

BOCA CARIADA, CABEÇA REVOLTADA? UMA LEITURA DE PARQUE INDUSTRIAL, DE PATRÍCIA GALVÃO

CARIOUS MOUTH, REVOLTED HEAD? A READING OF PARQUE INDUSTRIAL, BY PATRÍCIA GALVÃO

Suene Honorato¹

Doutora em Teoria e História Literária
Universidade Federal do Ceará
(suenehonorato@letras.ufc.br)

RESUMO: No romance **Parque industrial**, de Patrícia Galvão, estão representados trabalhadoras e trabalhadores da São Paulo no início do século XX segundo um viés político explícito. Essa explicitação foi avaliada, por alguns críticos, como defeito estético. A análise da representação dos trabalhadores, a partir de metáforas marcadoras de classe social, entre outros elementos da narrativa, permitirá evidenciar a estruturação de um projeto estético complexo, em que a multiplicidade de vozes propõe diferentes perspectivas para discutir a relação entre experiência e consciência.

Palavras-chave: Patrícia Galvão. Parque industrial. Trabalhadores. Projeto estético.

ABSTRACT: In the novel **Parque industrial**, by Patrícia Galvão, São Paulo workers at the beginning of the 20th century are represented according to an explicit political bias. Some critics considered this explicitness an aesthetic flaw. The analysis of workers representation in the novel – for instance, social class marker metaphors and other narrative elements – proves the existence of a complex aesthetic project. In this project, the multiplicity of voices proposes different perspectives to discuss the relation between experience and consciousness.

Keywords: Patrícia Galvão. Parque industrial. Workers. Esthetic project.

No primeiro capítulo de **Parque industrial**, romance de Patrícia Galvão (mais conhecida como Pagu) publicado em 1933 sob o pseudônimo de Mara Lobo, a segunda-feira começa nas fábricas têxteis de São Paulo. Bruna ficara no baile de domingo até mais tarde; por isso está com sono. “Abre a **boca cariada**, boceja” e reclama que “os ricos podem dormir à vontade” (GALVÃO, 1981, p. 6). O colega de trabalho pede que ela tenha cuidado para não se machucar nos teares. O chefe da oficina repreende a conversa entre os operários, chama os dois de “malandros” e Bruna de “vagabunda”. “Bruna desperta. O moço abaixa a **cabeça revoltada**. É preciso calar a boca!” (GALVÃO, 1981, p. 6).

Na cena, a personagem feminina tem nome, enquanto seu colega não; o insulto a afasta do sono e o colega, revoltado, se cala. Talvez seja possível dizer que, na verdade, ambos se revoltam, pois Bruna desperta com o insulto, o que parece sinal

¹ ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4646-724X>.

de indignação; e ambos se calam, já que ela também não responde à insolência do chefe. Essas personagens não reaparecem no decorrer da narrativa; mas o modo como são apresentadas traz elementos que tornam a cena significativa para pensar a representação das trabalhadoras e trabalhadores ao longo do romance. O fato de Bruna ter um nome, por exemplo, é indício – confirmado ao longo da narrativa – da prevalência das personagens femininas sobre as masculinas. A sequência narrativa, em que a “boca cariada” se segue “cabeça revoltada”, criando uma relação de sentido entre as duas expressões, marca a questão de classe e problematiza a relação entre revolta e opressão, que é trabalhada em todo o romance. Como afirma David Kenneth Jackson (2014), **Parque industrial** tece críticas à vida urbana de São Paulo numa perspectiva feminista e marxista.

A inscrição das personagens em determinada classe social por meio das metáforas com sentido aproximado ao de “boca cariada” aparece diversas vezes: a modista da loja possui “dentes remendados” (GALVÃO, 1981, p. 15); Corina tem “dentes que nunca viram dentista” (GALVÃO, 1981, p. 16); os jornaleiros nas ruas gritam as manchetes com sua “boca maltratada” (GALVÃO, 1981, p. 17); “uma criança lambuzada de açúcar esfrega um doce na boca sem dentes” (GALVÃO, 1981, p. 18); em outra cena, “a boca desdentada da preta nem agradece” (GALVÃO, 1981, p. 85); e um “cabo sem dentes” (GALVÃO, 1981, p. 109) contrata os serviços de um engraxate. À exceção da criança, em que a ausência dos dentes pode ser atribuída à sua idade – embora ela componha uma cena da classe trabalhadora no bonde –, todas essas referências relacionam a condição dos dentes com a posição social das personagens: dentes e bocas que não recebem atenção médica pertencem à gente pobre e explorada. Até aqui foram sete ocorrências.

A metáfora em torno de dentes também ocorre em relação a pessoas ricas ou remediadas. São mais sete ocorrências: “o caviar estala nos dentes obturados” (GALVÃO, 1981, p. 38); “dentes bonitos riem” (GALVÃO, 1981, p. 48); “os trinta e dois dentões do Seu Manoel aparecem debaixo dos bigodes” (GALVÃO, 1981, p. 51); Corina repara nos “dentes de ouro da mulher que é loira” (GALVÃO, 1981, p. 56); um cafetão espanhol admira no espelho os próprios “dentes bons” (GALVÃO, 1981, p. 66); um frequentador do Automóvel Club conta que deu “dentadas” numa mulher ao invés de dinheiro (GALVÃO, 1981, p. 85); pelas “gargantas bem tratadas” (GALVÃO,

1981, p. 88) das feministas burguesas escorrem ostras. Aqui também a condição dos dentes e garganta marca a posição social das personagens.

Nas quatorze vezes em que as palavras “dentes”, “bocas” ou “garganta” são mencionadas, ajudam a configurar a situação das personagens. Na maioria delas, diz respeito a personagens que desempenham papéis figurativos, que compõem uma espécie de cenário narrativo – se posso evocar com essa expressão mais do que o espaço –, dando a ver trabalhadores, crianças, pequenos proprietários, intelectuais burgueses, integrantes da elite econômica, cafetões. Há uma décima quinta referência, sobre a qual falarei mais adiante.

Chama atenção a insistência da voz narrativa nas metáforas relacionadas a dentes. Quinze ocorrências num romance curto, que opta pela apresentação de quadros concisos, em cenas cinematográficas, não me parece pouco. Figuras de linguagem do campo metonímico ajudam a construir sínteses, como por exemplo em: “Os chinelos de cor arrastam sonolentos ainda e sem pressa na segunda-feira” (GALVÃO, 1981, p. 4); “Línguas maliciosas escorregam nos sorvetes compridos” (GALVÃO, 1981, p. 28); “Os bigodinhos estacionam nas esquinas” (GALVÃO, 1981, p. 29). A mesma estrutura frasal é usada em “O caviar estala nos dentes obturados” (GALVÃO, 1981, p. 38). As referências a dentes e derivados são ao mesmo tempo metonímicas e metafóricas: no caso, “dentes obturados” é parte que designa um conjunto, ou seja, as pessoas que possuem dentes obturados; por extensão, quem possui dente obturado (ou seja, quem pode pagar um dentista para mascarar um defeito) e come caviar é a elite econômica, daí a relação metafórica. Portanto, essas referências podem ser lidas como uma estratégia formal importante na composição do livro.

Se levássemos em conta o envolvimento de Pagu com os modernistas do grupo de Oswald de Andrade, poderíamos associar a fixação em dentes, boca e garganta ao movimento antropofágico. A **Revista de Antropofagia**, por exemplo, não publicava números, e sim “dentições”. Mas, dentro do romance, a associação com a ideia de antropofagia – salvo engano – não se confirma. Poderia aqui considerar a hipótese de Antonio Risério (2014, p. 33) para aproximar o romance das teses antropofágicas: “[...] o 'antropofagismo' se posiciona na crítica radical dos descaminhos modernistas [...] e no ataque panfletário ao complexo da civilização ocidental”. Porém, como ficará evidente mais adiante, creio que seja preciso

reconsiderar a avaliação do romance como panfletário, ou, ao menos, a associação entre panfletarismo e ausência de qualidade estética.

“A cavalo dado não se olham os dentes” – diz o ditado. Ele mostra que os dentes importam na avaliação das condições físicas do animal cujo trabalho será explorado. Em negativo, diz que quando se compra um cavalo deve-se olhar os dentes. Isso também acontecia com as pessoas escravizadas, cujo preço no mercado dependia das condições físicas. “[...] a falta de um dente, dedo ou simples mancha numa vista causava desvalorização” (MOURA, 2004, p. 343). A inspeção dos corpos à venda era feita como se as pessoas fossem mesmo animais, sendo apalpadas em todas as suas partes (MOURA, 2004, p. 413). Cavalos e pessoas, nessa lógica, trabalham para o enriquecimento de quem os “possui”.

No romance, o trabalho, seja na fábrica de tecidos ou no ateliê de costura, é comparado ao regime de escravidão em alguns momentos. Na fábrica de tecidos, as operárias só podem conversar quando vão ao banheiro: “Nas latrinas sujas as meninas passam o minuto de alegria roubado ao trabalho escravo” (GALVÃO, 1981, p. 8). No ateliê, uma costureira é obrigada a deixar em casa a mãe doente para fazer serão; a colega murmura: “Depois dizem que não somos escravas!” (GALVÃO, 1981, p. 16). Corina pensa no amante: “O seu amor de calças impecáveis. Que ela mesma tira num cuidado escravo” (GALVÃO, 1981, p. 50). Rosinha Lituana discursa na praça e, entre outras coisas, diz: “Mas não será por isso que havemos de ser escravas a vida inteira!” (GALVÃO, 1981, p. 103), se referindo ao atraso no pagamento que levava as operárias da fábrica a passar fome. E ainda: “A reação policial é um incitamento para a luta, porque só vem provar que somos escravos da burguesia e que a polícia está ao lado dela!” (GALVÃO, 1981, p. 104). Matilde escreve a Otávia contando que havia sido despedida da fábrica por se recusar a ir ao quarto do chefe; com isso, ela se convence da necessidade de “lutar ao lado dos meus camaradas de escravidão” (GALVÃO, 1981, p. 124).

A metaforização da condição social das personagens pela referência ao que em seus corpos é usado para gerar enriquecimento alheio, parece estabelecer uma relação de continuidade com nosso passado histórico. A lógica escravista permanece presente na São Paulo do começo do século XX; o uso, nas falas e pensamentos das personagens, de palavras do campo semântico da escravidão é sintomático dessa permanência. Em termos mundiais, poderíamos, com **Crítica da razão negra**, de

Achile Mbembe (2014), compreender como a ideia de modernidade é inseparável do projeto imperialista e de globalização comercial, onde a “raça” continua sendo usada como justificativa para a recusa de um destino comum a uma parcela da população.

Mesmo se considerarmos uma personagem estrangeira, como Rosinha Lituana, vemos que ela se insere no contexto de exploração do trabalho estruturada pelo sistema escravista. Diante desse cenário, os encontros e desencontros das personagens de **Parque industrial** permitem discutir formas de contraposição à exploração capitalista. A “revolta” seria uma saída? “Boca cariada” é – ou deveria ser – sinônimo de “cabeça revoltada”?

Já vimos que a revolta do colega de Bruna resultou em silêncio. Não é o que ocorre com Rosinha Lituana. Ela chegou ao Brasil ainda criança, com os pais, em fuga da Primeira Guerra; trabalhou “para a fazenda feudal que os escravizara aos pés de café” (GALVÃO, 1981, p. 107); de lá, teve de fugir com a mãe, desejada pelo patrão, onde Rosinha viu o pai pela última vez; na cidade, os sofrimentos são renovados a cada situação. “A revolta contra os exploradores e os assassinos. Conheceu o sindicato. Compreendera a luta de classes” (GALVÃO, 1981, p. 108). A situação de opressão levou Rosinha à revolta e à conscientização. Semelhante é a situação de Alexandre, trabalhador que, como Rosa, tinha tomado consciência da necessidade de realizar a luta de classes. Encontra-se em sua casa, segundo a voz narrativa, “a miséria sim. Mas que revolta dentro da miséria” (GALVÃO, 1981, p. 120). Nessas frases, o “mas” evidencia que a revolta dentro da miséria não é um pressuposto; miséria de um lado e revolta de outro são relacionadas por uma conjunção adversativa. Ou seja: as duas frases em sequência afirmam ser mais esperável que miséria não resulte em revolta; Alexandre é apresentado como exceção.

O enquadramento do romance na categoria de “panfletário” raras vezes se mostrou compatível com a avaliação de suas qualidades estéticas. Primeiro crítico da obra, João Ribeiro, em artigo de 1933, afirma que o livro é um libelo antiburguês, um “panfleto admirável”; em que pese certo “exagero literário”, “a verdade ressalta involuntariamente dessas páginas veementes e tristes” (RIBEIRO, 2014, p. 371). O romance interessaria a um público amplo (isto é, não somente aos proletários) “pela coruscante beleza dos seus quadros vivos de dissolução e de morte” (RIBEIRO, 2014, p. 372). De um lado, o crítico ressalta a posição política do romance, que poderia restringir o público leitor; de outro, mede sua qualidade estética pelo potencial de

comover. A verdade que expressa seria involuntária, ou seja, não se estruturaria no projeto estético. O exagero literário parece ser tomado como defeito, embora também seja exagerada (“coruscante”) a beleza que o universaliza, que amplia seu alcance. A posição política explicitada na obra, ainda que referida pelo crítico com entusiasmo, parece ser o que sobra, o que poderia ou deveria ser eliminado do texto literário.

Em artigo de 1978, David Kenneth Jackson conclui que “embora prejudicado pelo jargão e os estereótipos de seu tempo, **Parque industrial** é, não obstante, um importante documento social e literário [...]”; e complementa: “Mara Lobo [...] satiriza e critica a sociedade burguesa, embora com uma solução política e não humanística” (JACKSON, 2014, p. 381). O uso das adversativas no discurso do crítico sinaliza um incômodo com a linguagem da narrativa e com a explicitação nela de um posicionamento político, fatores presentes também na avaliação de João Ribeiro. Opõem-se literatura e documento, solução humanística e solução política. Nessas oposições, a valoração positiva recai nos primeiros termos, reiterando a ideia de que a qualidade estética de uma obra literária tem a ver com sua capacidade de alcançar a universalidade (dos sentimentos humanos), o que atestaria sua autonomia frente a posições (políticas) historicamente situadas. Diferentemente de João Ribeiro, no entanto, Jackson naquele momento não parecia acreditar que o romance interessasse a um público amplo, já que insistia em seu valor documental, inclusive relativamente à obra de Oswald de Andrade².

Na apresentação da segunda edição do romance, quase cinquenta anos depois da primeira, Geraldo Galvão Ferraz (1981, s/p.) se refere tanto a João Ribeiro quanto a Jackson; mas é deste que toma emprestada a hipótese que serve de parâmetro para a leitura do romance, ressaltando seu valor de documento, já que possuiria “[...] valor estético absolutamente desigual, prejudicado pelo panfletarismo [...]”, embora o considere “[...] um caso singular no quadro do romance social dos anos 30”. Ferraz parece pressupor um leitor que reconhece as dicotomias estabelecidas entre político e humanístico, documento e literatura (retomadas de Jackson), panfletarismo e valor estético; daí não ser necessário demonstrar suas afirmações. “Panfletário”, “político”, “engajado” são adjetivos imediatamente

² “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**” (JACKSON, 2014, p. 378).

assimilados à precariedade ou mesmo ausência de trabalho com a forma. O reconhecimento de uma “singularidade” de perspectiva não suscitou ao crítico a articulação entre conteúdo (político) e forma (literária)³.

Na voz narrativa, embora muitas vezes distanciada e empenhada na concisão das cenas, encontram-se formulações como esta:

Decresce a mais-valia, arrancada por meia dúzia de grossos papa níqueis, da população global dos trabalhadores do Estado, através do sugadouro do Parque Industrial em aliança com a exploração feudal da Agricultura, sob a ditadura bancária do Imperialismo (GALVÃO, 1981, p. 84).

O trecho denuncia, em plena crise do capitalismo (consequência da quebra da Bolsa em 1929), a aliança dos promotores da exploração (donos das indústrias, donos da produção agrícola, donos da circulação do dinheiro e da mercadoria) contra os trabalhadores. Nesses momentos, fica evidente a orientação política do livro, que opta pela denúncia não só da condição dos trabalhadores, como dos responsáveis por essa condição. A explicitação de uma posição política, no entanto, não me parece índice suficiente da suposta ausência ou precariedade de um projeto estético, inclusive porque esse projeto estético não pode ser pensado enquanto forma de um conteúdo inespecífico. É justamente na coerência ou nas tensões que a forma estabelece com o tema que podemos avaliar o que a obra propõe.

O romance possui dezesseis capítulos. Em quase todos eles, é possível perceber como os espaços em que as cenas se dão concretizam a multiplicidade de discursos a respeito da situação apresentada (no caso desta leitura, me refiro à tensão entre exploração e consciência de classe). Os espaços são: a fábrica de tecidos, a oficina de costura, o sindicato, a Escola Normal, o Brás, o hotel em que moram Alfredo e Eleonora, a *garçonnière* para os encontros amorosos, o prostíbulo, o hospital e a penitenciária feminina, o cortiço, o Automóvel Club, o Largo da Concórdia, entre outros. Por exemplo, no capítulo em que os trabalhadores se reúnem no sindicato, há pessoas de todos os tipos: “Mulheres, homens, operários de todas as idades. Todas

³ Em artigo mais recente, Jackson (2015) qualifica o romance como obra-prima e considera que a crítica de Ferraz deva ser reavaliada: “Relido hoje, **Parque industrial** mantém a vivacidade das cores, dos retratos concisos e expressivos, das fórmulas retóricas e da simplicidade de organização. O que o crítico de arte Geraldo Ferraz identificou como certa qualidade rudimentar do romance [...] merece ser reavaliado em termos da poesia, das artes plásticas e do expressionismo modernistas” (JACKSON, 2015, p. 32).

as cores. Todas as mentalidades. Conscientes. Inconscientes. Vendidos” (GALVÃO, 1981, p. 23). Os discursos demonstram essas diferenças, como no momento em que um policial defende pautas individuais e é acusado de atrapalhar a reunião.

No capítulo chamado “onde se gasta a mais valia”, encontra-se a seguinte cena:

Alfredo Rocha lê Marx e fuma um Partagas no apartamento rico do Hotel central. Os pés achinelados machucam a pelúcia das almofadas. Cachorrinhos implicantes. Bonecas. O chic boêmio. Uma criadinha chinesa para servir o casal. A desarrumação.
 -- Ming! Me dá chá com beijos.
 O pijama azul reluz e se entreabre. A chinesa franjada abandona a xícara. Obediente. Acostumada. Pequenininha. Some nas almofadas. Recebe friamente os beijos do patrão. Levará uma nota nova para o chim paralítico e gordo da Rua Conde Sarzedas (GALVÃO, 1981, p. 60).

Na cena, há uma informação que tensiona a fixidez dos lugares estabelecidos no nosso imaginário. Alfredo, no conforto do quarto de hotel em que mora, rodeado de objetos apresentados como supérfluos, abusa da empregada chinesa; a empregada aceita submissa o abuso, pensando no dinheiro que receberá em troca, dinheiro que está de antemão destinado a um terceiro, sobre o qual o texto não dá muitos detalhes. No panorama de um romance que denuncia a exploração capitalista, a cena de um burguês abusando sexualmente da empregada poderia ser clichê, se o dito burguês não fosse justamente aquele que aparece lendo Marx. Com essa informação, as determinações entre experiência e consciência – como já havia acontecido na cena do sindicato – ficam postas entre parênteses. Ler Marx não implica ter consciência da situação de classe.

Ao longo do romance, Alfredo vai se "proletarizando", em direção oposta à traçada por Eleonora, com quem se casa: ela, uma proletária, toma o casamento como possibilidade de ascensão social, desvinculando-se de sua classe; ele, cada vez mais insatisfeito com a futilidade burguesa, se separa de Eleonora, se desfaz dos próprios bens e começa a atuar junto ao grupo revolucionário. Apaixona-se por Otávia e os dois passam a viver juntos. Porém, o grupo identifica que Alfredo “pactua e complota com os traidores mais cínicos da revolução social” (GALVÃO, 1981, p. 132). Otávia resolve então abandonar o companheiro e propõe que ele seja expulso do grupo.

O discurso feminino no romance também é multifacetado. Ao lado de figuras como Rosa Lituana e Otávia, mais coerentes dentro de um projeto revolucionário,

desfilam mulheres como Eleonora e as sufragistas. As “emancipadas, as intelectuais e as feministas que a burguesia de São Paulo produz” (GALVÃO, 1981, p. 87), num café, conversam futilmente sobre suas atividades diárias e comemoram a conquista do voto para as mulheres. Alguém pergunta: “E as operárias?”; elas respondem: “Essas são analfabetas. Excluídas por natureza” (GALVÃO, 1981, p. 89). Essa cena nos faz questionar as limitações da perspectiva assumida pelas personagens, que são também aquelas historicamente denunciadas por figuras como Angela Davis (2016), em **Mulheres, raça e classe**: mulheres brancas, pertencentes a uma elite econômica e cultural, sem atenção à experiência de mulheres negras e da classe trabalhadora; as reivindicações dessas feministas passaram a ser tomadas como as das mulheres em geral, apagando a diferença que a fala da sufragista em **Parque industrial** explicita. Ao naturalizar a exclusão das operárias, as sufragistas do romance elegem a própria condição como parâmetro de luta.

No artigo “Discardable discourses in Patrícia Galvão's **Parque industrial**” Hillary Owen (1999), afirma que a variedade de discursos ajuda a compor um quadro em que as questões de gênero, raça e classe estão imbricadas; a estrutura do romance se contrapõe à fixidez das definições de cada subgrupo. A classe não explica definitivamente a trajetória de Alberto, bem como gênero não restringe a luta de Rosa e Otávia, e raça não explica a tragicidade da história de Corina e sua relação com Pepe ao final do romance. Ou seja, **Parque Industrial** apresenta, de forma concentrada, perspectivas diferentes diante de uma mesma situação-problema, inscritas estruturalmente na distribuição das personagens pelo espaço em que as cenas se realizam e na multiplicidade de tipos representados. A estrutura da obra e o tema estão intimamente relacionados.

Vejamos mais de perto a história de Corina. Ela é costureira e tem um amante burguês, Arnaldo, com quem pensa em se casar; o padrasto lhe rouba o salário. Quando engravida, o amante a abandona e ela perde o emprego, pois a dona do ateliê diz que ela não é bom exemplo para as demais costureiras. O padrasto a expulsa de casa. Corina acaba se tornando prostituta. O filho nasce deformado pela sífilis e morre. Ela vai para a cadeia acusada de matá-lo e parece internalizar a acusação. Ao sair da cadeia, novamente fica sem trabalho e volta à prostituição. É nesse momento que encontra Pepe, um italiano que participava do grupo revolucionário, mas que

termina delatando Rosa Lituana em troca de dinheiro, pensando comprar um presente para conquistar Otávia. O romance termina com o encontro entre Corina e Pepe.

Ainda grávida de Arnaldo, Corina pensa: “Por que nascera mulata? É tão bonita! Quando se pinta, então! O diabo é a cor! Porque essa diferença das outras! O filho era dele também. E se saísse assim, com a sua cor de rosa seca! Por que os pretos têm filhos?” (GALVÃO, 1981, p. 49). Owen (1999, p. 71) afirma que, na caracterização da “mulata”, há um toque essencialista e estereotipado típico do olhar modernista. A sexualização de Corina é, de fato, limitadora. Feita a ressalva, pode-se observar no trecho que ela atribui a impossibilidade de estar com Arnaldo ao fato de ser “mulata”. Mas sua situação social também é computada para esse afastamento, o que fica evidente quando Arnaldo lhe diz: “Tenho que ir ao Terminus. Levar você? Está doida!” (GALVÃO, 1981, p. 45). O Hotel Terminus era frequentado pela elite paulistana, portanto um espaço vetado à gente pobre, a não ser na condição de serviçal. E é por ser mulher que ela perde o emprego e é empurrada duas vezes para a prostituição.

Corina, maltratada pelo sofrimento, aparece no último capítulo sem a “brejeirice terna de antes” (GALVÃO, 1981, p. 140). Não é mais a “antiga e bonita Corina”, embora tenha ainda “pernas famosas” (GALVÃO, 1981, p. 142). Entre as marcas físicas que apontam a diferença entre passado e presente, está a décima quinta referência a dentes e correlatos no romance: “Os dentes orgulhosos de outro tempo sorriem falhos e amarelos num carinho” (GALVÃO, 1981, p. 140). Lembremos que, no início do romance, temos notícia de que Corina nunca fora ao dentista; e, cenas à frente, ela percebe os dentes de ouro de uma mulher loira, num momento em que, grávida e desprezada por Arnaldo, adere a um grupo de carnavalescos, se embriaga e é levada para um bordel.

O contato com Arnaldo racializa Corina: o uso que ele faz do corpo dela, restrito ao espaço do quarto, desperta nela o questionamento sobre a própria cor e o desejo de que o filho nasça branco. O abandono social a que ela é destinada, sendo mulher, negra e pobre, vai se concretizando ao longo de sua trajetória a partir do (des)encontro com Arnaldo. Por isso, os dentes já não são mais os mesmos: alguns ficaram pelo caminho, os que sobram estão amarelecidos; Corina se orgulha do passado, quando ainda não tinha “descoberto” sua condição. A adesão de Corina à perspectiva de Arnaldo – processo a partir do qual ela passa a se compreender relativamente aos preconceitos de raça e classe, incorporando-os – aprofunda sua

alienação. Em um capítulo de **Pele negra, máscaras brancas**, Frantz Fanon (2008) analisa o comportamento psíquico de mulheres negras que pensam suas relações amorosas como possibilidade de “embranquecer a raça”, sem conseguirem expulsar de si o sentimento de inferioridade racial e econômica historicamente reproduzido – a “menos-valia psicológica” (FANON, 2008, p. 65). Nesses casos, como nos demais analisados no livro, Fanon (2008, p. 68) acredita que “a tara deve ser extirpada de uma vez por todas”, o que implica um longo processo para “[...] ajudar o negro a se libertar do arsenal de complexos germinados no seio da situação colonial” (2008, p. 44).

No caso de Corina, “dente cariado” não resulta em “cabeça revoltada”. O mesmo ocorre com Pepe. São estas as últimas palavras do romance: “Os dois, agarrados, vítimas da mesma inconsciência, atirados à mesma margem das combinações capitalistas, levam pipocas salgadas para a mesma cama” (GALVÃO, 1981, p. 145). Pepe, apaixonado por Otávia, embora estivesse em contato constante com os discursos e práticas do grupo revolucionário, mantém-se alienado. Corina, no início da narrativa, assume uma felicidade alienante: “Acha pau o proselitismo das outras. Julga a vida um colosso!” (GALVÃO, 1981, p. 18). Ambos passam por situações degradantes: Pepe é estupro por carnavalescos burgueses e a custo sobrevive à miséria; Corina é jogada na prostituição pela família, pelo amante e pelo resto da sociedade. As dificuldades sofridas por eles não motivam a adesão ao grupo revolucionário, como acontece com Matilde, cuja demissão por ter se recusado a ir para a cama com o chefe faz que ela se “proletarize”, assuma a consciência de classe (GALVÃO, 1981, p. 123).

A revolução não se efetiva no plano do romance, ainda que o grupo revolucionário se esforce para isso. A história de Rosa Lituana se interrompe no décimo segundo capítulo, quando ela, presa, recebe a notícia de que será deportada. Alexandre é abatido pela polícia no penúltimo capítulo. Em relação às duas personagens, a revolução é colocada como possibilidade futura: Rosa pensa que em todo lugar do mundo há um Brás (GALVÃO, 1981, p. 111); Alexandre grita que “é preciso continuar a luta, caia quem cair, morra quem morrer!” (GALVÃO, 1981, p. 136).

A narrativa elege para o quadro final dois marginalizados da consciência de classe, que tiveram experiências trágicas de vida e cuja oportunidade de conviver com o grupo revolucionário não surtiu o efeito esperado. As demais personagens saem de

cena; não sabemos o que acontece a Otávia, Rosinha, Matilde etc. Se não interessa revelar o destino do grupo mais coerente com as ideias revolucionárias, é porque este é um projeto que fracassa no âmbito narrativo. A revolução proposta por Otávia fracassa porque Corina e Pepe nem superam a situação de opressão em que vivem nem se convencem de que a luta política é um caminho para superá-la. Seria mesmo esse um romance panfletário?

O destaque dado na narrativa à história de Corina, como trabalhadora que, mesmo gravitando em torno do grupo revolucionário, não vê a luta de classes como saída, parece crítico à ideia simplista de revolução, porque nela a questão de classe se soma às questões de gênero e raça. Isso permite compreender a complexidade da reflexão que o romance propõe, materializada em um projeto estético com muitas nuances.

Referências

CAMPOS, A. de. A musa antropófaga no **Parque Industrial**. In: CAMPOS, Augusto (org.). **Pagu**: vida e obra. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 382-383.

DAVIS, A. **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERRAZ, G. G. Apresentação. In: GALVÃO, Patrícia (Mara Lobo). **Parque industrial**. São Paulo: Alternativa, 1981.

GALVÃO, P. (Mara Lobo). **Parque industrial**. São Paulo: Alternativa, 1981.

JACKSON, K. D. Patrícia Galvão e o realismo-social brasileiro dos anos 1930. In: CAMPOS, Augusto (org.). **Pagu**: vida e obra. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 376-381.

JACKSON, K. D. **Parque industrial**, romance da Pauliceia desvairada. **Teresa**: revista de literatura brasileira, nº 16, 2015, p. 24-33.

MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

MOURA, C. **Dicionário da escravidão negra no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

OWEN, H. Discardable discourses in Patrícia Galvão's Parque industrial. *In*: OLIVEIRA, S. R. de; STILL, J. (orgs.). **Brazilian feminisms. Nottingham**: University of Nottingham, 1999, p. 68-84.

RIBEIRO, J. M. L. *In*: CAMPOS, A. (org.). **Pagu: vida e obra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 371-372.

RISÉRIO, A. Pagu: vida-obra, obra-vida, vida. *In*: CAMPOS, A. (org.). **Pagu: vida e obra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 32-55.



Recebido em 02 de abril de 2020
Aprovado em 05 de maio de 2020