

Parque industrial, romance da Pauliceia desvairada

Kenneth David Jackson

RESUMO: Em edição paga por Oswald de Andrade, romance de Patrícia Galvão passou quase despercebido em seu lançamento, mas hoje vem recebendo cada vez mais atenção da crítica como obra-prima do romance social urbano e um dos grandes textos perdidos do modernismo. Apoiado numa montagem visual e cinematográfica, combina, numa prosa sintética e concisa, o retrato da vida paulistana de cinco trabalhadoras do Brás com a denúncia social.

PALAVRAS-CHAVE: Pauliceia; imigração; crítica social; espetáculo

ABSTRACT: *The novel by Patricia Galvão, whose edition was paid by Oswald de Andrade, went almost unnoticed, but today it has been getting more and more critical attention as a masterpiece of urban social novel and one of the great lost modernist texts. Based on a visual and film editing, combining, in a brief and concise prose the picture of five workers from Brás neighbourhood, in São Paulo, and social denunciation.*

KEYWORDS: *Pauliceia; immigration; social criticism; spectacle*

Em edição limitada, dita quase clandestina, paga por Oswald de Andrade e com desenho da autora na capa, a publicação do romance *Parque industrial*,¹ de Patrícia Galvão (1910-62), passou quase despercebida. Depois de quase meio século, o romance reapareceu em edição fac-similada — e com o estímulo de documentação crítica sobre a vida e obra da autora, inclusive no teatro e cinema² — e vem recebendo cada vez mais a atenção da crítica como obra-prima do romance social urbano e um dos grandes textos perdidos do modernismo. Combina, numa prosa sintética e concisa, de linguagem quase telegráfica, o retrato da vida paulistana de cinco trabalhadoras do Brás com a denúncia social. Apoiada em uma montagem visual e cinematográfica, Patrícia faz retratos vivos da cidade no começo da década de 1930, quando São Paulo era uma metrópole crescente de meio milhão de habitantes: “A rua vai escorrendo pelas janelas do bonde”.

Com a cidade de São Paulo como cenário, o romance de Patrícia recapitula, passada uma década, o passeio pelas ruas da Pauliceia desvairada do poeta Mário de Andrade, amante e crítico da metrópole, a cidade que descreve ora como “um palco”, “minha noiva”, “comoção da minha vida” e “a grande boca de mil dentes”.³ As injustiças e os sofrimentos denunciados pelo poeta no seu passeio pela Pauliceia são novamente documentados sob outra óptica no romance. Em ambas as obras, tanto o poeta quanto os personagens ficcionais se rendem à cidade, encarando “as apoteoses da ilusão”, no primeiro caso, e enfrentando a luta por justiça social no outro: “Matam os operários, mas o proletariado não morre!”. As quatro “Paisagens” paulistanas incluídas no livro de 1922 encontram um paralelo no mapa humano da cidade traçado pelas ruas e personagens do romance. A visão crítica que o poeta dirige à sociedade e aos males da vida urbana é retomada de forma mais explícita no romance, como se fosse a continuação em prosa da obra-prima de Mário.

Ambos os autores traçam um mapa da cidade, circulando por ruas e instituições conhecidas. Mário observava a cidade desde a sua residência na rua Lopes Chaves, 546, na Barra Funda, bairro ferroviário de pequena indústria, ligado ao centro pelo

1. GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. São Paulo: Ed. do Autor, 1933; 2. ed. São Paulo: Alternativa, 1981; 3. ed. Porto Alegre; São Paulo: EDUFSCAR, 1994; 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

2. Exemplos incluem: Augusto de Campos, *Pagu vida-obra* (1982; 2014), a fotobiografia *Viva Pagu* (2004), de Lúcia Maria Teixeira Furlani e Geraldo Galvão Ferraz, seguida pelas memórias *Paixão Pagu* (2005); o filme *Eternamente Pagu* (1988), com Norma Bengell; os documentários de Ivo Branco, *eh! Pagu eh!* (1982) e *Pagu, livre na imaginação, no espaço e no tempo*, de Rudá de Andrade (2001).

3. ANDRADE, Mário de. *Pauliceia desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922.

primeiro bonde elétrico em 1902, enquanto Patrícia, dezessete anos mais jovem, morava no Brás, bairro dos imigrantes italianos, “com os fundos para a Tecelagem Ítalo-Brasileira, num ambiente exclusivamente proletário”.⁴ À guisa de trovador, o poeta passeia pela rua S. Bento, a avenida São João, o largo do Arouche, o largo do Paissandu e a rua Marechal Deodoro. Passa em Anhangabaú, Consolação, Cambuci, Ipiranga, Higienópolis e Bom Retiro. No seu passeio reconhece alguns dos lugares mais conhecidos da época, o Trianon, o Grande Hotel da Rotisserie Sportsman, o Hotel Carlton, a Tipografia Weisflag, a Livraria Alves e a Casa Kosmos. No poema “Colloque sentimental”, o poeta parece preparar a temática do romance de Patrícia, ao perguntar “Sabe que existe um Brás...?” para pessoas que dizem só conhecer Paris. Comenta a dicotomia que separa a burguesia internacional dos imigrantes proletários, nos bairros mais afastados do centro.

Em *Parque industrial*, o bairro do Brás, centro de imigração italiana e local das principais fábricas de tecelagem, é focalizado. Na primeira cena, uma “italianinha matinal” responde ao slogan que lê no bonde (“camarão” na gíria dos trabalhadores), *São Paulo é o maior centro industrial da América do Sul*, ao gritar: “O maior é o Brás!”. As mulheres que trabalham nos teares moram nas vilas e ruas do bairro, a rua Bresser, rua João Boemer, rua Chavantes, rua Sampson, rua Joly, rua Aurora e rua Ricardo Gonçalves. O hospital na rua Cruz Branca fica perto da estação Roosevelt e do largo da Concórdia, cenário de manifestação sindicalista e massacre dramatizados por detalhes em close-up, aproximando-se na prosa ao estilo de montagem de Sergei Eisenstein. As jovens frequentam bailes no Recreio Santana, no Teyçandaba, no Santana e no Politeama, fitas no Teatro Colombo, no Mafalda e no Cinearte. O povo desce para a avenida Celso Garcia e de lá viaja para o centro de bonde pela avenida Rangel Pestana, que divide a cidade entre o proletariado e a burguesia. Do outro lado ficam a praça da Sé, a rua Direita, a praça do Patriarca, o viaduto do Chá, a rua Barão de Itapetininga, Anhangabaú, o Hotel Esplanada, Ipiranga e São João, a praça da República e o largo do Arouche.

A cada quinze anos, desde a virada do século, o número de habitantes na cidade de São Paulo havia dobrado, devido às ondas de imigração que trouxeram uns 200 mil italianos, 25 mil portugueses e 5 mil espanhóis só na década de 1880.⁵ Muitos desses

4. GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu*. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 56.

5. Veja HARDMAN, F.; LEONARDI, V. *História da indústria e do trabalho no Brasil: das origens aos anos vinte*,

ficaram na cidade, às vezes mais numerosos do que os cidadãos brasileiros, na proporção de 2 para 1. O bairro do Brás, uma área baixa no lado leste, conectado ao centro por uma linha de bonde em 1877, com uma estação de trem e um albergue para imigrantes, tornou-se um centro comercial e residencial para uma nova classe de trabalhadores. Com suas grandes fábricas de tecelagem, o Brás era ímã natural da imigração italiana, com uma grande mão-de-obra feminina, vagantes e marginais que enchiam as vilas e cortiços. A população do bairro dobrou para mais de 30 mil no começo da década de 1890, enquanto o italiano chegou a ser a língua usada na agitação política e na luta popular por causa dessa população numerosa, segundo comenta Antonio Candido.⁶ O ambiente multilíngue deu origem a um dialeto ítalo-paulista, com uma imprensa própria, ilustrada pelas crônicas de Juó Bananere (1912-14), dialeto parodiado em *La Divina Increnca* e documentado nos anos 1920 pelos contos de Antônio de Alcântara Machado.⁷ Até ao ano de 1925 as fábricas empregaram mais de 50 mil trabalhadores, e o valor dos seus produtos se aproximou daqueles do café, base da economia nacional. O crescimento descontrolado da cidade, dominado pela incipiente industrialização e o aumento maciço da população, levou a uma rápida degeneração do setor público e de condições de trabalho. Em seus discursos na campanha de 1919, o diplomata e ex-ministro Rui Barbosa denunciou a corrupção política e as condições opressivas da classe trabalhadora, exigindo uma série de reformas.⁸ São essas condições, denunciadas por Barbosa, que os poemas e o romance levantam.

A fúria do poema “Ode ao burguês,” que expõe e agrava a dicotomia de classe e cultura no tom dos manifestos futuristas, é destilada nas sátiras que o romance dirige contra a burguesia. Na crítica do poeta, os burgueses “algarismam os amanhã”, são cautelosos, isolados, pretensiosos e convencionais. Recebem do poeta insultos, ódio e a pena de expulsão da cidade: “Fora! Fú! Fora o bom burguês!...”. No romance, a burguesia é tratada com ironia e caricatura: “O capitalismo de São Paulo estica as canelas feudais e peludas”; “A burguesia tem sempre filhos legítimos. Mesmo que as suas espo-

São Paulo, Global, 1982; CARONE, E. *O movimento operário no Brasil*, São Paulo, Difel, 1982.

6. CANDIDO, Antonio. *Teresina etc.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 48.

7. BANANERE, Juó. *La Divina Increnca*. São Paulo: Livraria do Globo, Irmãos Marrano Eds., 1924; MACHADO, Antônio de Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. São Paulo: Hélios, 1927; *Laranja da China*, São Paulo, Empreza Graphica Limitada, 1928.

8. *Obras completas de Rui Barbosa*, vol. XLVI, 1919. T. I (a) e II (b). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956.

sas sejam adúlteras comuns”; “A Rádio Educadora Paulista vomita foxtrotes da parede”. O burguês Alfredo Rocha lamenta à esposa Eleonora: “— Abomino esta gente! Estes parasitas... E sou um deles!”.

As duas obras revelam experiências em comum de vida cotidiana. Os dois autores referenciam as fitas do Teatro Colombo: “Há fita de série no Colombo” (do poema “A escalada”); e, no romance, “O teatro Colombo, opaco e iluminado... recebe a aristocracia pequena burguesa do Brás que ainda tem dinheiro pra cinema” (“habitação coletiva”). No poema “Domingo” os dramas sociais são encenados nas fitas dos cinemas:

Central. Drama de adultério.

A Bertini arranca os cabelos e morre.

As meninas mordem os beijos pensando em fita alemã.

Fugas... Tiros... Tom Mix!

Mário evoca Francesca Bertini (1892-1985), atriz italiana que atuou no cinema mudo em *Histoire d'un pierrot* (1913) e *Assunta Spina* (1915), e Tom Mix (1880-1940), herói dos primeiros westerns, enquanto o romance cita Ricardo Barthelme (Richard Barthelme, 1895-1963), ator inglês que apareceu com a russa Alla Nazimova, Clara Bow (1905-65), heroína do filme *It* (1927) e conhecida por *The It Girl*, e a célebre Greta Garbo (1905-1990), reconhecida internacionalmente por sua atuação em *Flesh and the Devil* (1926): “nas cores malfeitas de um reclame. Cabelos desmanchados. O sorriso amargo”.

O mundo de ambas as obras se abre com referências a personalidades internacionais. Mário cita figuras da literatura e música, principalmente Edgar Allan Poe (1809-49), Vaslav Nijinsky (1889-1950) e Tamara Karsavina (1885-1978), dos bailados russos, Luigi Russolo (1885-1947), compositor futurista, Henry Bourdeaux (1870-1963), escritor católico conservador de Savoy, Jean Cocteau (1889-1963), entre outros. No romance, as referências são principalmente políticas: Rosa Luxemburgo (1871-1919), do Partido Socialista Alemão, os anarquistas italianos Nicola Sacco (1891-1927) e Bartolomeo Vanzetti (1888-1927), o piloto Charles Lindberg (1902-74). Karl Marx e Friedrich Engels são nomes dados a dois meninos, Carlos Marx e Frederico Engels, que a avó parálitica chamava de Marcos e Enguis.

Corina, mulata costureira e personagem principal do romance, sai da vila Simione — cortiço que faz jus à metáfora da natureza selvagem no poema “A caçada”, “formigueiro onde todos se mordem e devoram...” — para trabalhar no ateliê da madame na rua Direita. Lá as costureiras são logo agredidas: “Hoje haverá serão até

uma hora”. No poema “Tu”, o poeta parece antecipar o retrato de Corina e das colegas no ateliê, Olívia e Rosinha, ao invocar as costureirinhas da cidade:

Costureirinha de São Paulo
íto-franco-luso-brasileira-saxônica,
gosto dos seus ardores crepusculares,
crepusculares e por isso mais ardentes...
e das suas ambições retorcidas como roubos!

No romance, as costureiras são observadas passando pelas ruas movimentadas do centro na hora do almoço, “cabecinhas loiras, cabecinhas crespas, saias singelas”. Corina é a última a voltar ao ateliê depois do almoço e do encontro com Arnaldo, amante rico, que a leva de automóvel: “A boca farta de beijos. O bronze de sua cabeça saturada de alegria está mais bronzeado. As pernas se alçam, com rasgões nas meias, sobre saltos descomunais. Traz um braseiro nas faces e um lenço novo futurista no pescoço”. Na “Paisagem n. 1”, num dia de neblina fazendo São Paulo parecer Londres, o poeta vê passarem costureiras: “e a ironia das pernas das costureirinhas/ parecidas com bailarinas”. No poema “A caçada” é como se fatalmente descrevesse o futuro da Corina:

Viva virgem vaga desamparada...
Malfadada! Em breve não será mais virgem
nem desamparada!
Terá o amparo de todos os desamparos!

No romance, Corina medita sobre o azar: “Porque nascera mulata? E tão bonita! Quando se pinta, então! O diabo é a cor! Porque essa diferença das outras!”. Ao ficar grávida do amante, é expulsa de casa e perde o trabalho no ateliê. Desesperada, Corina procura o Arnaldo, que joga do automóvel uma cédula de cem mil-réis, que é perdida na rua, abandonando Corina a vagar pelas ruas, antes de ser levada a um bordel. O poema “Tu” descreve a cena:

Mulher feita de asfalto e de lamas de várzea
toda insultos nos olhos,
toda convites nessa boca louca de rubores!

A questão da virgindade é levantada no romance pela história de Eleonora, aluna da Escola Normal que pretende casar-se com Alfredo Rocha, “moço rico” que reside no Hotel Esplanada, no dia da formatura. Encontrando-se com Alfredo na confeitaria tradicional das normalistas, ela é levada a uma casa qualquer na Penha, onde cede, embora contra a vontade: “Lhe daria tudo, menos a virgindade”. Entregue de volta no Brás, não acredita em mais nada, nem fala. Encontra-se presa entre os preconceitos de uma família tradicional e a liberdade que deseja como jovem:

O pai de Eleonora ganha seiscentos mil réis na repartição. Fora os biscates. A mãe fora educada na cozinha de uma casa feudal, donde trouxera a moral, os preceitos de honra e as receitas culinárias. Sonham para a filha um lar igual ao deles. Onde a mulher é uma santa e o marido bisa paixões quarentonas.

Uma preta ajuda o serviço da casa.

Mas no caso dela o desfecho é diferente, pois casa no juiz, vai para a sociedade e entra nas “portas de ouro da grande burguesia”. Consegue a liberdade completa que o dinheiro possibilita.

Em outra cena, os adeptos do Automóvel Clube “da alta” (“No Brasil não tem onde gastar! Terra miserável!”) descrevem como roteiro de filme a “aventurinha” do assalto à casa de uma moça que os tinha acompanhado, mas se recusava a ceder, nem por presentes ou dinheiro: “Foi um susto dos diabos... Eu agarrei a pequena na cama... Virgenzinha em folha...”. Flagram a sua impunidade, porque são filhos de políticos.

O tema da legitimidade e da justiça social percorre ambas as obras. No poema “Os cortejos”, o retrato dos homens da cidade antecipa o grande mundo social do romance:

Giram homens baixos, fracos, magros...
Estes homens de São Paulo
todos iguais e desiguais,
quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos,
parecem-me uns macacos, uns macacos

No Brás, as “longas filas de filhos naturais da sociedade” não recebem a legitimidade que a burguesia confere: “Capitalistas seduzem criadas. Condessas romanticamente amam tratadores de cavalos”. Referência a Migdal, cartel de judeus corruptos que mandavam jovens do leste da Europa ao Brasil para prostituição, onde algumas acabaram se

casando na aristocracia rural paulista.⁹ A Migdal foi fonte das “francesas” procuradas pelos “condes progressistas” e “reizinhos rurais”: “São meia dúzia de casadas, divorciadas, semidivorciadas, virgens, semivirgens, sífilíticas, semissífilíticas. Mas de grande utilidade política”. A dupla condição de mulher da vida e mulher da sociedade faz parte da evocação das costureirinhas realizada por Mário no poema “Tu”: “E serás sempre, morrente chama esgalga,/ meio fidalga, meio barregã”.

O direito à cidadania brasileira dos imigrantes é focalizado em ambas as obras. Na “Paisagem n. 2”, no meio do inverno paulistano, gritam “Italianinha, torna al tuo paese!”. Quando a ativista Rosinha Lituana é presa, no romance, é ameaçada de expulsão, “No interrogatório, comunicam-lhe que a vão expulsar. — Você é estrangeira! Mas ela não conhece outro país. Sempre dera o seu trabalho aos ricos do Brasil... Mas deixar o Brás! Para ir aonde? Aquilo lhe dói como uma tremenda injustiça”.

O romance não deixa de denunciar e satirizar as falsas feministas, “... as emancipadas, as intelectuais e as feministas que a burguesia de São Paulo produz”. Entre saudades da França, tomam *cocktails* e fofocam sobre a moda, enquanto criticam mulheres que trabalham, professoras e secretárias, desqualificam operárias do voto por analfabetismo. No terrível “Ode ao burguês”, o poeta conjuga o pouco dinheiro dedicado sem sinceridade às artes (“gemem sangues de alguns mil-réis fracos”) para as filhas imitarem os lugares-comuns da cultura europeia: “para dizerem que as filhas da senhora falam o francês/ e tocam o ‘Printemps’ com as unhas!”. As filhas exigem presentes caros de pais sem meios:

— Ai, filha, que te darei pelos teus anos?— Um colar... — Conto e quinhentos!!!
Mas nós morremos de fome!

O carnaval nos bairros dos imigrantes é evocado, tanto no poema “Noturno” quanto no capítulo do romance, “Ópio de cor”. Numa noite de calor sob as luzes do Cambuci, o poeta proclama “Arlequinal! Arlequinal!”. Vê corpos de mariposas e cheira perfume de heliotrópios: “Os diabos andam no ar/ corpos de nuas carregando”. Sente a lassitude de saias e gravatas cor-de-rosa, “a liberdade dos lábios entreabertos”. Passam bondes riscando fogos pelas ruas: “Todos embarcam na Alameda dos Beijos da Aventura!”. No romance, no bairro do Brás, os burgueses passam nos automóveis procurando “carne

9. Tema do curta-documentário de Verena Kael e Matilde Teles, *Aquelas mulheres*, de 2012.

fresca e nova”. Aparece uma borboleta de lantejoulas e serpentinas, “Pierrots vermelhos. Arlequins, Dominós. Fantasias irreconhecíveis”. A atmosfera intensifica o erotismo anunciado pelo poema: “As meninas atiram-se como gatas... Mocinhas urram histericamente... Todas as meninas bonitas estão sendo bolinadas...”

O retrato da Pauliceia nas duas obras é também autorretrato, comunicando a vivência urbana dos autores e dos colegas modernistas. Numa das poucas resenhas do romance, Ary Pavão afirma que “os personagens principais — todo o mundo reconhece”.¹⁰ As duas obras têm em comum a figura de Oswald de Andrade, o modernista que apresentou Mário à Pauliceia na coluna “Meu poeta futurista” (1921), voltando ele mesmo a aparecer nos versos célebres de Mário: “Passa o Oswald de Andrade/Mariscando gênios entre a multidão”. Esposo de Patrícia durante a composição do romance, Oswald é o personagem Alfredo Rocha, enquanto Patrícia se autorretrata na personagem Otávia. O romance avança na sátira dos próprios modernistas. Numa cena que reproduz maliciosamente as soirées modernistas, Patrícia leva o leitor para o salão modernista de d. Olívia Guedes Penteado, na rua Conselheiro Nébias, lugar de encontro de jovens artistas e da elite social, num salão grande com obras de arte moderna (Picasso, Léger, Tarsila, Di Cavalcanti, Gomide, Malfatti, Segall etc.) e um piano de cauda. São caricaturados impiedosamente à base dos encontros a que Patrícia poderia ter assistido por volta de 1929:

A burguesia combina romances medíocres. Piadas deslizam do fundo dos almofadões... O caviar estala nos dentes obturados... Da parede central, um Chirico trágico espia sem olho a espádua nua que Patou despiu no vestido da anfitriã. Dona Finoca, velhota protetora das artes novas, sofre os galanteios de meia dúzia de principiantes... A garçonnière tem uma porção de preciosidades seculares e futuristas. Passa no ambiente um desespero sexual de desagregação e de fim. A burguesia se diverte.

Com Alfredo Rocha, o romance faz um retrato crítico, porém compreensivo, do autor modernista Oswald de Andrade, talvez o único em ficção. Aparece no início de uma transformação social, enquanto lê Marx no conforto de um apartamento no Hotel Esplanada, cheio de dúvidas, quando chega a aprendiz Otávia para entregar três vestidos:

10. Em *Bronzes e plumas*. Rio de Janeiro: Renascença, 1933.

— Você pensa que estou tentando abusar de uma trabalhadora? Engana-se. Pessoalmente você não me interessa... É a sua classe...

— Claro! Somos nós que lhe damos este luxo! *Of course! We're the ones who give you this luxury!*

— Você se engana. Este conforto me pesa.

Dentro das “paredes isolantes” dos círculos da elite, Alfredo se sente alienado e inútil. Tenta se juntar à classe trabalhadora com o marxismo recém-encontrado: “Alfredo procura gostar da comida pobre e malfeita. Sente-se feliz. Não acha mais abominável, como antes, o Brasil. Não deseja mais afundar a sua neurastenia individualista em nenhum pitoresco... Sem saudades dos hotéis do Cairo nem dos vinhos de França”.

Além do Oswald, há uma conexão biográfica entre Patrícia e Mário, uma vez que Patrícia recebeu o diploma do Conservatório Dramático e Musical, onde conheceu o professor poeta, rememorado numa coluna da década de 1940:

Mário de Andrade tinha um riso largo de criança, na minha infância, eu roubando frutas no tabuleiro da casa que tinha perto do Conservatório, na avenida São João, e nós meninas sem saber que aquele professor comprido e feio, de riso de criança grande, era um poeta, comia amendoim abrindo o clã do jabuti, e ninguém de nós no piano, na sala, na rua, na porta, pressentindo “depois de amanhã o porvir, sim, o porvir...”. Nenhuma de nós sabia que o poeta era o poeta, que o professor fosse outra coisa.¹¹

A cidade é retratada nas duas obras em cenas soltas de um teatro urbano: “São Paulo é um palco de bailados russos”, “Parques do Anhangabaú nos fogaréus da aurora”, exclama o poeta da Pauliceia; “O largo da Sé é uma gritaria”, “O viaduto do Chá estremece sob os bondes raros”, proclama o romance. Dividido em dezesseis capítulos, *Parque industrial* é estruturado em verdadeiras vinhetas sociais em que desfilam as fábricas, ruas, instituições e habitantes da Pauliceia. O fio condutor é a vida de cinco mulheres protagonistas, ligadas pelo trabalho, pelo bairro e por uma questão de consciência de sua condição. No livro de Mário, os 22 poemas apresentam uma sequência de cenas da cidade interpretada pelo poeta em passeio, o observador e narrador urbano, como se fossem os “Quadros de uma exposição” de Mussorgsky. Passa da narrativa e do

11. “Cor local: Depois de amanhã Mário de Andrade”, *Diário de São Paulo*, 23 fev. 1947.

retrato para a performance musical, com o inesperado “oratório profano”, conclusão e quase epílogo, no qual a população da cidade é convocada, reunida na área do Teatro Municipal, do viaduto do Chá e do Anhangabaú e separada por idade, status e dinheiro.

No *gran finale* da *Pauliceia desvairada*, a cidade vira espetáculo, o “oratório profano” é como que um teatro de agressão e loucura, regido por uma epígrafe shakespeariana, a exclamação de Ofélia quando dá conta da loucura de Hamlet: “O, *Woe is me, to have seen what I have seen, to see what I see!*”. Na forma de uma fantasia musical, “As Enfibraturas do Ipiranga” são uma apoteose que faz lembrar os concertos extravagantes no Brasil do virtuoso Louis Moreau Gottschalk (1829-1869). Na Pauliceia, os coros gigantes amassados no Anhangabaú, representando opiniões de setores sociais opostos, se desafiam e se insultam mutuamente nos seus cantos. Os quatro grupos se confrontam musicalmente: os escritores renomados e estabelecidos, os milionários e burgueses, os operários e gente pobre e os jovens patrióticos. Cada grupo recebe uma apelação (*Os Orientalismos Convencionais, As Senectudes Tremulinas, Os Sandapilários Indiferentes, As Juvenildades Auriverdes*) semelhante às dos grêmios esportivos ou artesanais. O modelo para a grande competição coral é a ópera de Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868), na qual o jovem tenor, Walter von Stolzing, referenciado por Mário, precisa ganhar a competição de canto dos artesãos de Nürnberg no dia de S. João para conseguir a mão da moça, Eva Pogner. Essa competição Mário transfere de Nürnberg para São Paulo e atualiza em termos sociais. No oratório, a última “cantiga de adormentar” cantada por “Minha Loucura” (soprano), ao pregar a Paz Invulnerável, mantém a estética de Schopenhauer que influenciou na ópera wagneriana, ou seja, a consciência nobre das consequências da vaidade e do sofrimento.

No romance, as forças cívicas opostas estão reduzidas a duas, o proletariado e a alta burguesia, contrastadas numa dialética social e ideológica que denuncia as condições do trabalho e expõe o sofrimento do mundo do proletariado: “As operárias trabalham cinco anos para ganhar o preço de um vestido burguês. Precisam trabalhar a vida toda para comprar um berço... O nosso suor se transforma diariamente no champanhe que eles jogam fora!”. Expulsa da igreja, sem trabalho e sem amor, a trabalhadora Corina é reduzida à prostituição e à fome. O bairro do Brás apela para a consciência do mundo: “Brás do Brasil. Brás de todo o mundo”. As instituições da cidade frequentadas pelas personagens do romance, contrastando com as livrarias, os hotéis, clubes e restaurantes referidos nos poemas, são na visão dos anos 1930 os hospitais, as fábricas, os cortiços, as cadeias e os bordéis. A cidade é mais uma vez espetáculo e performance, comparável no seu contexto político às lutas sociais nas “Enfibraturas”. Comparte-se

com o romance o espírito de domínio sobre a cidade que o poeta proclama no poema “Paisagem n. 4”:

Rápidas as ruas se desenrolando,
Rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos
Este orgulho máximo de ser paulistamente

Lutar!
A vitória de todos os sozinhos!...
As bandeiras e os clarins dos armazéns abarrotados
Ponhamos os (Vitória!) colares de presas inimigas!
Enguirlandemo-nos de café-cereja!

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, também presente nos primeiros romances de Jorge Amado — o emprego de slogans políticos, tipos sociais rígidos, narração no presente do indicativo, por exemplo —, merece ser reavaliado em termos da poesia, das artes plásticas e do expressionismo modernistas.

A caracterização e a temática ideológicas de *Parque industrial*, longe da complexidade psicológica conhecida no romance social realista, podem ser mais bem avaliadas como vertentes da estética do retrato urbano modernista. O retrato da costureira mulata Corina, por exemplo, mantém o estilo do quadro “Cariocas” (1926), de Emílio Di Cavalcanti, e de retratos expressionistas de Anita Malfatti e Lasar Segall. O muro social literário no romance, exemplificado pelo mundo social e pelo comício no largo da Concórdia, pode ser comparado às paisagens de Cândido Portinari ou Cícero Dias. A qualidade estética rudimentar do retrato modernista encontra em *Pauliceia desvairada* e *Parque industrial* um equivalente literário, no close-up das personagens urbanas enfocadas com uma forte crítica social. Ao passeio do poeta em 1922, Patrícia acrescenta novos detalhes da vida paulistana. O tom ideológico, no qual Ary Pavão percebeu “a violência e o brilho do seu temperamento revolucionário”, contribui para o primitivismo social e estético. Recapitula em prosa de expressão plástica muitas das críticas que Mário de Andrade fizera à capital paulista, lidas na Semana de Arte Moderna e incorporadas na *Pauliceia desvairada* da década anterior. Quando Corina e Pepe, “vítimas da mesma inconsciência, atirados à mesma margem das combinações capitalistas, levam pipoca

para a mesma cama”, imaginemos que lá fora, “das janelas de palácios, teatros, tipografias, hotéis... cresce uma enorme vaia de assovios, zurros, patadas”.

Kenneth David Jackson é professor de literatura luso-brasileira na Yale University e autor de *Machado de Assis: A Literary Life* (Yale, 2015), entre outros livros.