologia proletária da grande maioria dos personagens de *Parque Industrial*, dependem elas exclusivamente do ponto de vista do autor-narrador que é externo e onisciente.

Nesta altura de nossas considerações, e concordando com Uspenski, cumpre ressaltar que, quando falamos sobre o ponto de vista do narrador por definição externa à obra, ou, se por ventura não distinguimos entre narrador e autor, também não fazemos referência a uma visão genérica de mundo do autor independente da obra literária, mas apenas ao ponto de vista que ele adota para organizar a sua narrativa.

O que ocorre, grosso modo, em *Parque Industrial*, é que os personagens (principais, secundários e periféricos), ou são objetos de avaliação do autor que narra, segundo a sua ideologia, ou são veículos do ponto de vista ideológico do autor. Esse fato nos permite traçar nitidamente, com relação aos personagens do *romance proletario*, uma divisão entre personagens que concordam com a ideologia do autor-narrador (Rosinha, Otavia, Matilde, o negro Alexandre e parte dos personagens que constituem a massa proletária do romance) e os personagens que discordam da ideologia do autor-narrador (Eleonora, Arnal-

do, Corina, Pepe e a burguesia). No que concerne à posição ideológica do narrador, a recíproca é verdadeira: todos os personagens que concordam com a sua ideologia, consciente ou inconscientemente, são focalizados de maneira positiva por ele; ou, então, os personagens que, alienados ou não, por ventura discordem da ideologia do narrador, são massacrados por ele que os avalia de maneira irrecuperavelmente negativa.

Passaremos, a seguir, a tecer comentários retomados do entrecho e a citar passagens do romance com relação a esses personagens, tentando caracterizar a dupla função que desempenham com relação ao autor-narrador, ou seja, a de veículo da ideologia do autor e a de objeto de avaliação do mesmo:

Rosinha Lituana é avaliada como uma *menina calorosa que explica o mecanismo da exploração capitalista* aos operários menos conscientes sugerindo-lhes a adesão ao Patido Comunista. É quem *acompanha a integração revolucionaria* de Otavia, passa noites de carnaval mimeografando manifestos políticos, conduz os colegas a *trabalhar por um mundo melhor*, distribui, no cortiço, juntamente com Otavia, comida aos mais necessitados e exorta, durante as greves, as operárias a estarem ao lado dos seus companheiros na luta política, demovendo as menos corajosas do medo da repressão. O narrador conta detalhadamente a prisão de Rosinha Lituana acusada à polícia por Pepe em troca de dinheiro, sua vinda para o Brasil, a infância numa fazenda, tumultuada pela morte do pai *amarrado como um touro e reconduzido ao feudo moderno*, e da mãe quando Rosinha tinha apenas doze anos, sua entrada para o sindicato e sua estada na prisão quando ouve desabafos dos soldados insatisfeitos e, finalmente, a sua expulsão do Brás e do Brasil. Rosinha é um dos objetos mais freqüentes da avaliação do narrador e, em nenhuma passagem do romance, é negativada por ele. O destino de Rosinha, como de tantos outros

personagens proletários, é trágico; desaparece a Rosinha Lituana, mas outros ficam. O personagem paga o autor-narrador com a mesma moeda, ou seja, veicula perfeitamente as suas idéias.

Otavia é amiga de Rosinha Lituana, é a que fica em seu lugar quando esta desaparece de cena e, embora seja apresentada pelo narrador mais exposta às investidas da burguesia opressora (Alfredo Rocha) ou do proletariado inconsciente (Pepe, Corina), em nenhum momento oscila. Conscientiza-se socialmente, a si e aos companheiros, faz greve, faz *proselitismo*, vai presa. Enfrenta Alfredo Rocha antes de se apaixonar por ele; torna-se sua amante quando ele se proletariza, mas adquire forças para separar-se sentimental e politicamente dele quando o proletariado o acusa de *traidor*, de *trotskista*, de conservar *invenciveis resíduos burguezes*. Como já se disse, Otavia vive à sombra de Rosinha; é como se estivesse sendo preparada para ocupar o lugar desta e, de maneira semelhante, é avaliada pelo autor-narrador como um objeto positivo, veiculador de sua ideologia.

Matilde começa discordando da ideologia do narrador e sendo, conseqüentemente, negativada por ele em suas avaliações: simpatiza com Eleonora que tem um noivo rico; estuda na Escola Normal com as filhas dos médicos, mas não revela a ninguém que a mãe é prostituta e que ela própria já trabalhara na fábrica; acaba seviciada por Eleonora. Arrepende-se, entretanto, e aí começa o autor-narrador a exaltar suas qualidades positivas, mesmo porque Matilde se proletariza com a decadência profissional da mãe. Sua última aparição no romance se dá para que possa estar de acordo com a ideologia de quem conta sua história: está em Campinas e é despedida pelo patrão ao recusar-lhe propostas indecorosas; escreve a Otávia dizendo: *Agora é que senti toda a injustiça, toda a indignidade, toda a infamia do regime*

capitalista..., veiculando perfeitamenta a ideologia do autor-narrador que a inclui em seu elenco.

Alexandre é avaliado pelo autor-narrador como analfabeto *mas a realidade social, pela sua boca, exalta as multidões* e, portanto, positivamente. Além do que, mora num *galinheiro* perto do Parque São Jorge e tem dois filhos que se chamam Carlos Marx e Frederico Engels, *Marcos e Enguis, como fala da cama suja a avó paralítica...;* o negro, ao participar de um comício no Largo da Concórdia, é morto pela polícia não antes de afirmar *que é preciso continuar a luta, caia quem cair, morra quem morrer;* seu fim é trágico como o da Rosa de Luxemburgo, sendo ele mais um veículo da ideologia do autor-narrador.

Além desses personagens que tomam parte na ação, há uma gama infinita de habitantes que povoam o *Parque Industrial* e que, avaliados socialmente ou não, caem na comiseração do autor-narrador, sendo por ele descritos positivamente e, em troca, veiculando, com razoável competência, a sua ideologia: *trata-se de operarios de todas as edades. Todas as cores. Todas as mentalidades...* cozinheiros, policiais, operários da construção civil, uma e outra operariazinha que discutem *num sector da luta de classes*, que pernoitam na *habitação coletiva.*

Os personagens com quem o autor não simpatiza constituem a burgesia, tanto ascendente quando decadente, ou são proletários que oscilam:

Eleonora é Eleonora da Normal, reduto pedagogico da pequena burguezia, e beija as colegas *como um homem;* noiva de Alfredo Rocha, é filha de pais que a querem professora e casada. Casa-se com Alfredo, *passa com ele as portas de ouro da grande burguezia* e, embora o marido a previna contra as desi-

lusões que terá em seus primeiros contatos com o *auto feudalismo brasileiro*, maravilha-se com ele. Daí à depravação, um passo: Eleonora começa a ser avaliada pelo autor-narrador de forma negativa e acaba tendo nele um detetive que põe às claras, toda vez que se faça necessário, suas atitudes burguesas, tais como compra de jóias e roupas de luxo, embriaguez e sexo com mulheres, até que Alfredo Rocha, o marido, um burguês que oscila em quase todos os capítulos do romance, proletariza-se, e abandona Eleonora que continua *ad infinitum* a freqüentar as *garçonieres*, a gastar a mais valia e a atolar-se *na lama* a *burguezia safardana*. O que não há, em todo o romance, são oscilações por parte do autor-narrador que vasculha comoquer a vida íntima de Eleonora, difamando-a por toda parte; ou de Eleonora que quer porque quer continuar suas *desencontradas aventuras* havendo *de tirar tudo da vida*.

Arnaldo é amante de Corina, o rei das *garçonieres*; é quem compra o corpo da mulata primeiro por vinte mil réis, no Carnaval, depois por cem, quando a abandona grávida deixando-a *como um trapo no Anhangabahú*. Tem passagem rápida pelo romance, mas o suficiente para ser qualificado como burguês horrível e sedutor que não tem *coragem de procurar uma esposa fora de sua classe*.

Corina é mulata, veste-se com extravagância, tem sempre *a boca farta de beijos* e vive pensando com alegria *no amor da baratinha que vae passar para encontral-a de novo á hora da saída*; isola-se freqüentemente dos companheiros, tem uma mãe idosa e um padrasto alcoólatra. Dá-se a Arnaldo entre volúpia, medo e arrependimento; grávida dele é expulsa de casa pelo padrasto, acaba sendo levada para um bordel onde se vende para poder criar o filho que vai nascer; pare um monstro e vai presa

acusada de matar o filho para não ter de criá-lo; na prisão, sente que pode perdoar Arnaldo, se ele ainda a quiser. Corina que fora abandonada impiedosamente pelo autor-narrador na prisão reaparece, no final do romance, novamente avaliada com adjetivos luxuriantes; sem conseguir emprego por ter sido presidiária, torna a se prostituir e perambula pelas ruas à procura de freguês que lhe custeie ao menos um pedaço de pão. Reencontra-se com Pepe, pergunta-lhe de Otávia e, *atirados a mesma margem das combinações capitalistas* (possivelmente, muito a contra gosto do autor-narrador) *levam pipocas salgadas para a mesma cama*. Se Corina, em nenhum momento de sua pregressa vida, lutou por desvencilhar-se da burguesia ou por aceitar naturalmente sua condição proletária, o autor-narrador do romance, por sua vez, nunca deixou de exaltar-lhe predicados duvidosos tendo afirmado, reiteradamente, que *os olhos espichados da antiga costureira são agora desconfiados e atrevidos*.

Pepe é avaliado pelo autor-narrador como tendo sido apoderado de um *sordido anarquismo*, passando de *caixeiro* a *delator policial* e, daí, de *desempregado crônico*, a *caften*, desde sempre sendo descrito como possuindo caráter frágil; corrompe-se sexualmente por duas vezes, antes de ser recusado pelo amor de Otavia; em seguida, tem início a sua degradação que se estende até as últimas frases do romance, veiculando, a todo momento, a ideologia burguesa condenada pelo autor-narrador.

A totalidade dos figurantes que, no romance, compõe a burguesia é frontalmente negativada pelo autor-narrador; trata-se dos patrões, de suas *esposas virtuosas* ainda que *adulteras comuns*, *dos chefes*, dos *contramestres* e dos *companhei-*

ros vendidos, dos policiais *corrompidos pela polícia burgueza, traidores da sua classe*, dos *capitalistas, condessas e condes*, das mulheres *emancipadas, as intelectuaes e as feministas que a burguezia de São Paulo produz*. Esses personagens, sem exceção, contrariam a ideologia do autor-narrador, embora permitindo-se por função de contraste, serem veículo daquela ideologia.

Alfredo Rocha que, segundo Jackson, é o *único personagem masculino que é bem descrito no romance*, é também o único personagem caracterizado hibridamente pelo autor-narrador, sendo um burguês que oscila; o único que, no romance, tem salvo-conduto para transitar entre os mundos estanques da burguesia e do proletariado; o único burguês aceito, ainda que relativamente, pela condição proletária (Otavia). Ele é avaliado pelo autor-narrador como *burguez hesitante* que lê Marx confortavelmente instalado num apartamento de luxo do Hotel Esplanada, mas que sempre se sentira inclinado à condição proletária: ainda que acreditado por Otavia, mais por amor que por valor social, não resiste, entretanto, a uma avaliação de *um proletario rude que denuncia nele invenciveis residuos burguezes;* acusado de trotskista, de *fazer scisão nas massas*, eis que Alfredo perde a condição e a mulher proletária. Em todo caso, Alfredo Rocha ajuda o autor-narrador a veicular a ideologia marxista, permitindo, inclusive, uma metacrítica dessa ideologia.

CAPÍTULO V

O PLANO FRASEOLÓGICO[127] EM *PARQUE INDUSTRIAL*

Uspenski chama-nos a atenção para o fato de que, especialmente no plano fraseológico, o narrador pode usar diferentes maneiras de *falar* para fazer descrever diferentes personagens.

Considera, inicialmente, a possibilidade de existir uma narrativa em que um acontecimento a ser descrito tem lugar diante de um número de testemunhas entre as quais pode estar o narrador e os personagens (principais, secundários e figurantes). Cada um desses observadores pode dar sua própria descrição do acontecimento. Tais descrições originalmente, em discurso direto, podem convergir e ser transpostas para o discurso do autor-narrador. Uspenski acrescenta a isso o fato de que a mudança de um ponto de vista para outro é um fenômeno comum no discurso do narrador, embora, freqüentemente, imperceptível quase como se fosse sub-repticiamente introduzida na narrativa. Interferimos, mais uma vez, para considerar que tal fenômeno, em *Parque Industrial*, dá-se de maneira explícita e sob variadas formas.

---

[127] CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. Op. cit., p. 35.

Acrescenta Uspenski que o ato de nomear (chamar pelo nome) é um problema de ponto de vista em literatura, pertencente ao plano fraseológico. Na obra literária, um personagem pode ser chamado por diferentes nomes ou ser designado por uma variedade de títulos. Isso também ocorre no romance que ora analisamos.

De um modo geral, essas contaminações, em nível fraseológico, do discurso do narrador e dos personagens reciprocamente, ocorrem de duas maneiras básicas: a modificação do discurso do narrador sob influência das falas que não pertencem a ele próprio, ou o caso inverso, a modificação do discurso de um dado personagem sob influência do discurso do auto-narrador recursos largamente utilizados por Patrícia Galvão.

Com base na caracterização que expusemos dos personanagens de *Parque Industrial*, funcionando, ora como objetos de avaliação do autor-narrador, ora como veículos da ideologia deste, procederemos, a seguir, à análise das relações entre os níveis ideológico e fraseológico. Aqui, mais uma vez, julgamos pertinente esclarecer que, em virtude de, no *romance proletario* o ponto de vista ideológico do autor-narrador estar explicitamente presente, já que este conduz a narração em sua própria voz, ou de esse ponto de vista ser referendado por vários personagens que, indiretamente, avaliam também a ação descrita, o nosso objetivo principal será de caracterizar sobretudo a fraseologia do autor-narrador no que concerne à macroestrutura e à microestrutura do romance, abordando a fraseologia dos personagens, eventualmente, apenas como forma de ratificação da ideologia do autor-narrador.

É oportuno, ainda, reconsiderar que, na análise do ponto de vista em todos os planos que se seguirão, o que nos in-

teressará sobremaneira será aquele aspecto profundo da estrutura da obra que evidencia um sistema de idéias. Nesse sentido, adotamos a sugestão de Risério que, considerando sobre a influência de Oswald de Andrade em *Parque Industrial*, enfoca o romance nos planos macroestético da estrutura da obra e microestético dos arranjos frásicos e da seleção vocabular.

Patrícia Galvão, ao publicar *Parque Industrial*, teve de adotar o pseudônimo *Mara Lobo*, desprezando o apelido artístico de *Pagu* que a reconhecia como musa da Antropofagia, por exigência do Partido Comunista que a considerava uma *agitadora individual, sensacionalista e inexperiente*. Esse dado nos leva a crer que, ao menos na ótica dos comunistas, o *romance proletario* traduzia-se como agitação individual, sensacionalismo e inexperiência. Geraldo Galvão Ferraz, filho de Patrícia Galvão, assim justifica o problema da adoção do pseudônimo na apresentação da segunda edição do romance: *O romance proletário "Parque Industrial" não deixou de contribuir para a lenda. Ela o terminou em 1932, publicou em 1933. Com pseudônimo, por causa do Partido. Um escândalo!* As mais recentes teorias do foco narrativo defendem ser necessária a distinção entre o narrador do romance e o autor da obra, sendo que, na narrativa, o narrador nunca é o autor, mas uma função que ele inventa: narrador é, portanto, ser ficcional, enquanto que autor é ser real. Então vejamos: e quando, entre narrador e autor, se interpõe um pseudônimo - Mara Lobo - criado naquelas específicas circunstâncias? Fica sendo ele índice de indeterminação de um ser real ou ficcional? Embora não querendo instaurar mais uma polêmica, dentre as tantas já existentes em torno da vida e da obra da escritora, além do que estaríamos nos desviando do objetivo básico de nossa pesquisa, havemos de reconhecer que a adoção de pseudônimo é, de maneira generalizada, significante

para a obra que se escreve, e, no nosso caso específico, ainda que na periferia das considerações sobre o autor-narrador, um artifício fraseológico adotado pela escritora que, casualmente ou não, tem força para fazer revisão em qualquer teoria que não se pretenda estática.

Se tocamos, com certa paixão, nesse assunto foi, no entanto, para mostrar que, mesmo antes de o romance começar a ser escrito, foi-nos possível vislumbrar o autor-narrador que para ele se criava. Enfim, este tipo de preocupação que aqui desponta talvez ocorra muito mais em virtude da análise de obras literárias que, como *Parque Industrial*, permitam estabelecerem-se aproximações entre si e a vida do escritor, fato que já caracterizamos ligeiramente no primeiro capítulo desta dissertação e que é freqüente nos estudos críticos existentes sobre a obra de Pagu. É o que ocorre com a consideração de Jackson sobre o capítulo do romance *o comício no Largo da Concordia* que, segundo palavras do brasilianista, baseia-se *na própria participação de Patrícia Galvão em uma demonstração em Santos para protestar contra o julgamento de Sacco-Vanzetti, episódio do qual resultou o fato de ter sido ela a primeira mulher presa no Brasil por questões ideológicas*[128]. Ademais, se é lícito e até ingênuo afirmar que existe, por trás de toda obra literária, uma pessoa e que os vários escritos de um mesmo autor se assemelham, quando os analisamos a partir das obras em si próprias, seria pelo menos conveniente e oportuno registrar que Patrícia Galvão retoma o pseudônimo *Mara Lobo*, ao escrever a *Literatura de Mara Lobo*, que Augusto de Campos classifica como tendo surgido com intenções didáticas e, guardando as

---

[128] JACKSON, Kenneth David. "Patrícia Galvão e o Realismo-Social dos Anos 30". *In: VO*, p. 289.

devidas proporções do romance para a crônica, essa intenção é tácita no *romance proletario*.

Sem perder de vista que o nosso alvo de considerações é, ainda, o plano macroestético da estrutura da obra no plano fraseológico, registremos que, antes de iniciar o primeiro capítulo de *Parque Industrial*, Patrícia Galvão liga o romance ao tema da industrialização, através do seguinte epigrama:

> *A estatistica e a historia da camada humana que sustenta o parque industrial de São Paulo e fala a lingua deste livro, encontram-se, sob o regimen capitalista, nas cadeias e nos cortiços nos hospitaes e nos necroterios.*

o qual não poderia passar desapercebido de quem se propõe a fazer uma análise do discurso ideológico do autor-narrador, internalizado no romance e que, apesar de breve e direto, contém em si, à maneira de metalinguagem do próprio romance, os quatro planos utilizados nesta dissertação para caracterizar tal ideologia, ou seja: o ideológico (*estatistica e historia da camada humana que sustenta o parque industrial de São Paulo*), fraseológico (*e fala a lingua deste livro*), espacial e do tempo (*Parque industrial de São Paulo ...sob o regimen capitalista nas cadeias e nos cortiços, nos hospitaes e nos necroterios*) e psicológico (*camada humana*). Tanto mais que transcreve, acima do epigrama, um fragmento da *Estatística Industrial do Estado de São Paulo*, de Aristides do Amaral, publicada em 1930, e do qual citaremos apenas a frase final: *Finalmente, em 1930, as cifras descem a 1.897:188.000$000, em virtude da depressão economica que aflige o mundo inteiro e cuja repercussão começamos a sentir desde o mez de outubro de 1929*. Pois bem, o romance foi escrito entre 1931 e 1932; além do fato óbvio de Patrícia Galvão ter vivenciado essa depressão sócio-econômica, contava, nessa época, a escritora

com vinte e dois anos, tanto o texto do fragmento como o do epigrama nos levam a crer que a referida depressão será, sem dúvida, o grande motivo do romance. Servem eles, mais uma vez, também para mostrar que tais artifícios usados pela escritora aproximam estreitamente sua vida da obra que vai escrever.

Analisaremos, também, no nível macroestético do plano fraseológico, partindo de considerações de Jackson, o conjunto de títulos dados aos capítulos de *Parque Industrial* e que, de acordo com o crítico norte-americano, são sínteses do que se desenvolve com relação a cenas e fragmentos dos dezesseis capítulos do romance que conduzem *necessariamente em direção à conscientização social e à solução do proletariado.*[129] Assim temos: *teares* (primeiro capítulo), *trabalhadoras de agulha* (segundo capítulo), *num sector da luta de classes* (terceiro capítulo), *instrução publica* (quarto capítulo), *opio de côr* (quinto capítulo), *onde se gasta a mais valia* (sexto capítulo), *mulher da vida* (sétimo capítulo), *casas de parir* (oitavo capítulo), *um burguez oscila* (nono capítulo), *paredes isolantes* (décimo capítulo), *habitação coletiva* (décimo primeiro capítulo), *braz do mundo* (décimo segundo capítulo), *em que se fala de Rosa de Luxemburgo* (décimo terceiro capítulo), *proletarização* (décimo quarto capítulo), *o comicio no Largo da Concordia* (décimo quinto capítulo) e *reserva industrial* (décimo sexto capítulo).

O primeiro e o segundo capítulos introduzem o espaço da ação (o próprio parque industrial) e os personagens que o habitam (o proletariado). O terceiro capítulo mostra o início

---

[129] Ibidem, p. 287.

da organização social e política dos trabalhadores. O quarto capítulo introduz a burguesia (sobretudo Eleonora e Alfredo Rocha). O quinto e o sexto capítulos estabelecem os primeiros contatos entre a burguesia e o proletariado (a burguesia que, no carnaval, visita o bairro proletário, e os redutos burgueses "visitados" pelos operários). O sétimo e oitavo capítulos tratam da depravação de uma proletária por um burguês (a vida de Corina abandonada pelo burguês Arnaldo e sua vida num prostíbulo, o nascimento do filho de Corina e a prisão da mulata, respectivamente). O nono e décimo capítulos mostram um burguês a caminho do proletariado e a intimidade da vida burguesa (início da proletarização de Alfredo Rocha, e a entrada de Eleonora para a burguesia, respectivamente). O décimo primeiro capítulo mostra a primeira greve do proletariado e as agitações de rua (sob a liderança de Rosinha Lituana e Otávia). O décimo segundo capítulo descreve a prisão de Rosinha Lituana e sua expatriação. O décimo terceiro capítulo fala da saída de Otavia da prisão e da proletarização final de Alfredo Rocha. O décimo quarto capítulo trata do amor de Otavia e Alfredo, da decadência da burguesia, da expulsão de Alfredo do Partido dos trabalhadores e da separação dos dois amantes. O décimo quinto capítulo trata de novas agitações de rua e da morte de operários. O décimo sexto capítulo fala do *verdadeiro proletariado miserando*, dos vagabundos, criminosos e prostitutas que atravancam a luta do proletariado.

À maneira de uma trilogia em que a primeira parte fala do proletariado, a segunda da burguesia e a terceira das relações entre ambos, gerando contaminações negativas e positivas na burguesia ou nos aspirantes a ela que se proletarizam (Alfredo Rocha e Matilde) e somente negativa na burguesia e no proletariado que se aburguesa ou que tenta se aburguesar (Eleo-

nora, Pepe, Corina), o romance se finda focalizando o que há de pior na luta de classes: o proletariado que trai sua condição proletária e se marginaliza, transformando-se no *exército industrial de reserva*. É interessante notar que o romance se abre e se fecha com epígrafes, sendo a última transcrita no capítulo *reserva industrial*, um fragmento de *O Capital*, de Marx.

Devemos considerar, ainda, como preocupação do autor-narrador que organiza o plano macroestético da estrutura da obra no caso específico de *Parque Industrial*, a existência de uma dinâmica de características ideológicas nitidamente marxista, que transforma o enredo do romance no sentido tradicional numa trama orientada para aquela ideologia, em que as cenas e os capítulos se permitem ser lidos independentemente ou por acumulação, o que evidencia, no dizer de Jackson, *uma linha social e política, informada por crítica marxista do desenvolvimento industrial*.

Antes de iniciarmos a análise do nível microestético da fraseologia da obra, retomaremos o papel do narrador no plano fraseológico, proposto por Uspenski, tendo sempre em vista o estudo deste plano em função da ideologia do autor o que será feito, ainda, à maneira de introdução daquele nível microestético.

Uspenski afirma que o plano fraseológico é o plano das características da fala do narrador que, no caso específico de *Parque Industrial*, é única e nos leva a identificar autor e narrador e, também, a reconhecer que as falas dos personagens, confirmando ou contrariando a do autor-narrador, servem de veículo para sua ideologia à maneira de confidência ou contraste. Queremos dizer que os acontecimentos descritos ou narrados, no *romance proletario*, têm lugar diante de um número de testemu-

nhas entre as quais está sempre o autor em primeiro plano, seguido de personagens e figurantes que, através de seus diálogos abundantes, descritivos, narrativos e dissertativos, só fazem confirmar o que o autor-narrador diz. No *Parque Industrial*, todos os personagens (protagonistas, secundários e até os figurantes) têm licença para narrar só que não em sua voz própria, mas concordando com a voz do autor-narrador que sempre se antecipa à deles. Se, por ventura - e isso é fato consumado no romance - o personagem discorda da voz do narrador, este já se incumbiu cem por cento das vezes, de maneira competente, de neutralizar-lhe a fala, identificando-a com a sua própria.

Ainda que em menor escala, os personagens também adotam palavras e expressões típicas do discurso do autor-narrador. Há, ainda, que se considerar, no romance, a presença do diálogo indireto livre, que Uspenski denomina de *discurso quase direto;* ou seja, os discursos do autor-narrador e dos personagens, tornam-se tão semelhantes que, por vezes, se confundem.

Apresentaremos, inicialmente, exemplificação e comentários concernentes à escolha vocabular do narrador e à confirmação dessa escolha refletida nas falas dos personagens, distribuindo-a em diversos campos vocabulares quais sejam: o vocabulário marxista, o vocabulário popular e a gíria, o vocabulário estrangeiro, o vocabulário sexual, o vocabulário feminista e outros que, eventualmente, sejam passíveis de classificação nesta perspectiva de nosso estudo.

O discurso do autor-narrador está repleto do que Risério denomina de *verdadeiros enclaves ideológicos implantados no texto, desajustados estruturalmente e funcionando de modo isolado,* remetendo-nos a Engels que recrimina a colocação, na obra literária, de opiniões muito explícitas da ideologia política do

autor e a Badiou que denominou essas opiniões de conteúdos ideológicos *separáveis*. Para que nossa exemplificação não se torne por demais extensa e repetitiva, retiraremos do discurso do autor-narrador alguns exemplos desses enclaves em forma de vocábulos, expressões, frases, orações, períodos e até cenas inteiras, procurando sempre ratificá-los com a fala dos personagens que o autor-narrador influencia:

> *Rosinha Lituana explica o mecanismo da exploração capitalista.*
> *- O dono da fabrica rouba de cada operario o maior pedaço do dia de trabalho. É assim que enriquece à nossa custa!*[130]
>
> *Sessão de um sindicato regional. Mulheres, homens, operarios de todas as edades. Todas as cores. Todas as mentalidades. Conscientes. Inconscientes. Vendidos.*
>
> .....
>
> *É um cosinheiro que fala.(...)*
> *- Nós não podemos conhecer os nossos filhos ! Saimos de casa ás seis horas da manhã. Eles estão dormindo. Chegamos ás dez horas. Eles estão dormindo.*
>
> .....
>
> *- Vamos parar com isso! Voce pediu para falar cinco minutos. Já está falando á meia hora. (...)*
> *Todos se voltam. É o policial Miguetti que interrompeu.*
>
> .....
>
> *A palavra de um ferreiro bate energicamente na Assembléa:*
> *- O Companheiro Miguetti luta por um interesse individual e quer sacrificar o interesse coletivo. (...)*[131]
>
> *A burguezia combina romances mediocres. Piadas deslizam do fundo dos almofadões. (...)*
>
> .....
>
> *Dona Finoca, velhota protetora das artes novas, sofre os galanteios de meia duzia de principiantes.*

---

[130] GALVÃO, Patrícia (Mara Lobo). *In*: PI, p. 9.

[131] Ibidem, pp. 23-25.

- Como não hei de ser "comunista", se sou moderna?[132]

Decresce a mais-valia, arrancada por meia duzia de grossos papa nikeis da população global dos trabalhadores do Estado, através do sugadouro do Parque Industrial em aliança com a explo - ração feudal da Agricultura, sob a ditadura bancaria do Imperialismo.

.....

No vasto salão meia duzia de recalcitrantes.
- Porcaria de vida!
- Não se tem o que fazer. No Brasil não se tem onde gastar. Terra miseravel!
- Não dei nenhuma trombada este mês![133]

Alexandre não sabe ler nem escrever. Mas a realidade social, pela sua boca, exalta as multidões.
- É a palavra de um trabalhador pros outros trabalhadores![134]

Carlos Marx e Frederico Engels entram correndo para contar que roubaram o filho da cosinheira ali do visinho. A mãe estava no trabalho. Ficara tomando conta do pequenino a maiorzinha de seis anos.
- Uma burgueza bem vestida achou ele bonito no colo da irmã. Desceu do automovel e levou ele... Ontem de tarde.[135]

Há, no romance, cenas inteiras que nada ou pouco têm a ver com o contexto do capítulo em que estão inseridas, porquanto assumem, específica e explicitamente, a ideologia política do autor-narrador. É o caso, por exemplo, da primeira e segunda cenas do capítulo *paredes isolantes*[136] em que o autor-narrador, à sugestão do próprio título, isola-se para descrever e narrar

---

[132] Ibidem, p. 38.

[133] Ibidem, p. 84.

[134] Ibidem, p. 118.

[135] Ibidem, pp. 120-121.

[136] Ibidem, pp. 83-85 e p. 86.

a degradação da burguesia (dos industriais, dos fazendeiros, dos mecenas e das feministas que a burguesia produz); dos eventos aí descritos ou narrados tomam parte personagens figurantes que não se envolvem na ação central e desaparecem logo depois de terminada a cena; acontece de o grande *personagem* de tais cenas ser o próprio autor-narrador.

Ainda, a título de exemplificação desses conteúdos ideológicos *separáveis*, citaremos, fora de seus contextos, mesmo porque estes já não se fazem tão necessários, outros inúmeros casos que ocorrem no romance: *penitenciaria social; trabalho escravo; as multidões que manipulam o trabalho dos ricos; anarquistas; mundo capitalista; cidadela isolada do auto feudalismo brasileiro; o carnaval... abafa e engana a revolta dos explorados; implacaveis de moral burgueza; Marx; todo burguez é assim mesmo; O capitalismo nascente de São Paulo estica as canelas feudaes e peludas; Decresce a mais-valia, arrancada por meia duzia de grossos papa nikeis, da população global dos trabalhadores do Estado, através do sugadouro do Parque Industrial em aliança com a exploração feudal da Agricultura; As inconscientes que o proletariado carrega; etc.* A grande maioria desses vocábulos, expressões, frases e períodos veicula, explicitamente, conceitos da ideologia socialista do autor-narrador, tais como: mais-valia, alienação social, luta de classes, entre outros.

Antes de comentarmos os outros campos semânticos da escolha vocabular feita por Patrícia Galvão, enfatizamos que, grosso modo, todos esses campos adotados são artifícios de que a escritora se utiliza para veicular sua ideologia, apenas que, no campo político, esses vocábulos estão muito mais nas mãos do autor-narrador, ao passo que, nos outros, pode aparecer o pro-

cesso contrário: o discurso do autor-narrador contaminar-se do vocabulário dos personagens, embora com a mesma intenção. Cumpre relembrar que esses artifícios não implicam mudança estrutural da narração, ou seja, mudança do ponto de vista do autor-narrador para os dos personagens e vice-versa.

O autor-narrador adota freqüentemente, em seu discurso, expressões populares e de gíria, exatamente quando se refere à fala dos personagens, quer proletários, quer burgueses, e seja para estar mais próximo dos primeiros, quanto para avaliar negativamente os últimos:

> (...) *A italianinha matinal dá uma banana pro pro bonde. Defende a patria.*
> *- Mais custa! O maior é o Braz!*[137]

> (...) *Corina é a unica isolada, de olhos fechados. A cabeça pintada, na boina azul. Acha pau o proselitismo das outras.* (...)[138]

> *Clelia, a portuguezinha chic, lisa como uma taboa, sorri na boca enorme para um estudante rico.*[139]

> *Todos entram. Uma chega atrazada. Desce do bonde e corre. Seios apontando. Bonita pra burro.* (...)[140]

> *Eleonora adormece, pensando. Está tudo certo. Aquele ela não pegará mais. É tratar de esconder dos paes e arranjar um trouxa.*[141]

> (...) *Os grilos estrilam nos signaes. Os burgueses passam nos carros concordando que o Braz é bom no Carnaval.*[142] (o vocábulo grilo significa guarda de transito e é usado em São Paulo)

---

[137] Ibidem, p. 3.
[138] Ibidem, p. 18.
[139] Ibidem, p. 28.
[140] Ibidem, p. 31.
[141] Ibidem, p. 36.
[142] Ibidem, p. 42.

> *O vomito engasga o riso. Pensa no encontro proximo. Como sempre, a barata castanha no Anhangabahú. (...)*[143] (o vocábulo barata significa tipo de carro conversível)

> *Chega cedo. Senta-se num banco do Anhangabahú. O automovel com duco novo, pára. (...)*[144] (o vocábulo duco significa brilho por metonímia da marca pelo produto; duco é uma marca de cera para polir)

> *Automovel Club. Dentro moscas. O Club da alta pede pinico pela pena decadente de seus creados da imprensa. Agora quer engazopar a Prefeitura, vendendo-lhe o predio que não poude terminar. (...)*[145] (a expressão pedir penico significa dar-se por vencido e pertence à gíria; observe-se que no romance aparece grafada com i - pinico - em tom jocoso)

> *O mais rico, o mais aristocratico dos clubes, dá o prêgo.*[146] (a expressão dar o prego é sinônimo de pedir penico)

É interessante notar que os discursos dos personagens também estão repletos de expressões populares e da gíria, o que seria natural nesses discursos que, pela intenção do autor-narrador, querem parecer mais reais.

Jackson afirma que o *sexismo* e erotismo são comuns no romance de Patrícia Galvão e podemos exemplificar, de maneira enfática, a presença do vocabulário erótico em toda a obra que, no dizer de Risério, é empregado pela escritora de maneira franca e direta a fim de anular preconceitos morais, possivelmente burgueses. Ocorre que esse sexismo e erotismo estão a serviço da avaliação negativa que o autor-narrador empreende sobretudo

---

143 Ibidem, p. 50.

144 Ibidem, p. 54.

145 Ibidem, p. 83.

146 Ibidem, p. 84.

com relação aos personagens burgueses, ou àqueles que, não sendo burgueses, aspiram a sê-lo. Por outro lado, o vocabulário erótico é também utilizado para caracterizar a promiscuidade sexual em que vivem os que povoam a habitação coletiva. Risério ratifica este útlimo aspecto quando afirma que Pagu, adepta de Freud com a Antropofagia , defende uma sensualidade sadia e autoconsciente. Em nosso caso específico, demonstraremos que, freqüentemente, esse vocábulário entrecruza-se com uma linguagem de cunho popular, a serviço também de aproximar o autor-narrador do mundo dos personagens através da fraseologia.

> *(...) As bocas sexuaes se chupam. As pernas se provocam.*[147]

> *(...) Tem o sorriso triste. Os olhos muito verdes. As coxas aparecendo sob o jersey curtissimo. (...)*[148]

> *Eleonora da Normal beija a Matilde que entrou de novo. Como um homem.*[149]

> *(...) Os sexos estão ardendo. (...)*[150]

> *Todas as meninas bonitas estão sendo bolinadas. (...)*[151]

> *A burguezia procura no Braz carne fresca e nova.*[152]

> *Uma mulher gorda de peitos espichados. Uma cabeça monstruosa de soldado. Duas deformações de sexos sem corpo se amando. (...)*[153]

---

147 Ibidem, p. 20.

148 Ibidem, p. 28.

149

150 Ibidem, p. 30.

151 Ibidem, p. 42.

Ibidem, p. 42.

152 Ibidem, p. 42.

153 Ibidem, p. 47.

(...) Gosta de se aninhar nas suas pernas e sentir o ruidinho das cuecas de seda emquando é gozada.[154]

(...) Quer todos os machos de uma vez.[155]

(...) O gozo se mistura num gemido unico. (...)[156]

(...) O rapaz goza as carnes moles, devorando os seios descomunaes da prostituta.[157]

Um desempregado onanista se remexe todo na esquina. (...)[158]

Lá no fundo das pernas um buraco enorme se avoluma descomunalmente. Se rasga, negro. Aumenta. Como uma guela. Para vomitar de repente, uma coisa viva, vermelha.[159]

O champagne escorrido ilumina os seiozinhos virgens, machucados.[160]

São meia duzia de casadas, divorciadas, semi-divorciadas, virgens, semi-virgens, sifiliticas, semi-sifiliticas. Mas de grande utilidade politica. Boemiazinhas conhecendo Paris. Histericas. Feitas mesmo para endoidecer militares desascotumados.[161]

(...) A lingua afiada da virgenzinha absorve a cereja cristal.[162]

(...) Os urros sexuaes se ritmando diariamente nos ouvidos dos creados e comentados em todos os apartamentos do andar. (...)[163]

---

154 Ibidem, p. 50.
155 Ibidem, p. 56.
156 Ibidem, p. 66.
157 Ibidem, p. 66.
158 Ibidem, p. 68.
159 Ibidem, p. 71.
160 Ibidem, p. 79.
161 Ibidem, p. 86.
162 Ibidem, p. 89.
163 Ibidem, p. 90.

> *(...) Quando ela sae de manhã, com o pijama apertando muito as carnes largas das ancas todo mundo vira a cara. (...)*[164]

> *Dois garotos claros e bundudos penetram na porta de franja.* [165]

> *Ela se despe sem falso pudor. Ia se entregar ao macho que sua natureza elegera. Puramente.*[166]

> *O Paco fossa como um porco os seios estereis de Corina.* [167]

Assim é que a fala dos personagens burgueses encontra-se coalhada desse vocabulário erótico, índice de depravação da burguesia; por outro lado, no que concerne aos personagens proletários, tal vocabulário usado freqüentemente em seus discursos adquire, por vezes, uma função de metalinguagem, isto é, o proletariado, de acordo com o autor-narrador, registra falas em que o sexo é assunto da própria expressão erótica: - *Operario nem sexo pode ter!* [168] O autor-narrador não fica atrás quando afirma a respeito da depravação sexual de Corina: *Aumenta pouco a pouco o vocabulario erotico.*[169]

Outro recurso da escolha vocabular de que o autor-narrador faz uso enfático no romance, e que nos parece ter passado desapercebido da crítica, é o uso do estrangeirismo, expediente tipicamente modernista como forma irônica de xenofobia, e

---

[164] Ibidem, p. 96.

[165] Ibidem, p. 131.

[166] Ibidem, p. 131.

[167] Ibidem, p. 142.

[168] Ibidem, p. 67.

[169] Ibidem, p. 57.

que particularmente, em *Parque Industrial*, adquire acepção de crítica ferina ao imperialismo cultural. Na quase totalidade das frases que compõem o discurso do autor-narrador, esses estrangeirismos referem-se a avaliações negativas dirigidas à burguesia, cujos personagens vestem, bebem e comem os produtos desse imperialismo cultural:

> *O camarão capitalista escancara a porta para a vitima que lhe vae dar mais duzentos reis destinados a Wall Street.*[170]
>
> *A garçoniere do Arnaldo abre para ela o seu segredo desejado. (...)*[171]
>
> *(...) As bem vestidas são as filhas dos médicos do Braz e a Matilde, a filha daquela girl do Arruda. As coxas aparecendo sob o jersey curtissimo. (...)*[172]
>
> *O carro chic desemboca numa multidão esfomeada que carrega cartazes pela Avenida proletaria. (...)*[173]
>
> *Da parede central, um Chirico tragico espia sem olho a espadua nua que Patou despiu no vestido da anfitriã.*[174]
>
> *Otavia, pela ultima vez, toma o taxi com o groom, para levar tres vestidos ao Esplanada. (...)*[175]
>
> *Olhos encarvoados dão vida a uma fonola velha. Tetas murchas balançam nos dessous ensebados. (...)*[176]

---

170 Ibidem, p. 17.
171 Ibidem, p. 20.
172 Ibidem, p. 28.
173 Ibidem, p. 33.
174 Ibidem, p. 38.
175 Ibidem, p. 60.
176 Ibidem, p. 67.

> *Outro personagem. Luvas. Uma pochete estridente.*[177]
>
> *(...) E peores que as condessas de Rotonde. (...)*[178]
>
> *(...) Num nocaute, eles mandam fazer uma duzia de smokings. Encomendam uma adega de vinho Chianti. (...)*[179]
>
> *O barman cria cocktails ardidos. As ostras escorregam pelas gargantas bem tratadas das liders que querem emancipar a mulher com pinga exquisita e moralidade.*[180]
>
> *(...) Prefere imensamente mais aquele hungaro, de bigodes loiros, bem vestido, que viu no hall. (...)*[181]
>
> *A Radio Educadora Paulista vomita fox-trots da parede.*[182]
>
> *O pijama, com rendas pelas coxas para mostrar o nū. As cintilações das pulseiras. As unhas esmaltadas. Os piperminte.*[183]

Esses vocábulos estrangeiros são também correntes na fala dos personagens burgueses: - *Experimente este chanel! Que maravilha, Nora. Foi feito para voce! É verdade Madame, o meu Patou rosa, está com a fivela despregada.*[184] Há também o uso de italianismos que caracterizam a fala de certos personagens que habitam o Brás, sem dúvida, um artifício de esmero realista: - *Pamarona! De quem é a barriga strigueta!* (...)[185]

---

177 Ibidem, p. 85.
178 Ibidem, p. 86.
179 Ibidem, p. 86.
180 Ibidem, p. 88.
181 Ibidem, p. 90.
182 Ibidem, p. 91.
183 Ibidem, p. 91.
184 Ibidem, p. 59.
185 Ibidem, p. 51.

Exemplificaremos e comentaremos, a seguir, os casos de escolha vocabular de caráter feminista que o autor-narrador adota em seu discurso e que, em várias passagens do romance, encontram-se presentes nos discursos dos personagens. Mais uma vez, esses vocábulos ou expressões servem ao autor-narrador de meios para avaliar burguesia e proletariado:

> *O pae de Eleonora ganha seiscentos mil reis na Repartição. Fóra os biscates. A mãe fôra educada na cosinha de uma casa feudal, donde trouxera a moral, os preceitos de honra e as receitas culinárias. (...)*[186]

> *Não percebe que a distinção se faz nas proprias casas de parir. As creançinhas da classe que paga ficam perto das mães. As indigentes preparam os filhos para a separação futura que o trabalho exige. (...)*[187]

> *Acôrda com o alvoroço de mulheres entrando. São as emancipadas, as intelectuaes e as feministas que a burguezia de São Paulo produz.*[188]

Nesse sentido, ainda que não em nível vocabular, ressaltemos o fato de haver, no romance, predominância de personagens femininos (protagonistas, secundários e figurantes) sobre os masculinos. Essa superpopulação de mulheres, concordando com aquele discurso feminista ou dele discordando, só faz ratificar a ideologia do autor-narrador:

> *- Leiam. O recenseamento está pronto. Temos um grande numero de mulheres que trabalham. Os paes já deixam as filhas serem professoras. E trabalhar nas secretarias... Oh! Mas o Brasil é detestavel no calor. Ah! Mon Palais de Glace!*[189]

---

[186] Ibidem, p. 35.
[187] Ibidem, p. 70.
[188] Ibidem, p. 87.
[189] Ibidem, p. 89.

> *- Gente pobre não pode nem ser mãe! (...) Vou nanar os filhos dos rico e o meu filho fica ahi num sei como.*[190]

> *- Camaradas! Não podemos ficar quietas no meio da luta! Devemos estar ao lado dos nossos companheiros na rua, como estamos quando trabalhamos na fabrica. (...)*[191]

Em todos esses casos de escolha vocabular que vimos comentando, não há mudança formal e explícita de ponto de vista, mas ocorre o que convencionamos chamar de contaminação nos discursos do autor-narrador e dos personagens entre si. Essas contaminações, segundo Uspenski - sendo o que realmente ocorre em *Parque Industrial* - são sub-repticiamente introduzidas na narrativa. É, ainda, o crítico russo que afirma, preocupado com a complexidade de composição de certas narrativas, que o caso mais elementar de discurso do autor-narrador ocorre quando apenas um ponto de vista é usado, não tendo este de pertencer, fraseologicamente, ao autor-narrador. Se, no *romance proletário*, esse caso elementar ocorre, convém acrescentarmos fato de que o ponto de vista pertence sempre ao autor-narrador, embora, muito freqüentemente, conforme tentamos deixar registrado em nossa exemplificação, o discurso do narrador, unívoco e imutável, antecipe-se ao discurso dos personagens no sentido de fazer suas as palavras que cada um deles está na iminência de proferir.

A negligência da escritora com relação à normatividade lingüística, em certas passagens do texto, remete-nos a mais duas considerações de Uspenski, no que concerne ao ponto de vista no plano fraseológico: o ato de nomear (chamar pelo nome

---

190 Ibidem, p. 94.

191 Ibidem, p. 103.

próprio) e o discurso indireto livre (*discurso quase direto*, segundo o crítico russo). Se nos permitimos chamar de negligente, naquele sentido, o expediente de Patrícia Galvão, e não de mau expediente, foi por duas razões: primeiro porque essa negligência se permitiu ser analisada por nós como contendo valor ideológico; segundo que aquilo que, à primeira vista, aparenta ser desleixo, na verdade, é um código estético do modernismo antropofágico.

Com relação ao ato de chamar pelo nome próprio, há um flagrante no romance que evidencia o que Uspenski chama de intrusão no texto do autor de elementos de outros discursos, artifício básico de expressar mudanças no ponto de vista no nível fraseológico. Observemos a seguinte passagem do romance em que o autor-narrador descreve uma conversa entre Eleonora e Alfredo Rocha:

> *Alfredo lê sempre e anota. Eleonora se entretem com o Xuxuzinho. O cachorro perfumado lambe gostosamente as unhas tratadas. Saltita sexual no colo rubro do pijama.*
> *- Alfredinho. Hoje você vae dando o fóra. Matilde vem cá. Não quero ninguem me atrapalhando. Volte para o chã.* [192]

Pois bem, o autor-narrador chama o cão de Eleonora de *Xuxuzinho*, exatamente da maneira que Eleonora o chamaria. Eleonora, por sua vez, ratifica a posição do autor-narrador e sua própria ao chamar Alfredo Rocha de *Alfredinho*. Assim, o autor-narrador adota, formal e explicitamente, o discurso do personagem Eleonora, para fazer da situação uma avaliação negativa. Acrescente-se a isso, mais uma marca formal, o uso da determinação do nome do cachorro *o Xuxuzinho*, fato que confere ao discurso do

---

[192] Ibidem, p. 78.

autor-narrador um caráter de intimidade com Eleonora, efetivamente adotado com segundas intenções.

Decididamente, não é esse o único caso, no romance, de adoção formal e explícita por parte do autor-narrador do discurso dos personagens no nível fraseológico. Há outros poucos casos interligados com o problema do discurso indireto livre ou daquela forma negligente de escrever, que apontamos acima. Atentemos para os seguintes fragmentos do romance, ambos referentes a descrições que o autor-narrador faz de Corina:

> *Corina sofre horrivelmente.*
> *Se a sua maesinha estivesse ali. Gosta tanto de carinhos. Não tem ninguem para a animar. Chama a enfermeira.*[193]

> *Naquele mesmo banco ela se sentara há muitos anos, numa sexta feira da paixão vestida de Madalena com a mesma cabeleira do Carnaval. A mamãe naquele tempo moça ganhava muito dinheiro naquela casa de jardim da Rua Chavantes.*[194]

Então vejamos: se encarássemos ambos os fragmentos como casos de discurso indireto (discurso do autor-narrador), estaríamos sendo menos honestos e mais ingênuos do que se sugeríssemos para colocar um ponto final no assunto, corrigir o texto de Patrícia Galvão, acrescentando às duas segundas frases dos fragmentos um travessão. Perderíamos, ainda, mais uma oportunidade de ler, nas entrelinhas, uma construção de caráter ideológico, cuja expressão nos remete, sem dúvida, a mais um caso de adoção formal e explícita, por parte do autor-narrador, do discurso do personagem Corina. Se já havíamos optado por classificar a construção frásica da escritora de negligente no

---

[193] Ibidem, p. 71.

[194] Ibidem, pp. 143-144.

sentido antropofágico, resta considerarmos que o romance todo é operado por sintaxe de justaposição (no plano macroestético e no plano microestético) e, então, tratarmos tais fragmentos como casos de discurso indireto livre no que isso implica de ideológico.

O autor-narrador trata a mãe de Corina de *mãezinha* e de *a mamãe;* em ambos os casos e, sobretudo no segundo, registra-se um tom depreciativo, *solidariedade formal* do autor-narrador a Corina, ou, mais objetivamente, adoção por parte do autor-narrador da fraseologia do personagem para avaliá-lo negativamente; lembrando, a propósito, que Corina está a pagar um alto preço pelo crime de, tendo querido aburguesar-se, ter-se transformado em um dos contingentes da *reserva industrial*, e, segundo palavras do próprio Marx, numa prostituta, entre vagabundos e criminosos.

Os casos de discurso indireto livre no romance, entretanto, não se esgotam aí. Fazem-se presentes, é óbvio, quando o autor-narrador, à maneira de um ventríloquo, avalia positivamente certos personagens. Examinemos as passagens abaixo transcritas, a respeito de Rosinha Lituana:

> *Larga a comida. Sôbe até a janela. Chegam até ela frases, que lhe são conhecidas. Frases da propaganda. Quem será? Não consegue ver. Mas escuta.* [195]

> *Sorri numa amargura. Vão leval-a para sempre do Braz... Que importa? Ela ouvira dos próprios defensores do presidio social:*
> *- Pobre não tem patria!*
> *Mas deixar o Braz. Para ir aonde? Aquilo lhe doe como uma tremenda injustiça. Que importa! (...)* [196]

---

[195] Ibidem, p. 110.
[196] Ibidem, p. 111.

Interessante notar que os casos de discurso indireto livre ocorrem em momentos de alta dramaticidade concernentes a personagens femininos (Corina e Rosinha): nos capítulos *casas de parir* e *braz do mundo*, esses personagens pagam alto preço por sua alienação ou conscientização social, a prostituição e a expatriação, respectivamente. Nos fragmentos acima transcritos, torna-se quase impossível saber de quem são as interrogações, tanto mais que, como recursos literários, a elas não corresponde nenhuma resposta. O que sabemos é que nestes dois casos, mais furtivamente que nos anteriores, o autor-narrador toma de Corina e Rosinha a entonação e o significado da fala, emprestando-lhe a sua própria.

Parece-nos oportuno reiterar que, enquanto Uspenski está preocupado com a poética da composição em seu estudo do ponto de vista nos planos ideológico, fraseológico, espacial e do tempo, e psicológico, com este último coordenando os primeiros, nossa preocupação se dirige particularmente à ideologia da composição em nosso estudo do autor-narrador de *Parque Industrial*.

CAPÍTULO VI

O PLANO ESPACIAL[197] EM *PARQUE INDUSTRIAL*

De acordo com Uspenski, o ponto de vista do narrador pode estar especificado, numa obra literária, quanto ao espaço e pode-se entrever uma posição definida em coordenadas espaciais a partir de que a narração se conduz. Acrescenta que a posição espacial do narrador pode coincidir com a posição de um dado personagem como se aquele estivesse efetuando a narração a partir do ponto em que tal personagem se encontra.

Assim, afirma que o narrador pode estar atado ao personagem temporariamente ou na narrativa toda, ocupando a mesma posição espacial do personagem. Para tanto não é necessário, obrigatoriamente, que o narrador se funda com o personagem e, neste caso, sua visão não se limita à visão subjetiva do personagem mas é suprapessoal, não coincidindo com esta última nos planos ideológico e fraseológico e só, desse modo, é que o narrador pode retratar o personagem.

Em *Parque Industrial*, o autor-narrador está indelevelmente atado aos personagens, embora, em nenhum momento, se funda com eles, sendo as descrições e narrações que efetua, de caráter suprapessoal , não se limitando à visão subjetiva de um

---

[197] CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. Op. cit., p. 36.

dado personagem. Assim é que, no caso específico do *Parque*, o autor-narrador domina totalmente a descrição e narração dos acontecimentos que ocupam um espaço, tendo nos personagens apenas os que referendam o seu discurso. Atentemos para as seguintes passagens do romance:

> *Pelas cem ruas do Braz, a longa fila dos filhos naturaes da sociedade. (...)*[198]
>
> *(...) Os retardatarios voam, beirando a parede da fabrica, granulada, longa, coroada de bicos. (...)*
>
> .....
>
> *O ultimo ponta-pé na bola de meia (...) A rua está triste e deserta. Cascas de banana. O resto da fumaça fugindo. (...)*[199]
>
> *Na grande penitenciaria social os teares se elevam e marcham esguelando.* [200]
>
> *As paredes acima do mosaico, gravam os desabafos dos operarios. (...) Ha nomes feios, desenhos, ensinamentos sociaes, datiloscopias.*[201]
>
> *Novamente as ruas se tingem de cores proletarias. É a saida da Fabrica.*
> *A limousine do gerente chispa espalhando o pessoal. (...)*[202]
>
> *Em frente á Viennense, grandes vitrinas aveludadas onde uma echarpe se perde,*
>
> .....
>
> *Na rua movimentada, cabecinhas loiras, cabecinhas crespas, saias singelas.*[203]

---

[198] Ibidem, p. 4.

[199] Ibidem, p. 5.

[200] Ibidem, p. 6.

[201] Ibidem, p. 7.

[202] Ibidem, p. 10.

[203] Ibidem, p. 13.

Otavia se apressa. Atravessa a rua entre onibus, entra num café expresso, pega a chicara encardida, toma rapidamente o café. (...)[204]

O barulho das maquinas de costura recomeça depois do lanche. No quarto escurecido por gobelins, as doze mãos têm por par um pedaço de pijama separado.[205]

(...) Voltam cansadas para seus tegurios as multidões que manipulam o conforto dos ricos.

.....

O bonde se abarrota. Para os seus cortiços na imensa cidade proletaria, o Braz.[206]

Sessão de um sindicato regional. (...)

.....

Uma mesa, uma toalha velha. Uma moringa, copos. (...)[207]

Escola Normal do Braz. (...)
O predio grande, amarelo e sujo. O jardim de formigas do jardineiro José. (...)[208]

Todas entram. (...)

.....

Os professores penetram nas classes depois de falar muito sobre a crise. (...)[209]

Como vemos, o autor-narrador ocupa a mesma posição espacial dos personagens, ou seja, conforme diz o próprio Uspenski, se o personagem entra numa sala, o autor-narrador descreve a

---

[204] Ibidem, pp. 13 e 14.

[204] Ibidem, pp. 13 4 14.

[205] Ibidem, p. 15.

[206] Ibidem, p. 17.

[207] Ibidem, pp. 23 e 24.

[208] Ibidem, pp. 27-28.

[209] Ibidem, p. 31.

sala; quando sai dela, é acompanhado de perto pelo autor-narrador, que está pronto a descrever o espaço que o personagem percorre e o próximo espaço a que este vai ter acesso. Se dissemos, acima, que o autor-narrador não se limita à visão subjetiva que os personagens têm do espaço, é mais propriamente porque os personagens não têm deste visão subjetiva. O atar-se ao espaço do personagem torna-se uma empresa fácil ao autor-narrador, já que, no romance todo, há dois grandes espaços, o habitado pelos personagens proletários e o habitado pelos personagens burgueses que convergem para um só ponto, para uma só percepção espacial - a do autor-narrador -, quando uma dessas duas instituições antropomorfizadas resolve invadir o campo espacial da outra:

> *A garçoniere do Arnaldo abre para ela o seu segredo desejado. Mais uma no divan turco. Tambem tanta gulodice! Tanta coisa gostosa para aquele estomago queimando de jejum. Uma garrafa aberta. É tão simples. Uma cabeça inexperiente nos almofadões, sonolentos. (...)*[210]

O autor-narrador esmera, mais uma vez, o seu realismo no que diz respeito à correspondência que se estabelece no romance, entre espaço e tema, sendo as influências do espaço - ambiente decisivas para a ação dos personagens - o que se pode perceber explicitamente em passagens como as que se seguem:

> *Nas vinte e cinco casas eguaes, nas vinte e cinco portas eguaes, estão vinte e cinco desgraçadas eguaes.*
> *(...) Faz entre lagrimas, como as outras.*
> *- Psiu! Benzinho! Vem cá! Te dou o botão...*
> *Aumenta pouco a pouco o vocabulário erotico.*[211]

---

[210] Ibidem, p. 20.

[211] Ibidem, p. 57.

> *Embriagam-se e dansam*
> *- Hoje não vou pra casa!*
> *- Nem eu!*
> *- Dormiremos todos juntos...*
> *- Vaquinha...*
> *- Deixa a minha coxa!*
> *Passa no ambiente um desespero sexual de desagregação e de fim. A burguezia se diverte.* [212]

> *Ninguem diz nada. Estão quasi todas nas mesmas condições.*
> *Passam a falar na sedução das garotas do bairro.*
> *- Uma que se perde logo é a Julinha. (...)*
> *O Taliba estava na latrina e ouviu ela perguntar pro Pouca-Roupa se ele tinha enfiado tudo!*
> *- Que diabo! As creanças tem mesmo que saber. Como é que a gente pode esconder se mora tudo no mesmo quarto? (...)* [213]

Em nível vocabular, há recursos fraseológicos, que, cruzando-se com o ponto de vista espacial do autor-narrador, contribuem para que ao espaço ficcional se una o espaço que, aqui, denominamos de geográfico-real. Além de o espaço do romance ser o do Parque Industrial de São Paulo, localizado no Brás, este bairro proletário e suas adjacências são descritos com detalhes em suas ruas e avenidas, urbanisticamente denominadas pelo autor-narrador. Vejamos alguns casos:

> *São Paulo é o maior centro industrial da America do Sul. (...)* [214]

> *Pelas cem ruas do Braz, a longa fila dos filhos naturaes da sociedade.*
> *A rua Sampson se move inteira na direção das fabricas. (...)* [215]

> *Rua Barão de Itapetininga. Sorvetes e modelos falsos no meio dia de costureiras.* [216]

---

[212] Ibidem, p. 63.

[213] Ibidem, p. 94.

[214] Ibidem, p. 3.

[215] Ibidem, p. 4.

[216] Ibidem, p. 13

O Largo da Sé é uma gritaria. (...)[217]

Corina acorda na Rua Bresser. (...) Vae para a Vila Simione. (...)[218]

Em todas as casinhas da Rua João Boemer, ha animação. (...)[219]

(...) Entra num botequim da Avenida Celso Garcia. (...)[220]

(...) Como sempre a barata castanha no Anhangabahú. (...)[221]

Ela se lembra que com as outras costureirinhas, caçoava das mulheres da Rua Ipiranga. (...)[222]

(...) Levará uma nota nova para o chim paralitico e gordo da Rua Conde Sarzedas.[223]

A Rua Cruz Branca continua desafogando a seiva do Braz.[224]

A ambulancia tilinta baixo numa curva da Rua Frei Caneca. (...)[225]

(...) Descem na rua Silva Teles. (...)[226]

(...) Foram misturados com muitos outros no casarão de tijolos de Rua Visconde de Parnayba. (...)[227]

(...) Desce a rua Joly. (...)[228]

---

217 Ibidem, p. 17.
218 Ibidem, p. 18.
219 Ibidem, p. 46.
220 Ibidem, p. 47.
221 Ibidem, p. 50.
222 Ibidem, p. 57.
223 Ibidem, p. 60.
224 Ibidem, p. 67.
225 Ibidem, p. 69.
226 Ibidem, p. 80.
227 Ibidem, p. 107.
228 Ibidem, p. 117.

unesp

> *A casa de Alexandre fica perto do Parque São Jorge.*[229]
>
> *(...) Marcham em pelotão na direção do Largo da Concordia, pela noite que começa.*[230]
>
> *(...) Aborda triste o homem da Avenida Rangel Pestana. (...)*[231]

Retomando considerações feitas no nível fraseológico, os títulos dos capítulos são, muitas vezes, elementos catafóricos do espaço do romance: *teares, num sector da luta de classes, onde se gasta a mais valia, casas de parir, paredes isolantes, habitação coletiva, braz do mundo, o comicio no Largo da Concordia,* cujos eventos o autor-narrador relata enfatizando sempre a relação do espaço a uma ação ou atitude dos personagens, construindo uma espacialidade dimensional, cujas marcas, além das já citadas nas passagens acima transcritas, despontam em todo o romance: *a Fabrica, a Escola Normal, a Viennense, o Esplanada, a Farmacia, o Terminus, o Hotel central, o Automovel Club, o cortiço, a casa nº 12, o Theatro Colombo, o sindicato, o presídio, o Hipodromo, o Mercadinho do Norte, o Tietê* e tantas outras, que, sendo espaço da ação ou apenas periférico, caracterizam a horizontalidade própria do espaço humano e natural.

Essas marcas do espaço dimensional encontram-se freqüentemente, nos discursos dos personagens, a confirmar a caracterização espacial do autor-narrador:

> *Nas latrinas sujas as meninas passam o minuto roubado ao trabalho escravo.*
>
> .....

---

229 Ibidem, p. 119.

230 Ibidem, p. 133.

231 Ibidem, p. 143.

- Credo! Voce viu quanta porcaria que está escrito![232]

Rosinha passa um pente desdentado nos cabelos que esvoaçam. (...) Uma garota terna envolve-lhe a cintura com braços morenos. É Matilde, filha da Cêo que começou na vida e agora está na ribalta.
- Porque voce não entra no sindicato?
Matilde brinca com os cachos.
- Eu vou entrar na Escola Normal. (...)[233]

Pepe gosta de Otavia
- Você vae hoje no Mafalda? (...)
- Não posso. Trabalho de noite.[234]

- Ora, vae saindo! Ela foi examinada e é virgem. Ela não faz mais do que você no Recreio Santana e do que eu em Santo Amaro.[235]

- Agora não posso, filha! Tenho que ir ao Terminus. Levar você? Está doida'. (...)[236]

- Eu sempre disse que aquela sem vergonha acabava num bordel.[237]

- Uma boa noticia, Otavia. Arranjei lugar pra voce na Italo! (...)[238]

- Pois olhe, eu tive uma aventurinha esta semana (...) De noite chamei o Zezé e fomos assaltar a casa ahi na rua do Arouche. (...)[239]

---

[232] Ibidem, p. 8.

[233] Ibidem, p. 11.

[234] Ibidem, p. 18.

[235] Ibidem, p. 29.

[236] Ibidem, p. 45.

[237] Ibidem, p. 50.

[238] Ibidem, p. 53.

[239] Ibidem, p. 84.

Da perspectiva do autor-narrador, os espaços proletários são hostis - espaços do sofrimento e da luta - a rua, a fábrica, o cortiço, muito embora o autor-narrador, em função de sua ideologia, positive, muitas vezes, esses espaços:

> *Otavia come com apetite, a sopa de macarrão com feijão. Sempre a mesma. Mas sempre acha gostosa.* [240]

> *Na oficina estridente, Alfredo dá o grande passo anonimo de sua vida. Veste a blusa escura que sempre romanticamente ambicionara e que agora a sua ideologia e a sua situação economica autorizam e indicam.*
> *O fogo vermelho lhe ensopa o corpo de suor laborioso e feliz. (...)* [241]

Contrariamente, o espaço burguês é visto, da perspectiva dos personagens donos desse espaço ou daqueles que aspiram a ele, sempre como o lugar onde se vive em segurança; o autor-narrador, entretanto, o avalia, sem exceção, de maneira negativa, salvaguardado por sua ideologia:

> *Eleonora, ao contrario do que pensara Alfredo, está maravilhada. Tanta inteligencia e tanta elegancia! É cortejada. Admiradores insistentes. Luxo. Joias faiscantes. O ponche gostoso que ela nunca suspeitara existir. (...)* [242]

> *Otavia, tomada de proselitismo, continua falando. Corina ouve, mas não acredita e se abor - rece. (...)* [243]

Agora, passagens do romance que mostram o espaço de sofrimento e luta do personagem proletário e a avaliação negativa do espaço burguês pelo autor-narrador, casos já exemplificados a

---

[240] Ibidem, p. 54.

[241] Ibidem, p. 125.

[242] Ibidem, p. 39.

[243] Ibidem, p. 53.

contento, em nossa pesquisa:

> *Os tanques comuns do cortiço estão cheios de roupa e de espuma. No capim, meia duzia de calças de homem e algumas camisolas rasgadas. Mãos esfoladas se esfolam. Creancinhas ranhudas de um loiro queimado, puxam as saias molhadas.*[244]

> *No outro setor social, Eleonora e Lolita saem para ver os modelos que madame Joaninha recebeu. Passeiam juntas todas as tardes.*
>
> .....
>
> *A franceza pintada vende para as coloniais ricas o resto da produção suspeita de Paris?*[245]

Quando Uspenski finaliza suas considerações sobre o ponto de vista nos planos espacial, afirma que a obra literária não diz respeito essencialmente a espaço, mas a tempo. Embora, em *Parque Industrial*, como acabamos de demonstrar, o estudo do espaço não só se encontra ligado aos atos e atitudes dos personagens, mas também se permite ser estudado concretamente, é com relação à definição temporal do autor-narrador que poderemos estabelecer comentários nos quais a expressão lingüística, além de se transformar em expressão poética, transforma espaço em tempo. A esse respeito, o crítico russo cita Foucault que considera a descrição verbal de qualquer relação espacial (ou de qualquer realidade) como sendo, necessariamente, transformada em seqüência temporal.

---

[244] Ibidem, p. 93.

[245] Ibidem, p. 59.

CAPÍTULO VII

O PLANO DO TEMPO[246] EM *PARQUE INDUSTRIAL*

Conforme afirma Uspenski, citando Foucault, a obra literária diz respeito, essencialmente, a tempo e não a espaço, já que a expressão lingüística transforma espaço e tempo, ou seja, qualquer descrição verbal de relação espacial (ou de qualquer realidade) é, necessariamente, transformada em seqüência temporal. Esse fato, enfatizemos, é particularmente verdadeiro no que diz respeito a *Parque Industrial*, em que a posição do tempo do autor-narrador, coincidente, na maioria das vezes, com a dos personagens, subordina, quase que totalmente, a posição espacial.

Considera, também, que há diferentes possibilidades para a expressão da avaliação ideológica através da perspectiva do tempo e a que nos interessa mais de perto é a seguinte: o passado e o futuro podem ser avaliados a partir do ponto de vista do presente. Ligamos esta última consideração de Uspenski ao fato de o autor-narrador, através de sua perspectiva do tempo , poder conduzir a narrativa por meio de forma gramatical . Isto é, uma narrativa pode usar o tempo presente para fixar o ponto de vista através do qual se desenrola. O tempo presente

---

[246] CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. Op. cit., p. 37.

é usado a todo momento, sendo a posição temporal do autor-narrador, sincrônica - ou seja, coincidente com a posição temporal dos personagens. O crítico russo acrescenta a isso a possibilidade de ocorrer tempo passado o qual estabelece uma transição entre as seções sincrônicas da narrativa, descrevendo as condições necessárias à percepção desta a partir da posição sincrônica. Tais fatos são patentes em *Parque Industrial*.

Na verdade, é com relação ao plano do tempo que ocorre, no *romance proletario*, a verdadeira adoção por parte do autor-narrador do discurso dos personagens: a narrativa é toda ela conduzida a partir da perspectiva temporal dos personagens que participam da ação e, simultaneamente, do ponto de vista do autor-narrador. Assim, o ponto de vista do autor-narrador é sincrônico ao dos personagens, como se aquele tivesse adotado o tempo presente destes, sendo os pontos de vista de ambos, no plano do tempo, internos à narrativa.

Segundo Carvalho, *cena* e *sumário* são as duas formas sob as quais pode se dar a narrativa. Define *cena* como sendo *a narrativa dos fatos na sua seqüência temporal imediata, podendo incluir diálogos ou não* e *sumário* como *a concentração em narnativa relativamente curta de fatos que ocorreram em períodos de tempo mais longos.*[247] Apoiamo-nos nesses conceitos divulgados por Carvalho para considerar que, em *Parque Industrial*, há um grande predomínio de *cena* sobre *sumário*. Da totalidade dos parágrafos pertencentes ao discurso do autor-narrador, 90% são compostos de *cenas;* dos 10% restantes, 6% daqueles parágrafos ocorrem em forma de *cena* e *sumário* concomitantemente, e, apenas 4%, em forma de *sumário*.

---

[247] Ibidem, p. 40.

Dos parágrafos construídos em forma de *cena*, a maior parte não inclui diálogo. A esta altura, voltamos a insistir na negligência da escritora com relação à normatividade da língua, fato que nos dificultou, de certo modo, um levantamento numérico exato dos dados que acabamos de expor, especificamente no que concerne à ausência de pontuação em certas falas de personagens. Atentemos às citações abaixo:

> *O apito acaba num sopro. As maquinas se movimentam com desespero. A rua está triste e deserta. Cascas de bananas. O resto de fumaça fugindo. Sangue misturado com leite.*[248] (cena sem diálogo)

> *As palavras agora saem como um sopro:*
> *- Eu já vi minha mãe uma vez...*
> *- Como era?* [249] (cena com diálogo e com pontuação completa)

> *Se assustam. Um grito mole ali perto.*
> *- Con... chi... ta! Seu pae chegou! Vem pra dentro!*[250] (cena com diálogo e com pontuação incompleta: ausência dos dois pontos).

> *A corcunda quieta se aninha na cama usada,*
> *Deixe ver se você está muito doente!*[251]
> (cena com diálogo e com pontuação incompleta: ausência de dois pontos e travessão)

Acontece haver, em muitos parágrafos do discurso do autor-narrador, mistura de *cena* e *sumário*. Há, nas considerações de Uspenski sobre o ponto de vista no plano do tempo, registros dessa combinação, quando o crítico afirma que uma narrativa pode usar o tempo presente para fixar o ponto de vista através do qual a narrativa se desenrola, sendo o tempo presente usado

---

[248] GALVÃO, Patrícia (Mara Lobo). *In: PI*, p. 5.

[249] Ibidem, p. 97.

[250] Ibidem, p. 97.

[251] Ibidem, p. 66.

a todo momento e a posição temporal do narrador sincrônica - isto é, coincidente com a dos personagens -; prossegue afirmando que às vezes, no entanto, pode o narrador usar tempo passado, o qual estabelece uma transição entre as seções sincrônicas da narrativa, descrevendo as condições que são necessárias à percepção da narrativa a partir da posição sincrônica. Reconsiderando a porcentagem mínima com que tal fato ocorre, acrescentamos que, em *Parque Industrial*, a ocorrência de *sumário* se dá de duas formas distintas: isoladamente em poucos parágrafos narrativos e combinado com *cenas* na maioria das vezes, num parágrafo único e de curta extensão; esta última forma, mais corrente, no romance, do que a primeira, leva-nos a crer numa preocupação por parte do autor-narrador de recuperar e manter aquela posição sincrônica. Vejamos alguns casos dessa combinação:

> *Elas têm uma hora para o lanche. Madame saiu de automóvel com o gigolô.*[252]

> *Mas não foi preciso. Eleonora casou no juiz com o rico herdeiro que ambicionava. É madame Alfredo Rocha. Agora vae para a sociedade. Passa com ele as portas de ouro da grande burguezia.*[253]

Constatamos, ainda,que, na maioria dos casos, em que ocorre essa combinação (*cena* e *sumário*), os eventos sumarizados, a despeito de sua função precípua de descrever as condições necessárias à percepção da narrativa a partir da posição sincrônica, são secundarizados pelo autor-narrador nem sempre dizendo respeito a fatos passados bem descritos, enquanto que os eventos construídos através de *cena*, possibilitam nessa

---

[252] Ibidem, p. 13.

[253] Ibidem, p. 37.

confrontação de tempo passado e presente, um paradoxo significativo para a veiculação da ideologia do autor-narrador ou para que este avalie os personagens. Examinemos a primeira citação: as operárias têm uma hora para o lanche, tempo exíguo que elas gastam andando a pé - no parágrafo subseqüente a este, lemos: *Otavia se apressa. Atravessa a rua entre onibus, entra num café expresso, pega a chicara encardida, toma rapidamente o café.* -, ao passo que madame saiu por tempo indeterminado, de carro e com chofer. O mesmo se dá com relação a esta passagem que se refere ao casamento de Eleonora e Alfredo Rocha: *Eleonora ao contrario do que pensara Alfredo, está maravilhada. Tanta inteligencia e tanta elegancia! É cortejada.*(...)[254] O que Alfredo pensou, encontra-se explicitado numa fala anterior do personagem que é a seguinte: - *Vaes ter a tua desilusão. Vamos á festa do Conde Sgrimis.*[255], havendo, através da oposição tempo passado x tempo presente, ainda que sutilmente, a avaliação do autor-narrador com relação a Alfredo Rocha (um burguês que já oscilava) e, mais explicitamente, com relação a Eleonora (uma pequena burguesa escalando o patamar da alta burguesia).

No que concerne aos casos de *sumário*, na narrativa de *Parque Industrial*, temos a considerar que, além de alguns parcos exemplos distribuídos assistematicamente pelo romance, em parágrafos curtos, há apenas um caso em que o autor-narrador abandona a sincronia temporal para adotar, em narrativa relativamente extensa, a narração e descrição de fatos sobre a vida de Rosinha Lituana desde que emigrara para o Brasil vinda da

---

254 Ibidem, p. 39.

255 Ibidem, p. 37.

Lituânia até o momento de sua prisão, acusada que fora à polícia por Pepe. É a única vez, no romance, em que o autor-narrador excede de um parágrafo em forma de *sumário* para narrar. Mesmo assim, separando esses quatro parágrafos sumarizados, existe uma fala do pai de Rosinha, que, de certa forma, recupera o tom sincrônico da narrativa. É importante citar que, o fato desencadeador dessa seqüência narrativa em sumário, é o de que Rosinha chegara ao Brasil e dele partiria, ironicamente, estando no mesmo lugar:

> *Rosinha Lituana, desembarca cercada de "tiras" no presidio colossal da Imigração.*
> *Estivera naquela casa, dez anos atraz como imigrante, pequenina. (...)*
> *Depois, tinham sido endereçados como uma mercadoria para a fazenda feudal que os escravizara aos pés de café. (...) Tinham conseguido fugir de noite. Rosa se lembrava da despedida na estrada quatro dias depois. O pae dissera:*
> *- Eles nos pegam! Foge com nossa filha...*
> *Vira seu pae pela ultima vez, de um capinzal alto. (...)*
> *Depois tinham chegado ao Braz, as duas sozinhas. (...) A mãe morrera. (...) Conhecera o sindicato. Compreender a luta de classes.*[256]

Consideremos também que, na passagem acima transcrita, ocorrem nuances temporais muito significativas dos verbos que se encontram nos pretérito: o pretérito mais-que-perfeito é utilizado para se descreverem os eventos relativos a Rosinha, ao pai e à mãe; o pretério perfeito, ao pai, o pretério imperfeito (conjugação composta) a Rosinha e à maê, e o pretérito imperfeito só a Rosinha. Se atentarmos para o fato de que o pretérito imperfeito equivale a uma ação presente no pretérito, entreveremos aí mais um artifício do autor-narrador para recuperar a sincronia temporal. No final desse capítulo ao qual pertencem essas seqüências sumarizadas, Rosinha Lituana vai desa-

---

[256] Ibidem, pp. 107-108.

parecer do romance, para ser lembrada só metaforicamente quando o autor-narrador fala de Rosa de Luxemburgo, ainda assim dividindo a metáfora com o negro Alexandre; não sem que, entretanto, o autor-narrador lhe tenha prestado alta homenagem, a de ter-lhe dedicado uma biografia encravada a meio caminho do final do romance, a essa pequena mulher que Jackson qualifica de *mulher exemplar... que luta para alcançar a conscientização social destas mulheres e trabalha por aquilo que ela considera um mundo melhor.*[257]

Ainda com relação ao discurso do autor-narrador no plano do tempo, queremos registrar que a narrativa em forma de *cena* está repleta de parágrafos construídos a partir de frases nominais, o que, além de correr por conta do código estético antropofágico, permite-nos explicitar as formas verbais ali implícitas, em todos os casos, como formas de presente do indicativo. Vejam-se os exemplos a seguir:

> *O ultimo ponta-pé na bola de meia.*[258]

> *Rua Barão de Itapetininga. Sorvetes modelos falsos no meio dia de costureiras.*[259]

> *Sessão de um sindicato regional. Mulheres, homens, operarios de todas as edades. (...)*[260]

> *Cadeiras na rua. Caixotes. Italianas gordas. Comadres escancaradas nas sargetas. (...)*[261]

> *(...) Uma padiola muito branca, um braço muito moreno, acenando na polidez do lençol. Mais uma para o pavilhão dos indigentes. (...)*[262]

---

257 JACKSON, Kenneth David. "Patrícia Galvão e o Realismo-Social Brasileiro dos Anos 30". *In: VO*, p. 287.

258 GALVÃO, Patrícia (Mara Lobo). *In: PI*, p. 5.

259 Ibidem, p. 13.

260 Ibidem, p. 23.

261 Ibidem, p. 42.

262 Ibidem, p. 69.

Além do tempo presente que constrói a sincronia temporal entre autor-narrador e personagens em *Parque Industrial* e que, sem dúvida, é o elemento temporal mais responsável por criar a ilusão de realidade, a verossimilhança do romance, citemos as marcas de tempo cronológico que se fazem presentes no discurso narrativo do autor-narrador, as quais, a despeito do tratamento mais sutil e poético dado ao plano do tempo, permeiam toda a narrativa: *na segunda-feira; os romances de vespera; todos os dias; todas as semanas; todos os anos; o almoço das onze e meia; uma hora para o lanche; ontem; noite; de tarde; cedo; no ano passado; no dia seguinte; cada dia que passa; de manhã; no luar; dez anos atraz; o depois da guerra, depois,* e tantos outros.

Ademais, existem, no romance, referências a fatos reais localizados no tempo, tais como:

> *(...) O carnaval fôra oficializado. (...)*
> *(...) O conflito sino-japonez. (...)*
> *(...) Num fim de pagina, perdido e medroso, um telegrama sobre a construção do socialismo na U.R.S.S.*[263]

que nos remetem à *Estatistica Industrial do Estado de São Paulo* - 1930, de Aristides do Amaral, que a escritora utiliza como epígrafe do romance, e em cujo texto consta o período de 1915 a 1929 para caracterizar o espaço de tempo a ser enfocado pelo romance.

Concluindo a respeito da posição do autor-narrador no plano do tempo, consideramos que, dentre todas as sutilezas e explicitações que a narrativa do *Parque* constrói em torno desse plano, a mais sutil e significativa em termos de ideologia

---

[263] Ibidem, p. 114.

é, sem dúvida, o *tempo presente do indicativo* que o autor-narrador adota do discurso dos personagens, causando, nos leitores a ilusão de que está presente, física e *espiritualmente*, no tempo e no espaço dos eventos narrados.

CAPÍTULO VIII

O PLANO PSICOLÓGICO[264] EM *PARQUE INDUSTRIAL*

Carvalho assim traduz a definição do ponto de vista no plano psicológico dada por Uspenski: (...) *nos casos em que o ponto de vista autoral se baseia na concepção ou percepção de um indivíduo, falaremos de ponto de vista psicológico*(...)[265]

Uspenski fixa que o narrador de uma obra literária tem sempre duas opções: pode estruturar os acontecimentos e os personagens de uma narrativa a partir de um ponto de vista deliberadamente subjetivo da consciência de um indivíduo ou indivíduos ou pode descrevê-los tão objetivamente quanto possível, tendo possibilidade de combinar essas duas técnicas. Registra, ainda, ser possível a articulação do plano psicológico com os planos fraseológicos e temporal.

No que denomina de *meios de descrição do comportamento no plano psicológico*[266], Uspenski determina que o comportamento humano pode ser descrito de duas maneiras distintas: do ponto de vista de um observador externo cuja posição, na obra, pode ser claramente definida ou não, sendo que esse observa-

---

264 CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. Op. cit., p. 38.
265 Ibidem, p. 38.
266 Ibidem, p. 38.

dor descreve apenas o comportamento que é visível a um espectador; ou do ponto de vista interno que inclui o da própria personagem e o de um observador onisciente que se permite penetrar na consciência do personagem cujo comportamento descreve; nestes últimos casos, revelam-se processos internos (pensamentos sentimentos, percepções sensoriais, emoções) que não são, normalmente, acessíveis ao observador externo.

Com relação à descrição externa do personagem, aponta para duas maneiras possíveis: descrição impessoal ou transpessoal, nas quais a objetividade do relato e a ausência de envolvimento do narrador são enfatizadas e se usam apenas frases como *ele fez, ele disse, ele anunciou* ou descrição externa em que o observador emite suas opiniões através de frases como *parece que ele pensou, ele parecia envergonhado.*

Já a descrição interna do personagem é feita do ponto de vista do próprio personagem (em primeira pessoa) ou por um narrador onisciente (em terceira pessoa); neste caso, podem aparecer expressões que descrevem a consciência interna, sobretudo os *verba sentiendi: ele pensou, ele sentiu, pareceu-lhe, ele sabia, ele reconheceu* que são marcas formais de descrição de um ponto de vista especial e externo ao personagem, mas que permitem ao observador descrever-lhe estados internos. Uspenski denomina esses operadores de *palavras de alheamento* (na versão inglesa, *words of estrangement*)[267] e acrescenta que os mesmos apontam, ainda, para um autor-narrador sincrônico e presente no local da ação. Todos esses casos, à exceção da descrição interna realizada pelo próprio personagem, encontram-se presentes em *Parque Industrial.*

---

[267] Ibidem, p. 38.

No tocante ao que chama de *posições autorais na narrativa*[268], Uspenski classifica dois tipos: a posição autoral imutável e a pluralista.

Com relação à posição autoral imutável, classifica-a como: coerentemente externa, em que todos os acontecimentos são descritos objetivamente sem qualquer referência ao estado interno dos personagens, estando ausentes as marcas gramaticais que expressam a consciência interna; e coerentemente interna, em que a ação é apresentada a partir de um só ponto de vista, através da percepção de uma pessoa; a descrição do estado interno só se justifica se feita com relação a um personagem, enquanto que os outros são descritos de fora; a história pode ser apresentada do ponto de vista do narrador, em primeira pessoa , ou do ponto de vista de um dado personagem, em terceira pessoa; neste último aspecto, o crítico russo chama-nos a atenção para o fato de que o pronome de primeira pessoa pode ser substituído por um nome de pessoa, sendo o personagem considerado uma das transformações do narrador em primeira pessoa e que o seu objetivo principal parece ser o de mostrar esse personagem como se alguém o observasse de fora; ou seja, essa pessoa é descrita de dentro, mas a narrativa é externa no que se refere ao personagem. Este caso ocorre em *Parque Industrial* e é combinado com artifícios fraseológicos, o discurso indireto livre e o monólogo interior.

Os dois casos de posição imutável, segundo Uspenski, podem ser chamados de narração coerente e a posição do observador que narra é essencialmente real. Na narração coerente, o narrador é colocado pelo crítico russo como pertencente ao mesmo

---

[268] Ibidem, p. 39.

mundo dos personagens, não se distinguindo deles, e não necessitando de fundir-se com nenhum personagem; além do que, permite-se a articulação entre o plano psicológico e ideológico, sobretudo se pensarmos no caso específico de *Parque Industrial*.

A última classificação que o crítico russo propõe no plano psicológico é a dos tipos de personagem segundo o ponto de vista. Classifica-os em três: os personagens que nunca funcionam como veículos do ponto de vista psicológico, nunca sendo descritos de dentro; os que nunca são descritos do ponto de vista de um observador externo; e os descritos ora de dentro ora de fora. Conclui, afirmando que a escolha do tipo de personagem está ligada aos objetivos do autor ao compor a obra. Interessa-nos de perto o primeiro e o terceiro casos que, em *Parque Industrial*, encontram-se articulados em função dos objetivos ideológicos do autor-narrador.

Uspenski encerra suas considerações sobre o ponto de vista, examinando as inter-relações dos planos ideológico fraseológico, espacial e do tempo, e psicológico que, conforme temos visto na análise de *Parque Industrial*, inter-relacionam-se entre si subordinados que estão, todos eles, ao plano do sistema de idéias (ideologia) do autor-narrador.

Comecemos afirmando que, em *Parque Industrial*, e apoiados nos comentários concernentes aos planos fraseológico e do tempo, aparentemente temos um autor-narrador objetivo; profundamente, entretanto, no que respeita à sua ideologia, objetivo básico de nossa dissertação, o autor-narrador é subjetivo. Narra em terceira pessoa do singular, descrevendo não somente fatos visíveis e audíveis a um espectador, como também expressando sua opinião em relação aos fatos observados. A esta altura, já nos defrontamos com o primeiro obstáculo: a quase

que total ausência, no discurso do nosso autor-narrador, das *palavras de alheamento* tão comuns naquela última forma de narrar. À presença, entretanto, ainda que mínima de tais marcas, damos duplo destino: primeiro, indicam elas o alheamento do autor-narrador com relação ao que se passa no íntimo dos personagens; segundo, no *romance proletario* especificamente, revelam que, quanto aos meios de descrição do comportamento no plano psicológico, a postura do autor-narrador não é tão objetiva quanto aparenta. Nesse sentido, Uspenski vem em nosso socorro, quando afirma que as *palavras de alheamento* podem estar omitidas no texto, e que é preciso um certo grau de segurança para inferi-las a partir do contexto. Embora não achando necessária uma justificativa para tal, tendo em vista o nosso estudo do plano fraseológico, espacial e do tempo em favor da expressão da ideologia do autor-narrador apoiamo-nos nesse deslize da escritora que deixa aparecer no texto esses casos exíguos de *palavras de alheamento*, para explicitar outros que, temos certeza, acham-se implícitos na narrativa. Examinemos estas passagens:

> *A rua Sampson se move inteira na direção das fabricas. Parece que vão se deslocar os paralelepipedos gastos.*[269]

> *Rosinha Lituana e Otavia estão espremidas numa cadeira só. Perto delas um menino pardo escancara os olhos claros. Parece que sente tudo o que falam.*[270]

> *"A policia recolheu ontem um homem machucado e despido da sua fantasia numa sargeta do jardim America. Parece que se trata de alguem que se entregou á pratica de atos imoraes."*[271]

---

269 GALVÃO, Patrícia (Mara Lobo). *In*: PI, p. 4.

270 Ibidem, p. 26.

271 Ibidem, p. 49.

Notemos que as *palavras de alheamento* aparecem no tempo presente da mesma forma que o fato narrado ou descrito.

O único dado formal que está presente explicitamente, no discurso do autor-narrador, é a narrativa em terceira pessoa. Se por um lado, classificamos o autor-narrador do romance como um observador externo, é necessário que se o classifique também como narrador onisciente que penetra na mente dos personagens. A propósito, outro fato com o qual nos defrontamos e que retomamos, agora, do estudo do ponto de vista no plano do tempo é o de que a narrativa em forma de *cena* exclui, na grande maioria das vezes, o diálogo dos personagens, antecedendo-o ou vindo após eles, em parágrafos independentes. O recurso de se criar um distanciamento, ainda que sintático, entre o autor-narrador e os personagens provoca em nós a ilusão de que ele não descreve os personagens internamente. Acrescente-se a isso o fato de a onisciência do autor-narrador estar expressa no mesmo tempo verbal - o presente do indicativo - da observação externa dos personagens e dos eventos descritos e apresentada, num mesmo parágrafo, juntamente com aquela observação externa. Vejamos as seguintes passagens:

> *Corina acha o amante frio na despedida.*
> *- Não conte para ninguem.*
> *Chora na oficina. As outras pensam que é por causa do padrasto.* [272]

> *Eleonora adormece pensando. Está tudo certo. Aquele ela não pegará mais. É tratar de esconder dos paes e arranjar um trouxa.* [273]

---

[272] Ibidem, p. 20.

[273] Ibidem, p. 36.

> *Pepe se afoga na pinga. Está mais alegre. Olha a egreja apinhada. Começa a pensar em religião. Na missa que ele assiste todos os domingos.*
> *(...) Se sente imbecil! Afinal pra que serve Deus? Pilulas!* [274]

> *O Viaduto do Chá estremece sob os bondes raros. Corina quer morrer. Morrer com o seu filho. (...)* [275]

> *- Eu sou rico, mas me interesso por sua classe... por você...*
> *Ela pensa em Corina. Todo burguez é assim mesmo.* [276]

> *Alfredo cada dia que passa, sente-se um deslocado e um inutil naquela pobre riqueza agonizante.* [277]

Assim é que, em nenhuma dessas citações, ocorre uso de *verba sentiendi* para anunciar a fala do personagem, embora ocorram verbos cuja carga semântica refere-se à psique dos personagens (sentimentos, pensamentos, opiniões, etc.) no discurso do autor-narrador.

Importante notar, ainda, mais um entrelaçamento dos planos psicológico e fraseológico: se são poucos casos de *cena* com diálogo, são numerosas as ocorrências de *cena* com discurso indireto livre em que o discurso do autor-narrador e a fala dos personagens parecem fundir-se. Nesses casos, o discurso do autor-narrador em terceira pessoa internaliza-se na fala dos personagens, sendo mais um exemplo do cruzamento entre o plano psicológico e o fraseológico. Assim, embora

---

[274] Ibidem, p. 48.

[275] Ibidem, p. 55.

[276] Ibidem, p. 61.

[277] Ibidem, p. 87.

o discurso indireto livre não ocorra formalmente, no romance, há passagens em que o arranjo frásico do discurso do autor-narrador vem em seqüência à fala do personagem, num mesmo parágrafo. Trata-se de um recurso fraseológico posto a serviço de uma aproximação efetiva entre ambos cuja função é a de descrever a consciência social interna do personagem sem que autor-narrador e personagens estejam fundidos. É o que ocorre nas seguintes passagens:

> *Corina remenda, esforçando a vista.*
> *Porque nascera mulata? É tão bonita! Quando se pinta, então! O diabo é a côr! Porque essa diferença das outras! O filho era dele também. E se saisse assim, com a sua côr de rosa seca! Porque os pretos têm filhos? Xi! Se o Floriano soubesse da gravidez! Tem impetos de contar pra mãe. Adora a creancinha que vae vir! Que tamanho estará agora? (...)*[278]

> *Mas deixar o Braz! Para ir aonde? Aquilo lhe dóe como uma tremenda injustiça. Que importa!*[279]

É chegado o momento de nos perguntarmos se esse artifício ambíguo convence. Pelo menos ideologicamente, sim; ainda mais que o autor-narrador faz uso de um trunfo que tem, seguro, nas mãos e que lhe permite mudar de visão: penetra na psique dos personagens, fato que a onisciência lhe permite. Lembremo-nos, ainda, que, em *Parque Industrial*, está ele lidando com a Rosinha que é Otavia que é Matilde que é o proletariado ou os que se proletarizam; ou com Eleonora que é Corina que é Pepe que é a burguesia ou os que se aburguesam, sendo a degradação destes condição necessária para o melhoramento daqueles, exceção não feita sequer a Alfredo Rocha o qual, a despeito da peripécia que empreende no transcurso de todo o romance, não faz

---

[278] Ibidem, p. 49.

[279] Ibidem, p. 111.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

mais do que uma viagem de circunavegação em que o ponto de chegada é o ponto de partida: sua condição burguesa. Levemos em conta, também, que a consciência do personagem que o autor-narrador descreve é sempre a social.

Se é oportuno comentar os casos de cena com diálogo, que são poucos no romance, é no sentido de que, na maioria das vezes, neles o autor-narrador substitui os *verba sentiendi* por *verba dicendi* na tentativa, mais uma vez, de parecer objetivo:

> (...) A moça pede:
> - Dá licença de ir lá fóra?[280]

> A palavra de um ferreiro bate energicamente Assembléa:
> - O companheiro Migueti luta por um interesse individual e quer sacrificar o interesse coletivo. (...)[281]

> Encontram-se, Otavia lhe diz:
> - Voce vae comigo pra casa. Fica lá até arranjar emprego ou ter a creança![282]

> Duas comentam!
> - Xii! É uma mulata! Magra que é isso... Mas é bem bonita...[283]

> Otavia deixa-a exclamando:
> - Ele terá vergonha de falar com meus pés descalços...[284]

> Um operario sujo revida:
> - Que fraqueza companheira! (...)[285]

---

[280] Ibidem, p. 7.

[281] Ibidem, p. 25.

[282] Ibidem, p. 53.

[283] Ibidem, p. 73.

[284] Ibidem, p. 81.

[285] Ibidem, p. 102.

O autor-narrador de *Parque Industrial* utiliza-se, ainda, de um outro recurso, que é meio de descrição do comportamento no plano psicológico e que se acha focalizado por Uspenski como forma de entrecruzamento de descrição externa e interna, a saber: quando, numa mesma narrativa, o comportamento de um personagem (B) é descrito a partir do ponto de vista de outro personagem (A), a descrição de A será externa, enquanto que a de B interna. Mesmo sendo o autor-narrador de *Parque Industrial* observador e estável, permite que alguns personagens narrem ou descrevam outros personagens do romance ainda que através de seus diálogos descritivos, narrativos ou dissertativos. Por exemplo:

> *Na grade ajardinada um grupo de homens e mulheres procura uma sombra. Discutem. Ha uma menina calorosa. As outras fazem-lhe perguntas.*
> .....
> *Rosinha Lituana explica o mecanismo da exploração capitalista.*
> *- O dono da fabrica rouba de cada operario o maior pedaço do dia de trabalho. É assim que enriquece á nossa custa!*[286] (Rosinha é descrita pelo narrador de um ponto de vista externo e descreve o dono da fábrica de um ponto de vista interno).

> *É a unica que fala com ela. Justamente a que era menos sua amiga. Sempre a deixara de longe. Sonsa!*
> *- Voce vae comigo pra casa. Fica lá até arranjar emprego ou ter a creança!*
> *- Posso ver o Arnaldo quando quizer?*
> *- Corina, voce não percebe quem é o Arnaldo? Ele não passa de um horrivel burguez! Logo se saciará de voce! Eles são sempre assim...* [287]
> (Otavia é descrita pelo narrador através de descrição externa, enquanto que descreve Arnaldo através de descrição interna).

---

[286] Ibidem, p. 9.

[287] Ibidem, p. 53.

> *O comentario prossegue em torno de calças de algodão, entre dois whiskis no bar.*
> *- E a Lolita?*
> *- Sopa demais. A loirinha do Rocha é que é um colosso. Mas viciada. Só quer mulher!* [288]
> (O narrador descreve a burguesia externamente; a burguesia descreve Eleonora internamente).

Nessas e em muitas outras passagens semelhantes do romance, o autor-narrador cria, por intermédio desse artifício, meios reiterados de veicular sua ideologia.

Quando Uspenski trata das posições autorais na narrativa classifica-as como posição autoral imutável e posição autoral pluralista. A primeira que se encaixa, no caso específico de *Parque Industrial*, subdivide-se em coerentemente externa e coerentemente interna. No que toca a esta última classificação proposta pelo crítico russo, convimos que o autor-narrador do *romance proletario* adota uma posição coerentemente externa e não estaremos sendo incoerentes com o que afirmamos, imediatamente antes, pois - ratificando o que já dissemos - a posição interna acontece no *Parque*, tão somente, no aspecto profundo que deflagra a ideologia do autor-narrador, mas nunca no aspecto de estrutura superficial da composição, aqui e agora, considerada no plano psicológico.

No último aspecto considerado por Uspenski com relação ao ponto de vista no plano psicológico, a classificação dos personagens segundo o ponto de vista, defrontamo-nos com três tipos de personagens: os que nunca funcionam como veículos do ponto de vista psicológico, sendo descritos de fora; personagens que nunca são descritos do ponto de vista de um observador externo e personagens que ora são descritos do seu próprio ponto de

---

288 Ibidem, p. 85.

unesp

vista, ora do ponto de vista de um observador. Neste caso, mais uma vez, não devemos confundir o que ocorre com relação aos personagens do *Parque* tentando encaixá-los, radicalmente, num dos casos dessa tríade proposta por Uspenski, já que é ele próprio que nos aponta um caminho mais aberto quando afirma que, em obras diversas, podem-se encontrar diferentes variações dos tipos classificados e que a escolha do tipo de personagem pelo autor é, geralmente, determinada pelos seus objetivos ao compor a obra. Se já se torna. a esta altura, dispensável afirmarmos que o objetivo precípuo do autor-narrador de *Parque Industrial* é a veiculação de uma ideologia, resta, fundamentando-nos na classificação dos personagens segundo o ponto de vista no plano psicológico, demonstrar com que competência tal veiculação se efetiva.

A propósito disso, Risério considera que os personagens de *Parque Industrial* são personagens *planos* (*flat characters*, na terminologia de Forster), *facilmente identificáveis, colhidos em seu comportamento social, ações e relações visíveis, nunca em mergulhos introspectivos*,[289] porque são, do mesmo modo que no cinema, descritos em seu *estar fenomenológico*. Esta expressão nos remete a Merleau-Ponty também comentado por Aguiar e Silva que, ao tratar da influência da psicologia behaviourista e da linguagem cinematográfica sofrida pelo romance norte-americano do período entre as duas guerras mundiais e pelo romance neo-realista, afirma *ser a adoção da focalização externa* fundada também *numa importante razão de teor sociológico*, qual seja, o fato de que quando se traz para o romance *os grupos humanos mais desfavorecidos pela sorte, de pouca ou nenhuma cultura, bestializados pelo trabalho*

---

289 RISÉRIO, Antonio: "Pagu: Vida-Obra, Obravida, Vida". *In: VO*, p. 20.

e pela miséria[290], rejeita-se, efetivamente, a análise psicologista e introspectiva.

Desse modo, ressaltamos que os personagens do romance proletário são descritos de fora pelo autor-narrador, muito embora, em virtude de uma focalização onisciente, como já dissemos, proceda-se, no romance, também à análise dos pensamentos, sentimentos, percepções sensoriais e emoções dos personagens. São personagens *planos*, como bem percebeu Risério; nem sempre, entretanto, *bestializados pelo trabalho e pela miséria* em virtude da diversidade do grau de alienação social a que se encontram submetidos. Há, portanto, no romance, personagens com um mínimo e até com uma dose considerável de psicologismo; apenas que, na mão do autor-narrador e, totalmente submissos a sua ideologia, são obrigados a canalizar sua introspecção em direção a tal *teor sociológico* de que fala Aguiar e Silva. É o caso específico de Alfredo Rocha para quem, sem dúvida, o autor-narrador arma um esquema de comportamento fechado já a partir das primeiras cenas em que aparece, mas a quem também permite uma certa mobilidade entre as ideologias burguesa e marxista.

Com base nessas considerações e preocupados, primordialmente, com a maneira através da qual os personagens descritos de fora veiculam a ideologia do autor-narrador, todos sem exceção, propomos sintetizá-los em dois tipos de personagens, conforme já vimos anunciando no transcurso deste estudo: os descritos de maneira positiva pelo autor-narrador e os descritos por ele de maneira negativa. Assim é que, de um lado, temos: Rosinha Lituana, Otavia, Matilde, o negro Alexandre rodeados de perso-

---

290 AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra. Almedina, 1979, p. 330.

nagens proletários e, de outro, Eleonora, Alfredo Rocha, Corina, Pepe também rodeados de personagens, só que burgueses.

Rosinha Lituana é sempre descrita pelo autor-narrador desde sua primeira aparição no romance (em *teares*) até o seu desaparecimento (em *braz do mundo*), através de um único comportamento, o da mulher proletária consciente, disposta a lutar contra aqueles que se apresentam como mantenedores do *status quo*, que garante a perpetuidade da alienação social. Suas atitudes não nos surpreendem em momento nenhum do romance, por duas razões; primeiro, porque o autor-narrador se antecipa a ela, toda vez que necessário, inclusive, apoiado na sua própria onisciência, traçando-lhe um esquema fechado de ação que, por sua vez, o personagem obedece sem titubear. E, se Rosinha é banida do Brás e do Brasil, repentinamente, num final do capítulo, ficando o exército de proletários, e o de leitores simpáticos a ela, acéfalos, é porque Otavia, sua substituta, está pronta para assumir o seu posto, com a mesma competência ideológica. Atentemos para as seguintes passagens:

> *Rosinha Lituana explica o mecanismo de exploração capitalista.*[291]
>
> *(...) Rosinha Lituana, acompanha a integração revolucionaria da companheira e passeia os olhos pelos bancos. (...)*[292]
>
> *(...) Rosinha Lituana, lá dentro, mimiografa manifestos. (...)*[293]
>
> *Sae. Na rua, Rosinha Lituana com outros operarios a espera. Desaparecem na esquina. Vão trabalhar por um mundo melhor. (...)*[294]

---

[291] GALVÃO, Patrícia. (Mara Lobo). *In: PI*, p. 9.
[292] Ibidem, p. 18.
[293] Ibidem, p. 47.
[294] Ibidem, p. 54.

> *A voz pequenina da revolucionaria surge nas faces vermelhas da agitação.*[295]
>
> *(...) Entrara na fabrica de tecidos com doze anos. A revolta maior contra os exploradores e assassinos. Conhecera o sindicato. Compreendera a luta de classes.*
>
> .....
>
> *Custa a conciliar o sono na cama extranha. Lembra-se de sua iniciação na luta proletaria. Desmascarara um vendido á classe inimiga.*[296]
>
> *Mas ela não conhece outro paiz. Sempre dera o seu trabalho aos ricos do Brasil!*
> *Sorri numa amargura. Vão leval-a para sempre do Braz...(...)*
> *Mas deixar o Braz! Para ir aonde? Aquilo lhe dóe como uma tremenda injustiça.*
> *Outros ficarão. Outras ficarão.*[297]

Otavia é quem fica. Desde o início do romance até a expatriação de Rosinha, não há a mínima diferença entre as atitudes de uma e de outra; Rosinha orienta Otavia e ambas orientam os companheiros. Depois da expatriação de Rosinha, Otavia passa a orientar Alfredo Rocha e se une a ele, que se proletariza. Não por muito tempo, entretanto, já que, entre os camaradas do sindicato, que acusam Alfredo de traidor, e um amante assim qualificado, prefere os primeiros e prossegue em guerra aberta contra as causas da alienação que se interpõem ao proletariado. Otavia, do mesmo modo que Rosinha, é descrita pelo autor-narrador no que faz e diz, no que pensa e sente, sempre de maneira positiva e, em nenhum momento da luta que empreende, deixa de corresponder às descrições que se fazem dela. Se se entrega a Alfredo, é *puramente e sem falso pudor*. Comprovamos o que aca-

---

295 Ibidem, p. 103.

296 Ibidem, p. 108.

297 Ibidem, p. 111.

bamos de afirmar através das seguintes passagens:

> *Rosinha Lituana e Otavia estão espremidas numa cadeira só. (...)*[298]

> *Afasta-se. Otavia desaparece na porta escura. Rosinha Lituana, lá dentro, mimiografa manifestos. Otavia começa a dobrar.*[299]

> *Otavia e Rosinha moram juntas agora. No mesmo cortiço onde Matilde pouco antes viera se alojar com a mãe em decadencia.*[300]

> *Otavia e Rosinha chegam do serviço. (...)*[301]

> *Otavia sai quasi tisica da colonia de presos politicos de Dois Rios. Seis mêses de degredo por ser nacional. Viva por ser forte.*[302]

> *Ela conversará com ele todas as horas que tiver livres para ver se descobre uma atitude falsa, um fim oportunista, uma sombra de caudilhismo ou de oportunismo. (...)*[303]

> *Otavia explica que a burguezia é a mesma em toda parte. Em toda a parte, manda a policia matar operarios...*[304]

> *Otavia sorri. (...) Pensa no vasto mundo revoltado pela luta de classes. (...)*
> *A integração de tanta gente! A escandalosa adesão do grande burguez que era Alfredo Rocha. Agora, Matilde que hesitara tantas vezes! Os vacilantes e os proprios indiferentes são empurrados para a questão social. (...) É a luta de morte entre duas classes irreconciliaveis. (...)*
> *A burguezia perdeu o proprio sentido. O proletariado marxista através de todos os perigos achou o seu caminho e nele se fortifica para o assalto final. (...)*[305]

---

298 Ibidem, p. 26.
299 Ibidem, p. 47.
300 Ibidem, p. 47.
301 Ibidem, p. 95.
302 Ibidem, p. 113.
303 Ibidem, pp. 115-116.
304 Ibidem, p. 122.
305 Ibidem, p. 124-125.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

> *Beijam-se subitamente sexualizados.*
> *Ela se despe, sem falso pudor. Ia entregar-se ao macho que sua natureza elegera. Puramente.*[306]

> *O comité secreto espera uma palavra dele.*
> *Ela tem a cabeça fincada nos joelhos. Mas o silencio e a espectativa a interpelam.*
> *Levanta-se. Os seus olhos refletem uma energia penosa.* [307]

Matilde é uma proletária hesitante, amiga de Rosinha, prefere a Escola Normal às sessões do sindicato, entrega-se aos amores de Eleonora, mas arrepende-se. A mãe, prostituta e corista, decai e Matilde vai trabalhar em Campinas, numa fábrica de onde é demitida por evitar as investidas do patrão. Do mesmo modo que se distancia de Rosinha e Otavia, reata com elas, escrevendo para esta última uma carta dizendo estar voltando para São Paulo e contando-lhe a sua proletarização. O autor-narrador que começa vendo-a com maus olhos, enaltece-a quando ela se conscientiza socialmente. E, se Matilde hesita em grande parte da descrição que dela é feita, isso contribui para sua desalienação social:

> *(...) Uma garota terna envolve-lhe a cintura com braços morenos. É Matilde, filha da Céo que começou na vida e agora está na ribalta.*[308]

> *(...) As bem vestidas são as filhas dos medicos do Braz e a Matilde, filha daquela girl do Arruda. Todas acham ela bonita. Tem o sorriso triste. (...) Paga sorvete pra todas. (...) Como corista ganha! Mas ela não conta pra ninguem que já trabalhou na Fabrica.*[309]

> *Matilde chega palida no tailleur modestissimo. (...) Alfredo lhe beija as mãos e sae no mesmo instante.*
>
> .....

---

306 Ibidem, p. 131.

307 Ibidem, p. 132.

308 Ibidem, p. 11.

309 Ibidem, p. 28.

O risinho infantil desaparece pouco a pouco nos beijos. O almoço foi curto. Ming saiu. Matilde foi despida e amada.

.....

O champagne escorrido ilumina os seiozinhos virgens, machucados.[310]

O negro Alexandre conhece Otavia e Alfredo no sindicato. É analfabeto, mas *exalta as multidões*. Tem dois filhos, Carlos Marx e Frederico Engels; morre num comício, no Largo da Concórdia, gritando *alguma coisa que ninguem ouve mas todos entendem. Que é preciso continuar a luta, caia quem cair, morra quem morrer.*[311] É comparado pelo autor-narrador a Rosa de Luxemburgo.

Eleonora, em nenhum momento em que é descrita pelo autor-narrador, hesita; quer passar da pequena burguesia à alta. Casa-se com Alfredo e consegue seu intuito. Desde sua primeira aparição no romance, é descrita como lésbica. Sua depravação é galopante. Todas as suas atitudes, sem exceção, são descritas pelo autor-narrador de maneira negativa. É, no romance, o exemplo mais típico do burguês depravado e corrupto, caracterizada como uma mulher alienada e inconsciente da alienação que a subjuga. Antagonista por excelência, veicula, de maneira explícita, a ideologia burguesa que o autor-narrador condena. Vejamos as seguintes passagens:

Eleonora da Normal beija a Matilde que entrou de novo. Como um homem.[312]

O corpo de Eleonora se arrepia ao contato do macho.[313]

---

[310] Ibidem, p. 79.

[311] Ibidem, p. 136.

[312] Ibidem, p. 30.

[313] Ibidem, p. 90.

> *Mas não foi preciso. Eleonora casou no juiz com o rico herdeiro que ambicionava. Agora vai para a sociedade. (...) Passa com ele as portas de ouro da grande burguezia.* [314]

> *Eleonora continua suas desencontradas aventuras. Ha de tirar tudo da vida.*
> *O quarto, tapetado em azul, eternamente desmatelado. Os urros sexuaes se ritmando diariamente nos ouvidos dos creados e comentados em todos os apartamentos do andar. Quer rebentar o utero de gozo.* [315]

Alfredo Rocha é o burguês hesitante, caracterizado pelo autor-narrador, desde o início do romance, como possuidor de uma personalidade incoerente, pois se interessa pela causa proletária, mas vive burguesamente. Acaba proletarizando-se, é verdade, mas guarda em si resquícios burgueses indestrutíveis e, por isso, é expulso da classe operária. Ao contrário de Matilde, parte da burguesia, vivencia a condição proletária, aceitando-a, mas não sendo aceito por ela. É o caso típico do marxista teórico que, acusado de trotskista, desaparece do romance sem deixar rastro. Diríamos que Alfredo Rocha, sendo objeto da avaliação negativa e positiva, do autor-narrador, veicula, duplamente, a ideologia deste no sentido de que um burguês deve-se proletarizar, mas nem sempre pode, o que se converte também, sutilmente, em uma auto-crítica da própria ideologia marxista. Alfredo Rocha, diferentemente das outras personagens do romance, é caracterizado como personagem redonda. As passagens, abaixo transcritas, ilustram esse caráter híbrido de Alfredo Rocha e as sutilezas que, a partir dos contextos em que se envolve o personagem, podem-se interpretar:

---

[314] Ibidem, p. 37.

[315] Ibidem, p. 90.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Na confeitaria tradicional das normalistas Alfredo Rocha, moço rico, beija as mãos da noiva. Acha uma graça infinita nas colegas glutonas de Eleonora. Paga. (...)[316]

Alfredo Rocha lê Marx e fuma um Partagas no apartamento rico do Hotel Central. (...) [317]

Alfredo cada dia que passa, sente-se um deslocado e um inutil naquela pobre riqueza agonizante. [318]

Alfredo percebe na mulher o esboroamento da propria intelligencia. Como se tornara mediocre! [319]

Os pratos de folha se enchem de caldo. O preto come numa tigela grande. Alfredo procura gostar da comida pobre e mal feita. Sente-se feliz. Não acha mais abominavel, como antes, o Brasil. Não deseja mais afundar a sua neuratesnia individualista em nenhum pitoresco, nem nos fornos do Sahara, nem no Oceano Glacial Artico. Quer que o deixem no Braz. Comendo aquela comida revolucionaria. (...)[320]

Na oficina estridente, Alfredo dá o grande passo anonimo de sua vida. Veste a blusa escura que sempre romanticamente ambicionara e que agora a sua ideologia e a sua situação econômica autorizam e indicam.[321]

Alfredo que brincava, empalideceu. Um proletario rude denuncia nele invenciveis residuos burguezes.[322]

Otavia está gelada. Os acusadores apontam fatos inflexiveis. Desvios. Personalismos. Erros. (...)Alfredo se deixára arrastar pela vanguarda da burguezia que se dissimula sob o nome de "oposição de esquerda" nas organizações proletarias.

---

316 Ibidem, p. 32.
317 Ibidem, p. 60.
318 Ibidem, p. 87.
319 Ibidem, p. 90.
320 Ibidem, p. 120.
321 Ibidem, p. 125.
322 Ibidem, p. 129.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

É um trotskista. Pactúa e complota com os traidores mais cínicos da revolução social.[323]

Corina é a proletária que se deprava; em nenhum momento do romance, o autor-narrador caracteriza-a como um personagem hesitante; seu objetivo é casar-se com Arnaldo, porque o ama e porque se sente atraída pela condição burguesa, não chegando a perceber que Arnaldo a engana. A descrição do autor-narrador em relação a Corina é sempre negativa. A mulata tem várias chances de libertar-se do amante burguês, mas não as aproveita e sente-se capaz até de perdoá-lo quando está na prisão, depois de morto o filho. É uma proletária alienada e inconsciente da alienação social que a escraviza. No final do romance, depois de prostituir-se, passa a fazer parte da *reserva industrial*, entre vagabundos e bêbados. Vejamos como é focalizada no romance:

Corina é a ultima a voltar ao atelier. (...)
A boca farta de beijos. O bronze de sua cabeça saturada de alegria está mais bronzeada. As pernas se alçam, com rasgões nas meias, sobre saltos descomunaes.[324]

(...) Corina com dentes que nunca viram dentista sorri lindo, satisfeita. É a mulata do atelier.
Pensa no amor da baratinha que vae passar para encontral-a de novo á hora da saida.[325]

(...) Corina é a unica isolada, de olhos fechados. A cabeça pintada, na boina azul. Achapáu o proselitismo das outras. Julga a vida um colosso.[326]

Otavia, tomada de proselitismo, continua falando. Corina ouve, mas não acredita e se aborrece. (...)[327]

---

[323] Ibidem, p. 132.
[324] Ibidem, p. 14.
[325] Ibidem, p. 16,
[326] Ibidem, p. 18.
[327] Ibidem, p. 53.

> *Ela se lembra que com as outras costureirinhas, caçoava das mulheres da Rua Ipiranga. Sente uma repugnancia, mas se acovarda. (...)*[328]

> *Corina se vende n'outro quarto. Tentaculos de de um preto gigante enroscam o corpo deformado pela gravidez adeantada.*[329]

> *As presas de cocoras conversam eternamente as suas historias simples. Pequenas. Iguaes.*
> *Corina revê o seu romance passado.*
> *Ainda seria capaz de perdoar. Se ele quizesse... Chora alto.*[330]

> *Nunca mais trabalhara. Quando tem fome abre as pernas para os machos. Saira da cadeia. Quizera fazer vida nova. Procurara um emprego de creada no "Diario Popular". Está pronta a fazer qualquer serviço. Fôra sempre repelida. Entregara-se de novo á prostituição.* [331]

Pepe é o proletário que se deprava. Ama Otavia mas não é correspondido. Entrega Rosinha à polícia em troca de dinheiro. É visto pelo autor-narrador como um caixeiro que passa a vendido e depois a cáften, quase sempre caracterizado negativamente. Como Corina e aliado a ela, passa a integrar a *reserva industrial*. As seguintes passagens do autor-narrador descrevem Pepe:

> *Luiz e Pepe são caixeiros de camisaria na Rua Direita.* [332]

> *Um rapaz bonito de calças largas e brancas entra. Uma blusa amarela. Bonê de jockei. No queixo, uma pinta de nankim. É Pepe. (...)*[333]

---

328 Ibidem, p. 57.
329 Ibidem, p. 67.
330 Ibidem, p. 74.
331 Ibidem, p. 140.
332 Ibidem, p. 17.
333 Ibidem, p. 46.

> *Pepe se afoga na pinga. Está mais alegre. Olha a egreja apinhada. Começa a pensar em religião. Na missa que ele assiste todos os domingos. Naquele barbeirinho que dá quando ele não tem dinheiro pra mulher. (...)*[334]

> *Pepe se afasta, o cerebro escangalhado de contradições, torvo de miserias. Sente a traição em todas as veias. Fôra por sua causa que tinham levado a Rosinha do cortiço no carro de presos. A calma recusa de Otavia irrita-o.*
> *Compra um sorvete de pausinho.*[335]

> *Um sordido anarquismo apoderou-se do antigo caixeiro da camisaria central.*
> *De delator policial, a desempregado cronico, a caften. (...)*[336]

Na apresentação externa e onisciente do autor-narrador que descreve os personagens tanto em suas ações concretas como em seus sentimentos, pensamentos, sensações, etc., alguns opostos se tangem. É assim que a Rosinha Lituana e Otavia, proletárias conscientes, correspondem Eleonora e Arnaldo, burgueses convictos, sendo que aqueles só são descritos positivamente pelo autor-narrador, enquanto que estes o são apenas negativamente. Matilde descreve uma evolução social contrária à de Alfredo Rocha; ela vai do anseio de aburguesar-se à proletarização, sendo inicialmente descrita de forma negativa pelo autor-narrador, que depois a positiva; ele, partindo do anseio de proletarizar-se, volta à sua condição burguesa, recebendo do autor-narrador uma avaliação positiva e negativa, que acaba por se negativar. Finalmente, Corina e Pepe, proletários inconscientes, são negativados pelo autor-narrador e se tangem em igualdade de condições. Toda essa rede de intrigas em que se enroscam o proleta - riado e a burguesia acaba sendo objetivo de avaliação do autor-

---

[334] Ibidem, p. 48.
[335] Ibidem, p. 106.
[336] Ibidem, p. 129.

narrador para que este veicule sua ideologia que é marxista por contraste com a ideologia burguesa que condena explicitamente no romance.

Como último aspecto do estudo do ponto de vista nos planos ideológico, fraseológico, espacial e do tempo, e psicológico, à maneira de conclusão, Uspenski trata da inter-relação do ponto de vista nos diversos planos, afirmando que pode haver ou não coincidência desses planos entre si.

No caso específico de *Parque Industrial*, podemos concluir que, formalmente, as coincidências ocorrem sobretudo mais explicitamente na relação entre o plano ideológico e os planos fraseológicos, espacial e do tempo em que, respectivamente, o autor-narrador, empresta aos personagens o seu sistema de idéias e a fraseologia ou toma deles emprestado a fraseologia (discurso sexual, feminista, dos estrangeirismos) e a posição espácio-temporal. Seguramente, não há coincidência formal entre os planos ideológico e psicológico, já que, formalmente, o autor-narrador não se funde com os personagens, narrando os fatos e descrevendo os personagens através de observação externa. Tal observação, no entanto, ocorre também de forma onisciente, o que permite ao autor-narrador, pelo menos na estrutura profunda, que expressa o seu sistema de idéias (ideologia), veiculá-la através da transformação dos personagens em objetos de sua avaliação. Tal postura do autor-narrador é um artifício para que, aparentando ser um observador externo , seja, na estrutura semântica da obra, um observador onisciente.

Finalmente, afirmar que o romance *Parque Industrial* é de composição poética simples, equivaleria a dizer que é exatamente essa simplicidade que traduz, ambígua e ironicamente,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

sua força ideológica. É ainda, paradoxalmente, a ideologia marxista do autor-narrador que, expressa no romance de maneira tantas vezes poeticamente sutil e camuflada, levou os críticos do *Parque* a ponderar, em uníssono, sobre a fragilidade do romance.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sem dúvida, a consideração básica e geral que propomos, neste momento em que finalizamos nossa pesquisa, é que, em *Parque Industrial*, veicula-se uma ideologia marxista, não, entretanto, sem que se tenha criado, para suporte desse discurso que privilegia o *conteúdo*, um outro discurso estético, literário e poético que é a *forma desse conteúdo*.

A partir dessa conclusão básica e geral faremos, em seguida, algumas constatações que explicitam esse alvo que a romancista atinge:

1. No caso específico de *Parque Industrial*, é possível estabelecer aproximações entre a cosmovisão da mulher que escreveu a obra e a cosmovisão do autor que narra acontecimentos do romance, criado que foi apenas com essa função. Enfim, o autor-narrador do *Parque Industrial*, não sendo Patrícia Galvão, tem, ao narrar o romance, a mesma postura ideológica de quem escreveu a obra.

2. Essa coincidência ideológica entre escritor e narrador está, no romance, referendada pela criação de uma fraseologia, de um tempo, de um espaço e de personagens que continuam permitindo aquelas aproximações além do que veiculam, perfeitamente, a ideologia marxista. Assim é que, por exemplo, o narrador do *Parque* usa e abusa dos clichês político-

partidários comunista e socialista; o tempo ficcional do romance é o dos inícios do desenvolvimento industrial no Brasil; o espaço da narração é a cidade de São Paulo e, mais limitadamente, o bairro do Brás; alguns personagens como Rosinha, Otavia e Eleonora assemlham-se a Patrícia Galvão, ou como Alfredo Rocha que se parece com Oswald, ou, ainda, como o negro Alexandre que teve o mesmo destino do negro Herculano morto no comício em homenagem a Sacco e Vanzetti do qual a escritora participou. Tudo isso, entretanto, consta de nossa pesquisa não para classificar *O Parque Industrial* como a biografia de Patrícia Galvão, mas para caracterizar-lhe a verossimilhança tão comum ao romance de 30 e a cuja temática a escritora se subordinou.

3. Patrícia Galvão foi considerada a musa da Antropofagia; foi casada com Oswald de Andrade de quem parece ter aprendido os recursos técnico-expressivos pertencentes à poética modernista, ou seja a técnica artísticaque adota para escrever o romance. Ao tratamento dado pela geração de 20 ao romance, ao compor o *Parque*, acrescentou a sua postura ideológica; ou seja, utilizando-se dos recursos técnico - expressivos da poética modernista, que privilegiam o nível semântico da palavra poética e, aliando a este os valores fônicos e visuais, Pagu transformou a técnica aprendida em técnica artística, redimensionando a poética convencional em direção à temática realista social.

4. De maneira especial foi o estudo do ponto de vista da narrativa que nos permitiu descrever, numa abordagem intrínseca do romance, o privilégio que o narrador deu ao plano ideológico de seu discurso, subordinando a este o plano fraseológico, o plano espacial e o plano do tempo, e o plano psi-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

cológico. No plano fraseológico, fugindo, apenas aparentemente, do tradicional e sobrepondo-lhe a técnica cinematográfica, criou para ele uma estrutura linear e profunda, que se orienta para uma linha social e política que descreve, em termos de causa e efeito, a crítica marxista do desenvolvimento industrial. Ainda no tocante à fraseologia em nível vocabular, o narrador, superficialmente, sem fundir-se aos personagens, contaminou o seu discurso da fala dos personagens (proletários e burgueses); no primeiro caso, para fazer deles o veículo de sua própria ideologia e no segundo, para ter, no personagem, um objeto de sua avaliação através do que condena a ideologia burguesa; por vezes, a fala do personagem proletário é que se contamina no discurso do narrador, coalhando-se de vocábulos pertencentes ao jargão de militância, auxiliando o narrador a veicular tal ideologia; meio a essas contaminações é que surgem nuances vocabulares do tipo erótico e feminista, por exemplo, a serviço sempre do sistema ideológico do narrador ou de um cuidado especial com que aguça a verossimilhança do romance.

O plano espacial do ponto de vista subordina-se ao plano do tempo (fato comum na narrativa literária), estando ambos a serviço do plano ideológico do autor-narrador. Este narra acontecimentos, descreve fatos e personagens, adotando para com eles uma sincronia temporal, que se expressa em tempo presente e que posiciona o autor-narrador no local da ação e no exato momento em que ela ocorre. Ainda assim, essa onipresença e essa sincronia temporal não chegam a se constituir, estruturalmente, em fatores que possam comprometer a objetividade do autor-narrador, pois os personagens não apresentam percepção subjetiva de espaço e tempo; o espaço é fí-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

sico e o tempo cronológico. A reforçar estes dois aspectos, os discursos do autor-narrador acham-se repletos de marcas formais de tempo e espaço que, em virtude de seu caráter concreto, apontam para a verossimilhança no romance.

Finalizando nossas conclusões, comentaremos o ponto de vista no plano psicológico e retomaremos o plano ideológico do autor-narrador, na tentativa de estabelecermos possíveis contatos entre ideologia e literatura, no tocante ao caso específico de *Parque Industrial*.

Tanto Uspenski quanto Carvalho parecem relacionar, no estudo do ponto de vista em literatura, a qualidade poética do texto literário à sua simplicidade ou complexidade de composição.

No plano psicológico do ponto de vista, *Parque Industrial* conta com um narrador observador externo, mas que opina e que tenta, a todo custo, dissimular sua onisciência, optando, ainda que de maneira não tão convincente, por uma posição autoral coerentemente externa. Parece-nos, portanto, que a ocorrência de *defeitos* de composição se dê, em *Parque Industrial*, justamente com relação ao plano psicológico do ponto de vista. Ademais, consideremos que a composição narrativa do *Parque* é simples e quer ser simples; fato que, com certeza, excluiria o *romance proletario* do rol de obras a ser analisado por uns e outros, interessados na complexidade da composição, índice de alta qualidade poética.

Parque Industrial que, na perspectiva de nossa leitura, não deixa de apresentar falhas de composição ou mesmo de veicular conceitos ideológicos pouco passíveis de serem aceitos por Marx e pelo partidarismo socialista ou comunista, redimen-

siona seu conteúdo ideológico que dá privilégio a uma forma desse conteúdo, fazendo por merecer sua inclusão entre as obras literárias que têm permitido a fixação da poética modernista, ou entre as que figuram nas histórias da literatura brasileira quer seja rotulada de realimo social, realismo social urbano ou realismo social urbano feminino.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE PATRÍCIA GALVÃO

GALVÃO, Patrícia (Mara Lobo). *Parque Industrial*. São Paulo, Edição da Autora, 1933.

GALVÃO, Patrícia e FERRAZ, Geraldo. *A Famosa Revista*. Rio de Janeiro, Americ-Edit, 1945.

GALVÃO, Patrícia. *Verdade e Liberdade*. São Paulo, Edição do Comitê Pró-Candidatura Patrícia Galvão, 1950.

GALVÃO, Patrícia e FERRAZ, Geraldo. *Dois Romances - Doramundo e A Famosa Revista*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1959.

GALVÃO, Patrícia. O "Álbum de Pagu" - ou Pagu - Nascimento Vida Paixão e Morte. *Código nº 2*, Salvador, 1975 e *Através nº 2*, São Paulo, Duas Cidades, 1978.

GALVÃO, Patrícia (Mara Lobo). *Parque Industrial*. São Paulo, Editora Alternativa, 1981.

OBRAS SOBRE PATRÍCIA GALVÃO

AMARAL, Aracy A. *Tarsila, sua Obra e seu Tempo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1975.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Imagens de Perda-Patrícia, João Dornas Filho". Rio de Janeiro, *Correio da Manhã*, 16.1.1963.

ANDRADE, Oswald. "A Casa modernista, o pior crítico do mundo e outras considerações". *Arte em Revista nº 4*, São Paulo, Kairós, agosto de 1980.

BASBAUM, Leôncio. *Uma Vida em Seis Tempos* (memórias). 2a. ed., São Paulo, Alfa-Omega, 1978.

BOPP. Raul. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro, Leitura S/A., 1967.

BRITO, Mário da Silva. Introdução a *Os Condenados*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

CAMPOS, Augusto de. "Patrícia Galvão". *Através nº 2*, São Paulo, Duas Cidades, 1978.

_____. *Pagu, Patrícia Galvão, Vida-Obra*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1982.

COSTA, Flávio Moreira da. "A Guerra Particular de Patrícia Galvão". *Isto É*, 9.1.1980.

FARIA, Octavio de. "A Morte de Patrícia Galvão". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25.1.1963.

FERRAZ, Geraldo. "Patrícia Galvão Militante do Ideal". *A Tribuna*, Santos, 16.12.1962.

_____. "Entrevista", *Folha de São Paulo*, 20.05.1978.

_____. "Entrevista". *Viver e Escrever*, vol. 1, Porto Alegre, L. et PM, 1981.

GOTLIB, Nádia Battella. *Tarsila do Amaral*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.

GUSMÃO, Clovis de. "Na Exposição de Tarsila". *Revista Para Todos*, ano XI, nº 555, Rio de Janeiro, 1929.

JACKSON, Kenneth David. "Patrícia Galvão e o Realismo-Social Brasileiro dos Anos 30". *Jornal do Brasil*, 22.5.1978.

JUNQUEIRA, Suzana A. "Recordando a Mulher Admirável". *Arte Hoje*, nº 16, Rio de Janeiro, Rio Gráfica e Editora, 1978.

MARCOS, Plínio. "Arrabal em cena, é hora de Pagu". *Folha de São Paulo*, 10.5.1977.

PAVAO, Ari. *Bronzes e Plumas*. Rio de Janeiro, Renascença, s/d.

PIGNATARI, Décio. "Jantemos Oswald". *Folhetim - Folha de São Paulo*, 25.5.1978.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. "Pagu: o Livro de um Mito". *Isto É*, 4.11.81.

RIBEIRO, João. "Mara Lobo. Parque Industrial". *Crítica*, vol. IX. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1952.

RISÉRIO, Antonio. "Fogo Pagu" *Versus*, dez/1977.

_____. "Pagu: Vida-Obra, Obravida, Obra". *Através* nº 2, São Paulo, Duas Cidades, 1978.

OBRAS GERAIS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979.

ALTHUSSER, Louis. *Análise Crítica da Teoria Marxista*. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro, Livraria José Olimpio Editora e Outras, 1973.

AXELOS, Kostas. Teses Sôbre Marx". *Tempo Brasileiro*, nº 7, outubro, 1965, pp. 71-77.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo, HUCITEC, 1979.

BARRASS, Robert. *Os Cientistas Precisam Escrever*. São Paulo, EDUSP, 1979.

BENJAMIN, Walter; et al. "Textos Escolhidos". *Os Pensadores*. São Paulo, Editora Abril S.A., 1983.

BONET, Carmelo. *El Realismo Literario*. Buenos Aires, Nova, 1958.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Editôra Cultrix, 1975.

BRAGA, Maria Lucia Santaella. *Produção de Linguagem e Ideologia*. São Paulo, Cortez Editora, 1980.

_____. *O que é Semiótica*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 5a. edição. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1976.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco Narrativo e Fluxo da Consciência*. São Paulo, Pioneira, 1981.

CASTRO, Heliane. *Ideologia da Obra Literária*. Rio de Janeiro, Presença, 1983.

CHAUÍ, Marilena. *O que é Ideologia*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.

CHAUÍ, Marilena e FRANCO, Maria Carvalho. *Ideologia e Mobilização Popular*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

COSTA, Marta Morais da, et al. *Estudos Sobre O Modernismo*. Curitiba, Edições Criar, 1982.

DACANAL, José Hildebrando. *O Romance de 30*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Poema e Narrativa: Estruturas*. São Paulo, Duas Cidades, 1978.

_____. *Da Odisséia ao Ulisses: Evolução do Gênero Narrativo*. São Paulo, Duas Cidades, 1981.

DUBOIS, Jean, et al. *Dicionário de Linguística*. São Paulo, Editora Cultrix, 1973.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro, Forense, 1970.

ESCARPIT, R. *Sociologia da Literatura*. Lisboa, Arcádia, 1969.

FÉHER, Ferenc. *O romance está morrendo?* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1972.

FURTER, Pierre. "Do Valor Atual da Teoria Literária Lukacsiana" *Tempo Brasileiro*, Nº 3, março, 1963.

_____. "Utopia e Marxismo segundo Ernst Bloch". *Tempo Brasileiro*. Nº 7, outubro, 1965.

GIRARDOT, Rafael Gutièrrez. "Marx e Heidegger". *Tempo Brasileiro*. Nº 17-18, s.d.

GOLDMANN, Lucien, et al. *Sociologia da Literatura*. Lisboa, Editorial Estampa, 1972.

GOLDMANN, Lucien. *A Sociologia do Romance*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

_____. *Que é a Sociologia?* São Paulo, Difel, 1976.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e Vida Nacional*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1978.

HARNECKER, Marta. *Los Conceptos Elementares Del Materialismo Histórico*. México, Siglo Veintiuno Editores S.A., 1972.

HELENA, Lúcia. "Mímese: Nação e Crítica". *Tempo Brasileiro*. Nº 61, abril-junho, 1980.

HYPPOLITE, Jean. "O Científico e o Ideológico Sob Uma Perspectiva Marxista." *Tempo Brasileiro*. Nº 25, abril-junho, 1970.

IMBER, Enrique Anderson. *Métodos de Crítica Literária*. Coimbra, Livraria Almedina, 1971.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. "Arte e Realidade". *Tempo Brasileiro*. Nº 69, abril-junho, 1962.

LIDSKY, Paul. *Los Escritores Contra La Comuna*. México, Siglo Veintiuno Editores S.A., 1971.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. Lisboa, Editorial Presença, 1962.

_____. *Ensayos sobre el Realismo*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1965.

_____. *Introdução a Uma Estética Marxista*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. Rio de Janeiro, Zahar, 1965.

_____. "Sobre Literatura e Arte". *Coleção Bases*. Nº 16, 1980.

NETTO, José Paulo, et al. *Luckács*. São Paulo, Ática, 1981.

POSADA, Francisco. *Luckács, Brecht e a Situação Atual do Realismo Socialista*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

REIS, Carlos. *Técnicas de Análise Textual*. 3a. edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1981.

RICCIARDI, Giovanni. *Sociologia da Literatura*. Lisboa, Europa-América, 1971.

SÁBATO, Ernesto. *O Escritor e seus Fantasmas*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982.

SLAUGHTER, Cliff. *Marxismo, Ideologia e Literatura*. Rio de Janeiro, Zahar Editores S.A., 1983.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 5a. edição, Petrópolis, Vozes, 1978.

TODOROV, Tzvetan; e DUCROT, Oswald. *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 1977.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *O Neo-Realismo Literário Português*. Lisboa, Moraes, 1976.

TROTSKY, Leon. *Literatura e Revolução*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1969.

USPENSKY, Boris. *A Poetics of Composition*. Berkeley, University of Californa Press, 1973.

VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. *As Idéias Estéticas de Marx*. 2a. edição, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1976.

ZERAFFA, Michel. *Romance e Sociedade*. Lisboa, Estúdios Cor, 1974.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17