

INSTITUTO FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CAMPUS VENDA NOVA DO IMIGRANTE
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS COM HABILITAÇÃO EM
PORTUGUÊS

O GRITO SUBVERSIVO DA MULHER OPERÁRIA EM *PARQUE INDUSTRIAL*: UMA ANÁLISE À LUZ DA FICÇÃO DOS ANOS 30

VENDA NOVA DO IMIGRANTE

2021

THAÍS GREGORIO XAVIER

O GRITO SUBVERSIVO DA MULHER OPERÁRIA EM *PARQUE INDUSTRIAL*: UMA ANÁLISE À LUZ DA FICÇÃO DOS ANOS 30

Monografia apresentada à Coordenadoria do Curso de Licenciatura em Letras com Habilitação em Português, do Instituto Federal do Espírito Santo, Campus Venda Nova do Imigrante, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras com Habilitação em Português

Prof. Orientador: Dr. Rafael Cavalcanti do Carmo

VENDA NOVA DO IMIGRANTE

2021

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca do Instituto Federal do Espírito Santo – Campus Venda Nova do Imigrante)

X3g Xavier, Thaís Gregório.
O grito subversivo da mulher operária em Parque Industrial : uma análise
à luz da ficção dos anos 30 / Thaís Gregório Xavier. – 2021.
49 f. : 30 cm.

Orientador: Rafael Cavalcanti do Carmo.

Monografia (graduação) – Instituto Federal do Espírito Santo, Curso de
Licenciatura em Letras Português, Venda Nova do Imigrante, 2021.

1. Literatura – Estudo e ensino. 2. Literatura brasileira – Romance. 3.
Análise. I. Carmo, Rafael Cavalcanti do. II. Instituto Federal do Espírito
Santo. III. Título.

CDD 23 – 869.07

Elaborada por Adriana Souza Machado – CRB-6/ES – 572

FOLHA DE APROVAÇÃO

FORMULÁRIO DE PARECER DA APRESENTAÇÃO FINAL DO TCC II

O(A) discente **Thaís Gregório Xavier** apresentou a versão final do TCC com o título **O grito subversivo da mulher operária em *Parque industrial*: uma análise à luz da ficção dos anos 30** ao Curso de Licenciatura em Letras-Português do Instituto Federal de Educação do Espírito Santo – Campus Venda Nova do Imigrante, como requisito para aprovação no componente curricular Trabalho de Conclusão de Curso.

O trabalho obteve nota **98,38**, com o seguinte parecer:

- Aprovação, sem reservas, do Trabalho de Conclusão de Curso.
- Aprovação somente após satisfazer as exigências pré-determinadas, no prazo fixado pelo Regulamento (não superior ao término do período letivo).
- Reprovação o Trabalho de Conclusão de Curso.

Rafael Cavalcanti do Carmo

Assinatura do(a) Orientador(a)

.....
Assinatura do Avaliador (a) I*

.....
Assinatura do Avaliador (a) II*

* Preencher somente se houver banca examinadora.

Venda Nova do Imigrante, 18 de junho de 2021

RESUMO

A década de 1930 é um período de intensa efervescência cultural no Brasil. Diversos foram os escritores que surgiram nesse ínterim. Um exemplo disso é Patrícia Galvão, mulher revolucionária a qual participou de movimentos sociais e literários. Além disso, Pagu também foi escritora e produziu a obra *Parque Industrial*. Todavia, a despeito de sua grande contribuição para a história, Pagu hoje não possui o devido reconhecimento que merece. Desse modo, este trabalho propõe, por meio da leitura de *Parque Industrial*, fazer um estudo do primeiro romance proletário brasileiro, tendo em vista as personagens femininas à luz do contexto sociocultural da década de 1930, assim como das teorias e críticas literárias acerca do tema. A metodologia deste projeto, dessa maneira, tomou como amostra o caráter qualitativo, isto é, sua dinâmica foi a busca de materiais acerca do assunto proposto e sua posterior investigação e análise. Como resultados, foi possível identificar as características da escrita de Pagu, traçar um panorama acerca das personagens existentes na trama, relacionando-as às teorias feministas. Assim, espera-se contribuir para o crescimento da fortuna crítica relacionada à obra de Patrícia Galvão.

Palavras-chave: *Parque Industrial*. Patrícia Galvão. Romance de 30. Autoria Feminina.

ABSTRACT

The 1930's is a period of intense cultural effervescence in Brazil. Several writers emerged during this period. One example is Patrícia Galvão, a revolutionary woman who participated in social and literary movements. Pagu was also a writer and produced the work *Parque Industrial*. However, despite her great contribution to history, Pagu today does not get the recognition she deserves. Thus, this work proposes, through the reading of *Parque Industrial*, to study the first Brazilian proletarian novel, taking into account the female characters in the light of the sociocultural context of the 1930s, as well as the theories and literary criticism on the subject. The methodology of this project, thus, took the qualitative character, that is, its dynamics was the search for materials about the proposed subject and its subsequent investigation and analysis. As results, it was possible to identify the characteristics of Pagu's writing, to draw a panorama about the characters in the plot, relating them to feminist theories. Thus, it is expected to contribute to the growth of the critical fortune related to the work of Patrícia Galvão.

Key-words: *Parque Industrial*. Patrícia Galvão. Romance of the 1930s. Feminine authorship.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1: A DÉCADA DE 1930: RUPTURAS E PERMANÊNCIAS	11
1.1 <i>O ambiente sociocultural dos anos 1930</i>	11
1.2 <i>A ambivalência de Parque Industrial: diálogos e destaques</i>	16
CAPÍTULO 2: PAGU: A MUSA DO MODERNISMO, MAS NÃO SÓ	21
2.1 <i>Pagu: a mulher do povo</i>	21
2.2 <i>Autoria Feminina em pauta</i>	23
2.3 <i>A linguagem do romance</i>	27
CAPÍTULO 3: O ROMANCE E SUAS PERSONAGENS	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
REFERÊNCIAS	48

INTRODUÇÃO

A década de 1930 foi uma época de intensa transformação social no Brasil. Diversos foram os âmbitos atingidos, socialmente, filosoficamente, ideologicamente, politicamente, culturalmente. Vários foram os acontecimentos sociopolíticos de relevo nesse período, como o declínio da elite agrária, a ascensão da burguesia industrial e, por consequência, o crescimento do proletariado urbano, a tentativa do Estado de se firmar e se definir no meio da sociedade. Imerso nas contradições, o Brasil, nesse sentido, vivia um período de incertezas e instabilidade, tanto no âmbito social quanto no político.

É justamente nesse clima de metamorfose social que Patrícia Galvão, mais conhecida como Pagu, tem grande participação tanto para os movimentos sociais quanto para a literatura nacional, uma vez que escreve o primeiro romance proletário do Brasil, intitulado *Parque Industrial*. Para João Ribeiro (2013, p. 226) *Parque Industrial*

[é] um livro de grande modernidade pelo assunto e pela filosofia, que podemos depreender dos seus veementes conceitos. Trata-se da vida proletária, que vive ou vegeta sob a pressão das classes dominadoras. É, pois, um libelo, sob a forma de romance, que é sempre mais adaptável à leitura e à compreensão popular.

Todavia, a despeito da demasiada importância da autora, hoje pouco se sabe sobre tal figura; muito pelo contrário, ainda é difícil que mulheres escritoras consigam reconhecimento da crítica literária especializada e do mercado editorial. Suas produções literárias, assim como as de outras mulheres, não são estudadas, e sua figura foi quase apagada da história. Isso leva à discussão do apagamento não só de Pagu, mas também da autoria feminina como um todo.

No que diz respeito a essa invisibilização sofrida pela autora, Campos (2013, p. 36) levanta possibilidades interessantes, como se pode ver no seguinte trecho:

[d]e então para cá [o autor se refere ao período de 1930 até os anos 2000], cresceu o mito de Pagu. Acho, porém, que tanto a personalidade como a obra de Patrícia são ainda muito desconhecidas ou só conhecidas superficialmente. E isto se explica por duas razões fundamentais: primeiro, porque a sua produção está, quase toda, dispersa em jornais, cobrindo mais de trinta anos de atividade, de 1929

a 1962. O conhecimento real do que fez e do que foi Patrícia demandaria, pois, um trabalho prévio de pesquisa, que até aqui não havia sido completado. Segundo, porque Patrícia é, afinal, pela natureza polêmica e crítica de seu temperamento e de suas posições, pelo exemplo dramático de sua vida, uma figura incômoda, especialmente para os adeptos da politização da literatura e das artes, que frequentam a intelligentsia de esquerda no Brasil.

As discussões de gênero, nesse sentido, elucidam a visibilização das mulheres e sua participação plena na sociedade. É a partir do século XX que a mulher, antes escravizada pelo homem, começa a se fazer presente na sociedade como cidadã e, sobretudo, representante de um sexo que foi há muito oprimido e inferiorizado. (ESSER, 2014)

Ressalta-se, preliminarmente, o impacto estabelecido pelo primeiro contato com o livro. Algumas características – como a estrutura fragmentada, tanto da narrativa, quanto das ideias e pensamentos apresentados, a organização peculiar dos capítulos e parágrafos, o inusitado uso de pontuação, além da síntese demasiada das ações e sentimentos – foram marcadamente observadas. Não há um espaço destinado à expressão individual, ao sentimento das personagens. Estas, pelo contrário, são duras, brutas, a combinar com a temática relacionada ao período aqui compreendido.

De acordo com Sartre (2004, p. 53) “[...] escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade”. Nesse sentido, a literatura se constitui de um exercício constante de liberdade. Assim, Pagu, com sua escrita, exerce seu pleno direito de desejo à liberdade, sobretudo a liberdade operária das mazelas capitalistas.

É possível, dessa forma, reconhecer a força e a relevância que Pagu – por meio dos seus escritos – exerce na literatura brasileira, mesmo que seu nome não tenha a repercussão que merece.

Dessa maneira, para a condução do trabalho, em primeiro lugar foi feita uma leitura crítica da obra *Parque Industrial*, da escritora Patrícia Galvão, visando destacar aspectos como as diferentes personagens femininas, o tipo de linguagem empregado na narrativa, a necessidade do uso de um pseudônimo para a publicação do livro, a relação entre obra e público, além de ressaltar a ligação entre a obra e o contexto histórico-social e cultural vigente naquele período, os anos de 1930. Paralelamente, foram lidos estudos sobre a obra e vida da autora, os quais serviram de base para a construção de ideias e

hipóteses acerca das características de sua escrita, bem como de suas motivações para a criação do primeiro romance proletário nacional.

Outra fonte de pesquisa foi um *corpus* de artigos que versam acerca do processo de apagamento das autorias femininas, a fim de comprovar a ideia sustentada no trabalho, de que a escritora não recebe a atenção que merece da crítica especializada. Ademais, foram lidas obras representativas das teorias do feminismo, para mostrar como a escritora, na construção de suas personagens femininas, já expressava preocupações típicas do movimento feminista que se articularia alguns anos depois.

Nesse sentido, por meio da leitura do livro, bem como dos textos pertencentes à fortuna crítica da autora, o objetivo principal deste trabalho é, a partir das pesquisas levantadas, fazer um estudo do romance proletário *Parque industrial*, propondo uma análise da obra que considere seus principais aspectos estilísticos, a construção das personagens femininas no romance, bem como sua inserção no contexto histórico-social e literário dos anos 1930.

Em vista disso, no primeiro capítulo deste estudo será feita a identificação das características presentes na obra que revelam sua relação com o contexto sociocultural dos anos 30. Além disso, intenta-se verificar as características principais do romance, tendo em vista sua participação nas ideias do Movimento Modernista, que contribuíram para a formação cultural da autora, assim como a interação dessas características com a atmosfera literária do Brasil nos anos 30.

No segundo capítulo, serão examinados e investigados aspectos estilísticos marcantes da escrita de Patrícia Galvão, analisando como sua prosa dialoga e contribui com o novo ideário artístico proposto pelo Modernismo brasileiro. O capítulo dedica-se, ainda, ao aprofundamento da discussão sobre o apagamento das autorias femininas face ao cânone literário instituído pela crítica especializada, tema importante para o desenvolvimento deste trabalho.

Por fim, no terceiro capítulo, será analisada a construção das personagens femininas apresentadas na obra, enfatizando-as e mostrando como a construção de tais personagens problematiza os estereótipos de gênero vigentes à época e, assim, dialoga com a luta feminista que se constituiria efetivamente décadas mais tarde.

CAPÍTULO 1: A DÉCADA DE 1930: RUPTURAS E PERMANÊNCIAS

1.1 O ambiente sociocultural dos anos 1930

Segundo Antonio Candido (1983), a década de 1930 é de demasiada relevância para o Brasil, uma vez que o país experimenta uma nova concepção não só de literatura, mas também de cultura nacional como um todo.

Dessa maneira, houve, de acordo com Candido (1983), uma espécie de unificação cultural de elementos antes dispersos, fato que engendrou, em variados aspectos, uma nova conjuntura social. Tais particularidades e condições difundiram e normalizaram inovações, aspirações e pressentimentos que resultaram em incontáveis mudanças. Essas transformações sofreram, então, um processo de “rotinização”, trazendo uma visão mais ampla acerca da cultura, de modo que essa ideia e, principalmente, a ideia de “generalização” das propostas estéticas dos primeiros modernistas foi difundida.

Essas inovações têm origem, especificamente, na experiência dos modernistas a partir da Semana de 22¹ e remetem ao intuito de tornar rotineiro, corriqueiro, comum o fazer artístico e, sobretudo, de universalizar e propagar as ideias revolucionárias propostas pelos adeptos do Modernismo. De acordo com Candido,

[...] quase todos os escritores de qualidade acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas, que acarretava a depuração antioratória da linguagem, com a busca de uma simplificação crescente e dos torneios coloquiais que rompem o tipo anterior de artificialismo. Assim, a escrita de um Graciliano Ramos ou de um Dionélio Machado ("clássicas" de algum modo), embora não sofrendo a influência modernista, pôde ser aceita como "normal" porque a sua despojada *secura* tinha sido também assegurada pela libertação que o modernismo efetuou. (CANDIDO, 1983, p. 30)

De acordo com Candido (1983), a Revolução de 1930, como período intensivamente ideológico, trouxe não só às artes essa visão crítica, mas também à educação. A modernização dos métodos pedagógicos e a obrigatoriedade do ensino primário foram viabilizados graças às reformas

¹Segundo Nascimento (2015, p. 382), a Semana de 22 possuía como proposta a união das comemorações do Centenário da Independência do Brasil com a independência cultural brasileira, inspiradas, paradoxalmente, pelas vanguardas estéticas europeias, o futurismo, o cubismo, o expressionismo e o dadaísmo.

Lourenço Filho, Francisco Campos e Fernando Azevedo. Todas elas se pautavam nos avanços reiterados pela “Escola Nova”, a qual bebia nas fontes do liberalismo educacional. O aumento das escolas médias e do ensino técnico foi, de fato, observável. Combatia-se o dogmatismo, buscava-se a igualdade das oportunidades; o ensino, a partir de então, deveria se pautar na formação do cidadão, não do fiel. A aprendizagem, dessa forma, seria experienciada e observada.

A literatura e as artes rompem, antes mesmo dos anos 30, a ligação com o padrão academicista, o qual prezava pela forma fixa e premeditada das obras.² De acordo com Nascimento,

[...] o Modernismo brasileiro constitui um amplo e bastante complexo movimento, que tem seus primeiros sinais nos anos de 1912 e 1917, atingindo seu marco fundamental em 1922, com a chamada Semana de Arte Moderna, realizada nos dias 15, 17 e 19 de fevereiro em São Paulo [...]. Em seguida, vêm os desdobramentos da Semana, com revistas e manifestos vanguardistas, seguindo diferentes orientações. (NASCIMENTO, 2015, p. 377)

Autores como Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Manuel Bandeira estiveram entre os principais nomes a sustentar esta renovação dos modos de fazer literatura e contribuíram, com seus escritos, para uma ruptura com o sistema tradicional da cultura brasileira. (NASCIMENTO, 2015, p. 383)

Passou-se, então, a uma democratização cultural, a qual trouxe uma espécie de arte comum a todos, isto é, deixam-se de lado as artes canônicas e passa-se a uma arte do povo e para o povo. Dão exemplo disso os poemas “Vício na fala” e “Pronominais” de Oswald de Andrade. O primeiro diz o seguinte:

Para dizerem milho dizem mio
Para melhor dizem mió
Para pior pió
Para telha dizem teia
Para telhado dizem teiado
E vão fazendo telhados. (ANDRADE, 1974, p. 89)

²No poema “Poética”, de Manuel Bandeira, é possível observar mais claramente esse sentimento de ruptura com o clássico. O eu-lírico se diz cansado do “lirismo namorador” e purista dos moldes clássicos parnasianos, preconizando, em seu lugar, uma verdadeira libertação poética em termos formais e de conteúdo, pela transgressão deliberada às regras canônicas de composição. Vejamos: Abaixo os puristas / Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais / Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção / Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis / Estou farto do lirismo namorador / Político / Raquíptico / Sifilítico / De todo o lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo[...]. (BANDEIRA, 2014, posição 190)

Já em "Pronominais" lê se:

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido
Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro. (ANDRADE, 1974, p. 125)

Nos dois poemas apresentados, é possível perceber a ideia de uma língua poética nacional que valoriza justamente os “erros” linguísticos presentes na fala cotidiana e a busca por uma “[...] língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.” (ANDRADE, 1976, p.1)³

Para Candido, “[...] até 1930 a literatura predominante e mais aceita se ajustava a uma ideologia de permanência, representada sobretudo pelo purismo gramatical, que tendia no limite a cristalizar a língua e adotar como modelo a literatura portuguesa” (CANDIDO, 1983, p. 29). Estes aspectos, por sua vez, contribuíam para uma “cultura de fachada”, isto é, a importação acrítica de modas estrangeiras fazia com que a ótica autenticamente nacional fosse deixada de lado, e fosse privilegiada, de acordo com Oswald de Andrade (1976), uma “*consciência enlatada*” sem levar em consideração uma reinvenção da cultura. A mudança, a evolução e, sobretudo, o movimento de pensamentos e atitudes não eram objetivados.

O que, de fato, ocorre nos anos 30 é justamente uma aceitação das propostas artísticas e culturais que a geração anterior sugeria. A década de 30 representa uma consolidação de tais propostas, uma vez que aquilo que representava antes uma espécie de transgressão vinda dos primeiros modernistas começa a ser “normalizado” nos anos 30, isto é, a “generalização” e a “rotinização” do fazer artístico, das quais fala Candido, representam, na verdade, um processo de tornar comum aquilo que, na década anterior, ainda

³É possível perceber essa ideia de valorização da língua popular também no poema “Evocação do Recife” de Manuel Bandeira (BANDEIRA, 2014, posição 302), no qual ele conta “[...] Foi há muito tempo.../ A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros / Vinha da boca do povo na língua errada do povo / Língua certa do povo / Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil / Ao passo que nós / O que fazemos / É macaquear / A sintaxe lusíada / A vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem / Terras que não sabia onde ficavam”.

era chocante, visto como “de mau gosto” e como um *desafio deliberado* às tradições artísticas.

Outro aspecto importante deste período de grande mudança, segundo Candido (1983), é observado na alteração da fisionomia da obra e na rejeição de velhos padrões impostos. Em contrapartida, os poetas se libertam então dos modos tradicionais inviáveis, e o verso livre, assim como a livre utilização dos metros, são ajustados ao anti-sentimentalismo e à antiênfase. O regionalismo, a busca por ideologias políticas e religiosas, a preocupação social e, com isso, a tomada de uma consciência social baseada na luta de classes foram os aspectos cruciais desse momento histórico. Nesse sentido, em 1930 “[...] o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do modernismo.” (CANDIDO, 1983, p. 30)

A alavancagem dos pensamentos e produções marxistas também fez com que uma polarização surgisse. Esquerda e direita se tornaram vertentes políticas, o que culminou no espiritualismo católico, ou seja, os ideais fascistas ratificados, principalmente, por Plínio Salgado – fundador do Integralismo no Brasil – serviram de alicerce à doutrinação política (CANDIDO, 1983, p. 31).

Para Bosi (2017), os anos 30, assim como os anos 40, serviram de alicerce aos intelectuais brasileiros, dado que ensinaram inúmeras utilidades, como,

[p]or exemplo, que o tenentismo liberal e a política getuliana só em parte aboliram o velho mundo, pois compuseram-se aos poucos com as oligarquias regionais, rebatizando antigas estruturas partidárias, embora acenassem com lemas patrióticos ou populares para o crescente operariado e as crescentes classes médias. Que a “aristocracia” do café, patrocinadora da Semana, tão atingida em 29, iria conviver muito bem com a nova burguesia industrial dos centros urbanos, deixando para trás como casos psicológicos os desfrutadores literários da crise. Enfim, que *o peso da tradição não se remove nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas nem com regressões literárias ao Inconsciente, mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive.* (grifos meus) (BOSI, 2017, p. 410)

Os anos 30, portanto, funcionam como um divisor de águas na cultura brasileira, já que a visão de uma cultura profundamente nacional, democrática, igualitária e realisticamente social foi difundida. Para Candido, esta nova concepção, a despeito de ser manifestada de forma discreta, conjecturava uma espécie de “desaristocratização” a qual possuía “[...] aspectos radicais que não

cessariam de se reforçar até nossos dias, desvendando cada vez mais as contradições entre as formulações idealistas da cultura e a terrível realidade da sua fruição ultra-restrita” (CANDIDO, 1983, p. 34)

A partir disso, é plausível acreditar que a década de 30 foi, de fato, inexoravelmente importante para a produção cultural do Brasil, uma vez que é possível compreender as questões estéticas e ideológicas as quais circundam a produção literária dos anos de 1930, bem como a intensa transformação política, econômica, cultural, filosófica, literária e, sobretudo, social por que passa o país nesse período.

Ainda de acordo com Candido, autores como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Abguar Bastos, Vinícius de Moraes, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos e tantos outros produziram obras de extremo valor cultural e literário e, até hoje, é possível notar a célebre colaboração exercida por eles na história da literatura nacional.

No que diz respeito às transformações que atingiram o âmbito da literatura brasileira, Bosi (2017) afirma que,

[e]ntre 1930 e 1945/50, *grosso modo*, o panorama literário apresentava, em primeiro plano, a *ficção regionalista*, o *ensaísmo social* e o *aprofundamento da lírica moderna* no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do *eu* à sociedade e à natureza (Drummond, Murilo, Jorge de Lima, Vinícius, Schmidt, Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles, Emílio Moura...). Afirmando-se lenta, mas seguramente, vinha o *romance introspectivo*, raro em nossas letras desde Machado e Raul Pompeia (Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, José Geraldo Vieira, Cyro dos Anjos...): todos, hoje, “clássicos” da literatura contemporânea, tanto é verdade que já conhecem discípulos e epígonos. E já estão *situados* quando não analisados até pela crítica universitária. A sua paisagem nos é familiar: o Nordeste decadente, as agruras das classes médias no começo da fase urbanizadora, os conflitos internos da burguesia entre provinciana e cosmopolita (fontes da prosa de ficção). (BOSI, 2017, p. 412)

Complementando o que foi exposto por Bosi, Candido fala sobre uma espécie de extensão das literaturas regionais durante a década de 1930, bem como sobre

[...] sua transformação em modalidades expressivas cujo âmbito e significado se tornaram nacionais, como se fossem coextensivos à própria literatura brasileira. É o caso do “romance do Nordeste”, considerado naquela altura pela média da opinião como o romance por excelência. A sua voga provém em parte do fato de radicar na linha da ficção regional (embora não “regionalista”, no sentido pitoresco), feita agora com uma liberdade de narração e linguagem antes

desconhecida. Mas deriva também do fato de todo o país ter tomado consciência de uma parte vital, o Nordeste, representado na sua realidade viva pela literatura. (CANDIDO, 1983, p. 30)

Além da acomodação do espírito de ruptura com os moldes da década passada, a literatura, nos anos 1930, representa uma espécie de revolução no pensamento, uma vez que prezava, sobretudo, pela aproximação à realidade. Dessa forma, a literatura brasileira se volta às raízes nacionais, direcionando-se a uma forma analítica e crítica das relações sociais dos sujeitos.

Segundo Bosi (2017), a prosa regionalista inspira-se na realidade regional do país, isto é, mostra os problemas sociais causados pela crise, a intensa atividade açucareira e seu declínio, as correntes migratórias, a seca no sertão e, sobretudo, o descaso da política brasileira, dando ênfase aos conflitos sociais bem como à relação entre o homem e a sociedade.

Traçado este breve panorama do contexto social, histórico, político, ideológico e cultural que permeia a década de 1930, serão discutidos, a partir de agora, os aspectos que conectam a obra *Parque Industrial* ao ambiente da referida década.

1.2 A ambivalência de *Parque Industrial*: diálogos e destaques

Segundo Bosi (2017), a prosa da década de 1930 passou por inúmeras transformações, uma vez que adotou uma visão mais crítica das relações presentes na sociedade. Ainda sobre o assunto, o autor afirma que

[...] sendo o *realismo absoluto* antes um modelo ingênuo e um limite da velha concepção mimética de arte que uma norma efetiva da criação literária, também esse romance novo precisou passar pelo crivo de interpretações da vida e da História para conseguir dar um sentido aos seus enredos e às suas personagens. Assim, ao realismo “científico” e “impessoal” do século XIX preferiram os nossos romancistas de 30 uma *visão crítica das relações sociais*. Esta poderá apresentar-se menos áspera e mais acomodada às tradições do meio. (BOSI, 2017, p. 415)

É, portanto, nesse cenário de inúmeras transformações, sobretudo, no âmbito social que Patrícia Galvão traz à luz, no ano de 1933, a obra *Parque Industrial*. Sobre as possíveis pretensões de Pagu ao escrever o romance, Guedes (2003, p. 67) supõe que

[a] autora procurou [...] trazer uma pequena luz, inquieta e questionadora, uma tentativa de concretizar essa etapa transitória de

uma forma também transitória de “romance”. O texto da escritora não demonstra o interesse de estabelecer respostas estéticas definitivas para uma arte que não será definitiva. Por isso não tenta fundar nenhuma escola ou modelo. Procura, ao que tudo indica, ensaiar a inauguração de uma perspectiva artística que já se tentava na época em outras partes do mundo.

O romance, nessa perspectiva crítica, retrata a vida no Brás, bairro proletário da cidade de São Paulo, enfatizando personagens mulheres, como Corina, Otávia e Rosinha Lituana, o que faz realçar a perspectiva feminina, uma vez que expõe as condições enfrentadas pelo sujeito, como as relações de poder, a violência, a pobreza, a exploração do trabalho e a exploração sexual. Nesse sentido, de acordo com Guedes (2003, p. 65), “[o] romance dá relevo ao caráter universal das condições dos proletários no mundo capitalista, assim como das particularidades de classe, ainda que respeitando, mas colocando em segundo plano as especificidades locais.”

A despeito de ter pouco destaque e passar por um processo de esquecimento pela crítica oficial⁴, *Parque Industrial* representa grande relevância para compreender o dinamismo existente nas obras da década de 1930. O romance aborda uma temática extremamente importante no que tange à exploração capitalista do proletariado, fato que reitera os ideais comunistas disseminados pelas teorias de Marx.

Entretanto, segundo Menezes (2017, p. 224) “[...] o romance desdobra temas que vão além do binarismo das classes sociais, das contendas entre patrões e operários.” Fruto das experiências políticas e partidárias de Pagu, a obra representava uma vontade de mudança, uma vez que, com seu caráter revolucionário, buscava a transformação da exploração do proletário. Nesse sentido, segundo Campos (2013, p. 1), *Parque Industrial*

[...] coloca-se distante do grupo de trabalhos conhecidos como romances sociais dos anos 1930 devido à sua estrutura, tema e linguagem. Sua armação estrutural está baseada numa crítica à sociedade, derivada da primeira fase do modernismo em São Paulo. Tal visão crítica da sociedade da época no romance se evidencia através de um epigrama que o liga ao tema da industrialização: “A estatística e a história da camada humana que sustenta o parque industrial de São Paulo e fala a língua deste livro, encontram-se, sob o

⁴É exemplo disso o fato de que em dois importantes volumes dedicados à história da literatura brasileira – um deles *História Concisa da Literatura Brasileira* de Alfredo Bosi e o outro *História da Literatura Brasileira* de Luciana Stegagno-Picchio – não há nenhuma menção ao romance *Parque Industrial*, ou à autora da obra, Patrícia Galvão.

regime capitalista, nas cadeias e nos cortiços, nos hospitais e nos necrotérios”.

Por meio do relato cotidiano da vida nas fábricas – o que ratifica o período de industrialização da cidade de São Paulo –, Pagu mostra as faces do proletário, uma vez que a fala coloquial e cotidiana dos trabalhadores, assim como a síntese na expressão dos seus sentimentos e na narração de suas ações, representam não só a ruptura com os ideais clássicos de se fazer literatura, mas também a vida, o dia a dia daqueles que não dispunham de tempo para as trivialidades.

A respeito da importância do romance para a história da literatura nacional, Guedes (2003, p. 69) afirma que

Parque Industrial foi uma manifestação literária radical e, acima de tudo, um posicionamento de luta, que pretendeu chamar a atenção de toda a sociedade para a monstruosidade promovida pelo sistema capitalista. Nele, a escritora depositava suas esperanças na revolução proletária, ao mesmo tempo em que deixava entrever suas incertezas e desencantos.

Dito isto, parte fundamental que suscita o interesse para o presente estudo é, justamente, a inserção ambivalente do romance proletário *Parque Industrial* na sua época, uma vez que há características que o aproximam da época em que foi publicado, ao mesmo tempo em que existem traços que o distanciam do fazer literário predominante da década de 1930.

Alguns desses aspectos são a *ficção participativa*, o próprio processo de escritura da obra, centrado em certo experimentalismo, ainda característico das ideias renovadoras da década de 1920, e o tratamento de questões sociais complexas e mais amplas a partir do olhar e da representação de temas específicos do universo feminino, isto é, problemas intrínsecos à condição de mulher proletária na sociedade capitalista. Já como elo de aproximação tem-se a preocupação com temáticas caras ao ambiente ideológico da década, como a exploração do trabalhador, o avanço de ideais comunistas no país e a tomada de consciência sobre a luta de classes proposta pela teoria marxista.

Complementando o que foi exposto, Guedes (2003, p. 65-66) afirma que

[a]o trabalhar com a tênue distinção entre conceitos como o de generalização e particularização do foco narrativo, *Parque Industrial* permite entrever um investimento muito menos simplificador do que parece. Além de apresentar, nos enredos que envolvem seus personagens proletários, questões profundamente relevantes e não-

abordadas até então (como a questão racial, a repressão das energias eróticas no mundo do trabalho industrial, a prostituição e outras formas igualmente terríveis de exploração sofridas pelas mulheres pobres), interage intensamente com os problemas de representação artística na modernidade e, em particular, do romance moderno.

O que dá subsídio à releitura e, sobretudo, ao estudo analítico não só da obra de Pagu, mas também de outras obras de mulheres escritoras que também caíram no esquecimento é, justamente, a alavancagem da crítica literária feminista. Pode-se observar esse processo de invisibilização no que tange à autoria feminina no seguinte trecho:

[o] estudo da imagem biológica na escrita das mulheres é útil e importante desde que compreendamos que outros fatores para além da anatomia estão envolvidos nele. As ideias sobre o corpo são fundamentais para compreender como as mulheres conceptualizam a sua situação na sociedade; mas não pode haver expressão do corpo que não seja mediada por estruturas linguísticas, sociais e literárias. A diferença da prática literária da mulher, portanto, deve ser procurada (nas palavras de Miller) no "corpo da sua escrita e não na escrita do seu corpo". (SHOWALTER, 1981, p. 189-190)⁵ (tradução livre)

Dessa maneira, os estudos recentes da crítica feminista⁶, além de possibilitar esta pesquisa, também a incentivam, uma vez que, a partir de uma concepção feminista de literatura, começa-se a tirar do foco os escritores homens pertencentes ao cânone literário e dar ênfase a escritoras mulheres de igual mérito ou superior. Nesse sentido, de acordo com Cunha (2012, p. 1),

[a] crítica feminista nasceu da necessidade de privilegiar o olhar e a perspectiva hermenêutica feminina na abordagem de textos canônicos, quer salientando a representação da mulher nessa literatura androcêntrica, na qual era idealizada (mulher anjo) ou diabolizada (mulher fatal, bruxa, decaída), mas sempre dela prevalecendo imagens estereotipadas.

A autora Virgínia Woolf também contribuiu para as discussões a respeito da literatura produzida por mulheres. No ensaio *Um Teto Todo Seu*, Woolf fala acerca das diversas dificuldades e impedimentos aos quais as mulheres estão

⁵Texto original: The study of biological imagery in women's writing is useful and important as long as we understand that factors other than anatomy are involved in it. Ideas about the body are fundamental to understanding how women conceptualize their situation in society; but there can be no expression of the body which is unmediated by linguistic, social and literary structures. The difference of woman literary practice, therefore, must be sought (in Miller's words) in "the body of her writing and not the writing of her body".

⁶De acordo com Cunha (2012), a crítica feminista, especificamente como conceito, foi preconizada, a partir da década de 1970, por Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray e Monique Wittig. A partir das ideias teóricas dessas quatro autoras, começa-se a pensar em marcas psicolinguísticas que integram a realidade e as experiências femininas na escrita.

sujeitas no meio literário ao se produzir ficção. Nesse sentido, para a escritora, “[...] uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção.” (WOOLF, 2014, p. 15) Ademais, esses obstáculos enfrentados tendem a mostrar-se nos escritos femininos de inúmeras formas; isto é, um texto tende a ser baseado no modo como aquele que o escreve interpreta e experiencia a realidade vivida. Dessa forma, uma interpretação da realidade na perspectiva feminina se baseia na vivência comum ao cotidiano feminino, seja este qual for. Para Cunha (2012, p. 6)

[e]screver o corpo, falar do desejo feminino, das ânsias, aspirações e sentimentos da mulher, equivale a partir à descoberta da sua identidade, à exploração de si própria. É como se lhe fosse necessário cartografar-se para afirmar a sua subjetividade, o seu eu, e a apreensão da realidade com base nessa experiência.

Dessa maneira, no próximo capítulo será visto de que forma essas experiências específicas ao universo feminino levaram Pagu a escrever a obra *Parque Industrial*, encaminhando o texto para a análise de suas personagens femininas, feita no capítulo final, de modo a contribuir para uma interpretação de mundo e da realidade social brasileira nos anos 1930 a partir de um viés feminino.

CAPÍTULO 2: PAGU: A MUSA DO MODERNISMO, MAS NÃO SÓ

2.1 *Pagu: a mulher do povo*

Segundo Campos (2013), o nome de Patrícia Galvão é ouvido pela primeira vez no ano de 1929, pois ela frequenta – ainda adolescente – o movimento antropofágico liderado por Oswald de Andrade. É em março de 1929 que Pagu – com apenas dezoito anos – estreia na literatura brasileira, uma vez que tem um desenho seu publicado na *Revista de Antropofagia*⁷. Essa revista tinha por objetivo divulgar as ideias e pensamentos dos modernistas que foram lançados na Semana de Arte Moderna de 1922.

Além dessa primeira publicação, “[...] outros desenhos seus seriam estampados no oitavo número (8 de maio de 1929) e no segundo número (19 de junho de 1929), este último acompanhado de um pequeno texto poético e da informação: “Legenda e figura de Pagu (do *Álbum* de Tarsila)”. (CAMPOS, 2013, p. 31)

Patrícia Galvão foi jornalista, escritora, militante do partido comunista, desenhista, candidata a deputada estadual e poetisa. Segundo Campos,

Pagu estava com vinte anos de idade, começando a se interessar pelas propostas da esquerda, quando eclodiu a Revolução de 30. Sua formação intelectual e política processou-se, em larga medida, no período histórico dominado pela figura de Vargas. Presa, pela primeira vez, nos primórdios da era varguista, também assistiria, do cárcere, aos três primeiros anos da ditadura implantada em 1937. E exatamente em 1950, quando fazia sua *rentrée* política, lá estava o ex-ditador Vargas retornando ao palco, posando de democrata, para disputar (e vencer) as eleições presidenciais. Pagu não perderia a oportunidade de desfechar golpes rudes e raivosos no “pai dos pobres”. Assim, combatendo a “direita reacionária” (pleonasma perdoável), mirava, em primeiro lugar, o getulismo. (CAMPOS, 2013, p. 28)

Dentre as várias faces de sua história, um período de grande importância deu-se com sua participação no Movimento Antropofágico, vinculado ao Movimento Modernista. Tal manifestação artística e cultural foi fundada e teorizada por Tarsila do Amaral, com suas pinturas, e Oswald de Andrade, com seus poemas e manifestos.

⁷De acordo com Campos (2013, p. 22), é somente em sua segunda fase ou segunda detenção que a Revista de Antropofagia, liderada por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, ganha contornos e corpo, uma vez que supera o “ecletismo” e a “superficialidade” presente nos seus momentos iniciais.

A respeito do movimento antropofágico, o mesmo autor afirma,

[...] instalando-se no contexto clássico das utopias renascentistas, o movimento antropofágico prega a projeção do passado mítico no futuro da era tecnológica, sugerindo que o *Matriarcado de Pindorama* seja tomado como modelo para a reorganização da vida social em bases livres e igualitárias (no vocabulário marxista, teríamos o “comunismo primitivo” erigido em norma). (CAMPOS, 2013, p. 22)

A antropofagia, segundo Nascimento (2015), tinha por pressuposto a criação de uma arte inteiramente nacional e, para isto, era proposta a deglutição das ideias culturais importadas. Dessa maneira, surgiria uma cultura essencialmente brasileira, moderna, nacional, sem cópias ou plágios exteriores. Em outras palavras, a Antropofagia buscava uma reinterpretação do externo por uma ótica autenticamente nacional. Nesse sentido, Oswald (ANDRADE, 1976) denunciava as ideias importadas e pedia uma reinvenção da cultura. Além disso, julgava as ideias prontas, os ideais mortos, sem vida ou prestes a morrer, o pensamento monótono. A partir da proposta antropofágica, objetiva-se a mudança, a evolução e, sobretudo, o movimento de pensamentos e atitudes.

Outro aspecto importante a ser citado é a ideia de valorização do primitivo, isto é, para Oswald a cultura nativa do Brasil deveria ser posta em evidência e, assim, como os indígenas, os quais praticavam canibalismo, as influências estrangeiras deveriam passar pelo processo de deglutição. Nas palavras de Oswald (ANDRADE, 1976, n. p.) “[a]ntes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.”

Ainda sobre Pagu, Campos (2013, p. 9) afirma: “[...] Patrícia Galvão mal existia nos anos 1950, quando Oswald ainda era “tabu” no cânone das nossas universidades. E assim perdurava trinta anos depois, à luz dos rígidos critérios acadêmicos.” A partir dessa afirmação, pode-se perceber que Patrícia Galvão sofreu um processo de apagamento na literatura nacional. Augusto de Campos sugere que este fato se deve a alguns acontecimentos, como, por exemplo, a personalidade forte e revolucionária de Pagu, a qual defendia seus ideais, o direito das minorias e, sobretudo, desafiava o *status quo* vigente.

A despeito de sua intensa desenvoltura nas letras, Pagu sofreu um processo de invisibilização. Nesse sentido, Campos relata seu descontentamento acerca do apagamento de Pagu:

[i]nsuportável é que uma nuvem de fumaça ainda envolva a figura desta mulher que, escolhendo o caminho da atuação transformadora do real histórico, se recusou a limitar-se à rotina dos chamados “serviços domésticos” (higiênicos, culinários e sexuais). Esta situação, de resto, talvez seja explicável pela própria vida política de Pagu, cujas “heresias” são imperdoáveis do ponto de vista intolerante do *establishment* contestador. Sabendo que esse silêncio repressor é culturalmente desastroso, é hora de fazer uma algazarra e espantar os urubus. Mas nada de homenagens póstumas. Deixemos isso para os *literatti* ávidos de comemorações acadêmicas. O que conta é a homenagem viva. A que reconhece as implicações políticas, estéticas e culturais de uma vida militante. Porque Pagu foi revolucionária na arte, na política e na prática da vida. (CAMPOS, 2013, p.29)

O que acontece com Patrícia Galvão é, infelizmente, um processo muito corriqueiro quando se trata de mulheres que escrevem. Virgínia Woolf (2014, p. 53) nos chama a atenção para essa problemática, quando, refletindo sobre as diferenças de privilégios entre mulheres e homens, afirma que:

[...] é um enigma perene a razão por que nenhuma mulher escreveu uma só palavra daquela extraordinária literatura, quando um em cada dois homens, parece, era dotado para a canção ou o soneto. Quais eram as condições em que viviam as mulheres?, perguntei-me; pois a ficção, trabalho imaginativo que é, não cai como um seixo no chão, como talvez ocorra com a ciência; a ficção é como uma teia de aranha, presa apenas levemente, talvez, mas ainda assim presa à vida pelos quatro cantos. Muitas vezes a ligação mal é perceptível; as peças de Shakespeare, por exemplo, pareciam sustentar-se ali, completas, por si mesmas. Mas quando a teia é puxada para o lado, recurvada na borda, rasgada ao meio, lembramos que essas teias não foram tecidas em pleno ar por criaturas incorpóreas, mas são obra de seres humanos sofrendores e estão ligadas a coisas flagrantemente materiais, como a saúde e o dinheiro e as casas em que moramos.

A questão da autoria feminina é de fundamental importância para a discussão aqui feita, merecendo, portanto, um tratamento mais detalhado, como se fará a seguir.

2.2 Autoria Feminina em pauta

O mundo da autoria literária, no século XIX, era restrito às mulheres devido às condições sociais e ideológicas as quais demarcavam e delimitavam que papel deveriam mulheres e homens exercer na sociedade. Consideradas “naturalmente” inferiores, as mulheres deveriam gerir a vida doméstica, enquanto aqueles “naturalmente” fortes regiam as tarefas socialmente prestigiadas. Todavia, de acordo com Mendes (2018, p. 2), “[...] as mulheres utilizaram-se de subterfúgios para romper a barreira do protagonismo criativo

falocêntrico e tornaram pública sua escrita, ainda que sob o anonimato ou sob um pseudônimo masculino.”

As discussões de gênero iniciadas em meados de 1960, por meio das ondas do feminismo, contribuíram, dessa maneira, para a visibilização das mulheres e para sua participação plena na sociedade. Entretanto, antes mesmo desse salto de politização social vinculado às teorias feministas, algumas mulheres já tentavam conquistar seu espaço na literatura nacional.

No início do século XX, de acordo com Esser (2014), as mulheres iniciam a publicação de matérias em revistas e jornais sob a utilização de pseudônimos⁸ para que sua identidade de escritora fosse mantida em sigilo. Com isso, a literatura de autoria feminina ganha espaço no território nacional, uma vez que o direito da expressão escrita é por elas conquistado. É a partir do surgimento de movimentos feministas que se começam a questionar os padrões estabelecidos pela supremacia masculina, fato que possibilitou o princípio da mudança na sociedade. Dessa forma, a mulher passa a assumir outros papéis que não o de dona de casa e mãe.

Nesse sentido, de acordo com Esser (2014, p. 9), a partir do século XX,

[a] mulher escravizada pelo homem começou a surgir no seio da sociedade reafirmando seu valor não apenas enquanto mãe, mas também como cidadã, representante de um sexo que durante muito tempo foi oprimido e inferiorizado, mas, com o apoio das novas teorias sociais, passaram a ser legitimadas em seu próprio meio, onde por séculos foram apenas coadjuvantes de suas próprias histórias.

Dessa maneira, a crítica literária feminista passou por uma transformação e, assim, moldou-se em decorrência de vertentes analíticas divergentes, as quais são divididas em duas percepções. A primeira delas se concentra na ideia da mulher como leitora, o que engloba a análise de imagens e estereótipos relacionados à representação da mulher na literatura. Já a outra vertente se ocupa da mulher enquanto escritora (MENDES, 2014).

A título de exemplificação das duas vertentes expostas, Mendes (2018, p. 204) afirma que

[a] primeira relaciona-se com a análise sobre os papéis que são representados pelas mulheres, que tipos de temas se relacionam a

⁸Tais pseudônimos não eram, necessariamente, nomes masculinos. A autora da obra aqui analisada, por exemplo, fez uso do pseudônimo “Mara Lobo” para a publicação de *Parque Industrial*, posto que não possuía a liberação do Partido Comunista devido a alguns desentendimentos internos.

elas e que pressuposições estão contidas em relação ao leitor acerca dessas representações, enquanto a segunda busca a recuperação de uma experiência e de uma “identidade feminina” e, como consequência, questiona o cânone literário masculino que define as noções de gênero, gosto e temas da produção literária, resgatando, assim, a produção de mulheres que foi silenciada ou excluída da história da literatura, voltando-se, pois, à questão da representação feminina a partir do conceito de opressão, da história social.

Outra questão importante a ser discutida é o arquétipo da mulher representada na ficção, sobretudo, na ficção escrita por homens. Virgínia Woolf recorre aos manuais de história para analisar em quais condições as mulheres viviam. A escritora encontrou diversos relatos de mulheres trancafiadas dentro de casa, que não tinham o direito de escolher com quem se casariam, etc. Assim, como resultado de sua pesquisa, percebeu-se que a forma como a mulher real vivia – e ainda vive – não é algo agradável ou prazeroso.

Todavia, em contraste a essa situação, nas obras de autoria masculina a mulher é descrita, em grande maioria, como uma personagem forte, dotada de vigor moral, de personalidade, de caráter forte, de profundidade em termos de reflexão, de sagacidade, de inteligência. Além desses pontos, essas mulheres têm mais um aspecto em comum: são todas criadas por homens. Essa simbolização das personagens é, dessa maneira, oposta à figura da mulher real. A esse respeito Woolf (2014, p. 35) afirma que,

[a]ssim, surge um ser muito complexo e esquisito. É de se imaginar que ela [a mulher] seja da maior importância; na prática, ela é completamente insignificante. Ela permeia a poesia de capa a capa; está sempre presente na história. Domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, era a escrava de qualquer garoto cujos pais lhe enfiassem um anel no dedo. Algumas das palavras mais inspiradas, alguns dos pensamentos mais profundos da literatura vieram de seus lábios; na vida real, ela pouco conseguia ler, mal conseguia soletrar e era propriedade do marido.

Há, certamente, aqui uma diferença muito grande entre a personagem feminina na visão do homem, a mulher na vida real e a personagem feminina na perspectiva feminina. Para Woolf, essa disparidade causa um estranhamento muito grande, pois a ficção masculinizada cria uma imagem distorcida da realidade. Complementando tal pensamento, a autora afirma:

[e]ra certamente um monstro singular aquele imaginado por quem lesse primeiro os historiadores e depois os poetas – um verme alado como uma águia; o espírito da vida e da beleza em uma cozinha, picando banha. Mas esses monstros, ainda que agradáveis à imaginação, não existem no plano real. O que alguém precisaria fazer

para trazer a mulher à vida era pensar de forma poética e prosaica ao mesmo tempo, mantendo-se assim em contato com a realidade – que ela é a senhora Martin, tem trinta e seis anos, está vestida de azul, usa chapéu preto e sapatos marrons. Mas sem perder de vista a ficção – que ela é o receptáculo para o qual todo tipo de espíritos e forças ruma e pelo qual passa rápida e perpetuamente. No momento, porém, em que alguém experimenta esse método com a mulher elisabetana, uma parte da iluminação se perde; a pessoa se depara com a escassez dos fatos. Não se sabe nenhum detalhe, nada realmente verdadeiro e sólido. A história sequer a menciona. (WOOLF, 2014, p. 35)

Acerca do debate sobre autoria feminina e o apagamento das mulheres, Santos (2014, p. 111) diz que “[...] esse fechamento em relação às autorias que devem fazer parte do cânone literário é uma disputa pelo poder, justificando-se, de certa forma, o não reconhecimento do valor artístico de produções literárias femininas.” Dessa maneira, os estudos de gênero e literatura, segundo o autor, contribuem para a ampliação dos conhecimentos nessa área, uma vez que tal vertente literária ainda apresenta espaços em branco na academia. Em outras palavras,

[q]uando se pensa na trajetória de autoras oitocentistas, cujas obras foram prestigiadas pelo público na época de produção, a ponto de, em pouco tempo, serem reeditadas por terem se esgotado, surge a pergunta: por que, então, a crítica literária não creditou valor a essas produções, o que só agora, após importantes trabalhos de resgate, vem acontecendo? Essa pergunta traz em seu âmago outro questionamento em relação a escritoras contemporâneas: que espaço acadêmico elas têm conquistado? E sempre volta a preocupação de que a história se repita: a autoria feminina e, por extensão, estudos de crítica feminista, ainda podem ser vítimas de preconceito, mesmo na segunda década do século XXI? Se isso é verdade, então, cada vez mais imprescindíveis tornam-se estudos nessa área, para que o silêncio não se estabeleça novamente. (SANTOS, 2014, p. 111)

A literatura de autoria feminina possui o rótulo de ser considerada uma literatura menor e inferior comparada àquela escrita por homens. Complementando esse pensamento, Virgínia Woolf (2014, p. 91) afirma que

[...] são os valores masculinos que prevalecem. Falando friamente, futebol e esportes são “importantes”; a adoração da moda, a compra de roupas, “trivial”. E esses valores são inevitavelmente transferidos da vida para a ficção. Este livro é importante, a crítica presume, porque trata da guerra. Este livro é insignificante porque trata dos sentimentos das mulheres na sala de pintura. *Uma cena no campo de batalha é mais importante do que uma cena em uma loja – em todo lugar e de forma muito sutil, a diferença de valores persiste.* (grifos meus)

É nítida, portanto, a luta constante que as escritoras mulheres têm enfrentado para a conquista de um espaço particular e próprio para se fazer

literatura. Com Pagu não foi diferente. Em vista disso, Esser (2014, p. 2) afirma que

[a]s mulheres, de fato, nunca chegaram a ser senhoras de si. O mito da inferioridade física e mental foi, durante séculos, motivo de opressão por parte daqueles que usavam a força física e financeira para controlar a vida de milhares de mulheres que contribuíram para a construção histórica do Brasil, mesmo após a ocultação da atuação feminina em muitos dos documentos e registros oficiais.

A despeito desse mito da inferioridade ter sido propagado durante certo tempo, é evidente que algumas escritoras têm criado possibilidades para acabar com esse estigma. Cada vez mais as mulheres têm conquistado seu espaço não só na literatura, mas também na sociedade como um todo.

Dito isto, a título de aprofundar a discussão feita até o momento, na próxima seção, o assunto abordado serão as características e formas da escrita de Pagu, o que pode contribuir para reforçar o caráter revolucionário e contestador de Pagu e sua obra literária.

2.3 A linguagem do romance

É notável, em *Parque Industrial*, que a autora intenta ir de encontro ao *status quo* vigente à época; além disso, do ponto de vista do estilo, Pagu retoma aspectos que evidenciam os pressupostos dos modernistas da Semana de 22, criando um romance singular no período em que a obra se insere. Um deles é a inclinação para uma linguagem cotidiana, do povo, aspecto que pode ser observado nos seguintes trechos da obra:

São Paulo é o maior centro industrial da América do Sul: O pessoal da tecelagem soletra no cocuruto imperialista do “camarão” que passa. A italianinha matinal dá uma banana pro bonde. Defende a pátria. – Mais custa! O maior é o Brás! (GALVÃO, 2013, p. 12)

– Vou sim! Mas amanhã levo pito na oficina. A garçoniere de Arnaldo abre para ela o seu segredo desejado. Mais uma no divã turco. Também tanta gulodice! Tanta coisa gostosa para aquele estômago queimando de jejum. Uma garrafa aberta. É tão simples. Uma cabeça inexperiente nos almofadões, sonolenta. As bocas sexuais se chupam. As pernas se provocam. Choro súbito e toalete. Arrependimento, medo, carícias. Corina acha o amante frio na despedida. (GALVÃO, 2013, p. 18)

Para além da questão da linguagem cotidiana e informal, outro ponto interessante na narrativa e ainda mais responsável por sua singularidade é a

própria maneira de sequenciar as cenas, que remete à ideia de montagem e das tomadas cinematográficas que estão inseridas nas primeiras poesias de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, por exemplo, período no qual os modernistas escrevem com uma influência maior das vanguardas europeias, como o cubismo.

Para Haroldo de Campos (1971), o que acontece com a linguagem nesse período é uma espécie de redução sintética, aspecto muito observado nas poesias de Oswald de Andrade, o qual também foi muito criticado por sua “poesia-minuto”, baseada nos *shots* e nas tomadas de uma câmera cinematográfica. Como exemplo disso, vejamos o seguinte poema oswaldiano:

o capoeira

— Qué apanhá sordado?

— O quê?

— Qué apanhá?

Pernas e cabeças na calçada (CAMPOS, 1971, p. 20)

Nesse sentido, no que tange à feitura da obra, Patrícia Galvão recupera estratégias de elaboração do romance que são bastante típicas de 22, uma vez que há uma aproximação não só à linguagem cotidiana, mas também à linguagem cinematográfica, à linguagem fílmica. Em *Parque Industrial* nota-se a mesma transição de cenas sem muito intermédio, assim como o uso constante de estruturas que fazem essa transição se tornar brusca, o que remete às pequenas fotografias, pequenos retratos. Além disso, na própria estrutura linguística faltam algumas construções que, comparadas a uma narrativa mais clássica do mesmo período, como as de Graciliano Ramos, por exemplo, estariam presentes. Faltam nexos narrativos, todavia, justamente faltam por não serem necessários. Dessa maneira, assim como na poesia de Oswald, “[...] as diferenças se abolem e todas as interpretações ficam lícitas, pois desprezam o suporte material e se fiam no vago vislumbrar de improvadas (e improváveis) intenções ocultas.” (CAMPOS, 1971, p. 20)

A esse respeito Guedes afirma que,

[...] a contramão do romance de Patrícia Galvão foi, de certo modo, o resultado de um espírito de independência e de insubordinação, que fez dessa ficção – mesmo que assumindo em profundidade posições políticas ligadas ao partido comunista e estéticas – um trabalho que não se prendeu rigorosamente a nenhum modelo preestabelecido. Pode-se concluir que corajosamente a obra se assume como diferença

e solidão, não cedendo lugar a modelos, regulações ou limites na reorganização e instrumentalização literária de temas, discussões, tendências e experiências da história de seu tempo. (GUEDES, 2003, p. 53)

Outro ponto importante é a maneira inusitada de emprego dos pontos finais; como se as palavras fossem uma câmera a qual muda o foco constantemente, fazendo tomadas diferentes. A narrativa é baseada, em grande parte, em imagens e em descrição por meio da presença de frases nominais. Vejamos no seguinte trecho:

O camarão capitalista escancara a porta para a vítima que lhe vai dar mais duzentos réis, destinados a Wall Street. O bonde se abarrota. De empregadinhas dos magazines. Telefonistas. Caixeirinhos. Toda a população de mais explorados, de menos explorados. Para os seus cortiços na imensa cidade proletária, o Brás. (GALVÃO, 2013, p. 17)

Sobre essa escolha de realização formal da obra, pode-se propor a hipótese de que Pagu se apropria da velocidade excessiva, que é característica da indústria e de seus processos de fabricação, e da necessidade do trabalho atrelado à linha de montagem, no qual o operário tem a incumbência de cuidar apenas de uma pequena parte do todo, na composição da estrutura narrativa como forma de criticar a instantaneidade da produção em massa, muito comum no mundo capitalista.

Para além desses aspectos de natureza formal, tematicamente, a ênfase em questões do universo feminino, presente na obra, é um elemento de demasiada relevância para a discussão aqui proposta. Pagu ressalta, sobretudo, a condição social enfrentada pelas personagens, o que reitera a visão crítica da autora e ultrapassa as barreiras do chamado feminismo pequeno-burguês.

Essa vertente do feminismo, ao contrário do feminismo radical ou do socialista, não leva em consideração questões como raça e classe em sua discussão rumo à libertação das mulheres. Baseado nas tendências liberais, a opressão das mulheres, segundo essa linha de pensamento, é atribuída, exclusivamente, à disparidade de direitos entre os sexos (ZOLIN, 2019). É notável a crítica a essa ramificação das teorias feministas, por exemplo, no seguinte trecho do livro no qual Corina está prestes a dar à luz. A voz que narra então diz sobre Corina:

Não percebe que a distinção se faz nas próprias casas de parir. As criancinhas da classe que paga ficam perto das mães. As indigentes

preparam os filhos para a separação futura que o trabalho exige. As crianças burguesas se amparam desde cedo, ligadas pelo cordão umbilical econômico. Na sala indigente, enfermeiras brancas acarinhavam sorrindo, no meio do mais duro trabalho, as parturientes que estão ocupando agora as camas pobres que elas ocuparão mais tarde. (GALVÃO, 2013, p.42)

Além de um panorama social, político e cultural, *Parque Industrial* compreende também os testemunhos e a participação de Pagu no cenário da literatura escrita por mulheres. A esse respeito, Mendes (2018, p. 216) diz que,

[p]ara Pagu, a escrita estava vinculada à ânsia da vida engajada. Nesse sentido, podemos questionar vertentes da crítica literária feminista que defendem uma essência da escrita feminina que contribuiu para uma maior diferenciação entre os sexos. Tal diferenciação ocorre, de fato, por conta das diferentes experiências de vida a que cada escritor está sujeito. Inseridas numa sociedade patriarcal e machista, as experiências de vida de uma mulher serão, de fato, mais restritas do que as dos homens. Contra isso, Pagu se insurgiu, mas não somente. Como dito anteriormente, o propósito de vida de Pagu era o engajamento social, cuja luta contra a visão sexual e inferior da mulher estava inserida dentro da sua perspectiva da luta de classes.

Dessa maneira, em *Parque Industrial* são mostradas suas vivências, sobretudo como militante do partido comunista, fato que reitera a “ânsia da vida engajada”. Sobre as personagens do romance, Menezes diz que:

[n]o largo das assimetrias sociais, das tensões cotidianas, o romance de Patrícia Galvão potencializa as possibilidades do dizer das mulheres pobres, investe nas performances das sociabilidades marginais, produz sentidos de deslocamentos, de resistências. A identificação, promovida pela narradora, entre mulheres e mercado de trabalho produz, por um lado, críticas ao aniquilamento físico e subjetivo operado pelo regime fabril e, por outro, revela um espaço de articulação entre as mulheres nesse espaço, *a priori*, de controle masculino. (MENEZES, 2017, p. 225)

Dessa forma, é perceptível que, por meio de suas personagens, Pagu dá voz às mulheres, não apenas inserindo-as como agentes participativas na luta contra a exploração do proletariado, mas também dando relevo a questões particulares ao universo feminino em uma sociedade estruturalmente machista. Por isso, torna-se relevante para o presente estudo uma análise mais detalhada das principais personagens femininas do romance, como se fará a seguir.

CAPÍTULO 3: O ROMANCE E SUAS PERSONAGENS

Segundo Candido (1968), três elementos compõem o desenvolvimento de uma narrativa: a personagem, o enredo e as ideias. Tanto as personagens quanto o enredo são indissociáveis, pois

quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino — traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre d'ele, os significados e valores que o animam. (CANDIDO, 1968, p. 24)

No que tange ao enredo de *Parque Industrial*, percebe-se pela própria forma do romance e pela maneira como Pagu o escreve que existe um certo esvaziamento do enredo, que não é tão romanesco ou tão bem concatenado, o que mostra uma certa intenção. A respeito da obra, Campos diz que

Pagu nem sequer trata a vida proletária paulista em geral. Detém-se no comportamento do proletariado urbano feminino. Criticando a sociedade burguesa, de um ângulo socialista, é levada a ferocar a aristocracia paulista, ferindo velhos círculos sociais frequentados pelos modernistas de 22. Concentrando-se nas mulheres operárias e lumpemproletárias, satiriza o feminismo burguês, acompanha moças pobres seduzidas, com promessas casamenteiras, por conquistadores ricos, seguindo, particularmente, a trajetória de Corina rumo à prostituição. Através de militantes como Otávia e Rosinha Lituana, mostra a necessidade de se dar uma consciência classista às mulheres dos operários, de modo que estas, apavoradas pela repressão policial, não tentem impedir a participação dos maridos nas movimentações sindicais. A única personagem masculina de peso, no livro, é Alfredo Rocha. Afora ele, o retrato é de massas: “Adeus cinco por cento no salário miserável! Oitenta mil operários se desiludem e põem aspas na Revolução!”, escreve, aludindo, possivelmente, a uma promessa do interventor João Alberto. (CAMPOS, 2013, p. 25)

Ademais, *Parque Industrial* retrata todo um contexto de conscientização política e de engajamento social. Em vista disso, é possível compreender o romance como uma espécie de marco da crítica social, uma vez que a obra “[...] condena diversas práticas e instâncias, a começar pela estrutura capitalista que transforma a vida em trabalho, violência, frustração e hipocrisia [...]” (MENDES, 2018, p. 216-217). Em outras palavras,

[a] partir de um interesse feminista por problemas sociais urbanos, este romance apresenta e documenta o papel da mulher no contexto de um ambiente social e cultural opressivo e hostil. *Parque Industrial* é também singular entre os romances sociais dos anos 1930 devido a

sua perspectiva urbana e proletária; trata-se de um romance marxista e feminista que critica e retrata os problemas humanos do desenvolvimento industrial. (CAMPOS, 2013, p. 228)

A personagem, de acordo com Candido (1968, p. 24), “[...] representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos.” Além do mais, a personagem é uma construção do autor, ela é um *ser* fictício. A esse respeito, Candido afirma existir um paradoxo, pois

[d]e fato, como pode uma ficção **ser**? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (CANDIDO, 1968, p. 24)

O universo do romance está diretamente atrelado à própria vivência ou à limitação das vivências do autor. Dessa maneira, por se viver numa sociedade machista e misógina, as temáticas dos romances escritos por mulheres são menos amplas justamente porque as experiências vividas por elas nessa sociedade são menos amplas. Em outras palavras, há uma relação intrínseca entre a vida do autor e a vida das personagens que esse autor cria, de modo que, se o autor se inclina a certo tipo de ideologia, possivelmente seus personagens serão um reflexo disso.

No caso de Pagu, personagens como Rosinha Lituana e Otávia representam a força do engajamento e das ideias políticas e ideológicas da escritora. Acerca da intensa atividade de Pagu ao longo de sua vida, Campos diz:

[m]uitas passagens de sua vida ainda são obscuras para nós (tentativa de suicídio etc.). Quando ela morreu em 1962, devorada pelo câncer, novos elementos de efervescência cultural e política já ocupavam o cenário brasileiro. É o tempo de Brasília, bossa-nova, cinema novo, poesia concreta, Guimarães Rosa, Arraes, Brizola, Ligas Camponesas etc. Pagu, em Santos, na casa da família, pedia a alguém que lhe desabotoasse a gola e partia. Como defini-la? A tentação é escrever que, no seu caso, vida e obra foram inseparáveis. Evitemos, entretanto, o clichê. O que interessa em Pagu (exemplo de “honestidade ideológica” e “dignidade pessoal”, segundo Otávio de Faria) não é esta ou aquela obra particular. Muito menos um conjunto de obra. Nem tudo o que ela escreveu tem importância, embora coisas como o *Álbum*, a

crítica ao Congresso de Poesia e *Parque Industrial* sejam trabalhos de real interesse. Pagu vale e conta enquanto *trajetória* — vida-obra, obravida, vida — de uma *ideia-sentimento*, como disse Drummond. Esta peripécia política, poética e existencial é que faz dela uma figura fascinante. (CAMPOS, 2013, p. 29)

Andreta e Andreta, acerca do valor da obra, afirmam que:

Parque Industrial tem inegável valor histórico, considerando que a narrativa é permeada de crítica política e social, assumindo, assim, as feições de um depoimento de alguém que estava a par dos estágios iniciais da industrialização de São Paulo – sobretudo, a partir da sua própria experiência como operária. Um elemento importante a ser ressaltado é que, na obra, as personagens centrais são mulheres; portanto, a autora retrata, prioritariamente, as condições de vida e trabalho das operárias mulheres. A escolha da autora é original, considerando que as mulheres normalmente tiveram tanto o seu papel quanto a sua força de trabalho subestimados ao longo da história do desenvolvimento capitalista. (ANDRETA e ANDRETA, 2017, p. 448)

Responsável pela verossimilhança e pela coerência da obra, a personagem também desempenha uma espécie de poder de convencimento, isto é, suas ideias, seus pensamentos, suas atitudes podem tanto conquistar a admiração e identificação do leitor quanto seu desprezo. Por esse motivo, a obra literária permite uma reflexão acerca da situação do sujeito, uma vez que o escritor tende a caracterizar suas personagens para que desempenhem papéis específicos dentro da narrativa. Em vista disso, Candido (1968, p. 27) afirma que

[o] romance moderno procurou, justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de **dificuldade** do ser fictício, diminuir a idéia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista. Isto é possível justamente porque o trabalho de seleção e posterior combinação permite uma decisiva margem de experiência, de maneira a criar o máximo de complexidade, de variedade, com um mínimo de traços psíquicos, de atos e de idéias. A personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se os compararmos com o máximo de traços humanos que pululam, a cada instante, no modo-de-ser das pessoas. (grifos do autor)

Cabe também ao escritor decidir qual tipo de personagem quer criar. Acerca das formas de personagens, Candido (1968) diz existir dois tipos, as planas e as esféricas. As personagens planas, geralmente, são construídas ao redor de uma ideia ou qualidade únicas, sendo facilmente reconhecidas quando aparecem e, também, facilmente lembradas; elas permanecem sem alterações, uma vez que não mudam a partir das circunstâncias.

Já as esféricas possuem três dimensões e são organizadas usando uma maior complexidade. Além disso, possuem a capacidade de surpreender, de maneira convincente, o leitor. Caso não surpreendam, são planas; se não são convincentes, são planas que pretendem ser esféricas.

Ainda a respeito das características das personagens na ficção, Candido (1968, p. 35) afirma que

a personagem é, basicamente, uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo certo tipo de realidade. Portanto, está sujeita, antes de mais nada, às leis de composição das palavras, à sua expansão em imagens, à sua articulação em sistemas expressivos coerentes, que permitem estabelecer uma estrutura novelística. O entrosamento nesta é condição fundamental na configuração da personagem, porque a verdade da sua fisionomia e do seu modo-de-ser é fruto, menos da descrição, e mesmo da análise do seu ser isolado, que da concatenação da sua existência no contexto.

Em *Parque Industrial*, dessa forma, observa-se a falta de evolução das personagens bem como de seu aprofundamento psicológico, uma vez que o romance se preocupa em retratar a inclusão das personagens principais no contexto da luta proletária e não propriamente em desenvolver suas complexidades psicológicas.

Acerca das personagens existentes em *Parque Industrial*, Menezes afirma que

[...] é no espaço fabril que acontece a emergência de resistências, derruindo a ideia de que os trabalhadores sejam passivos, manobrados pela estrutura do governo Vargas, que captura a classe trabalhadora através dos sindicatos. Na representação da urbe paulistana delineada no romance, os imigrantes não são os únicos agentes de manifestações da classe trabalhadora contra a exploração e desqualificação empreendidas pelo discurso policial e médico da elite paulistana, também na dinâmica do movimento operário estão presentes as performances políticas de trabalhadoras negras e brancas e de brancos pobres. (MENEZES, 2017, p. 230)

Como personagem plana e engajada nas lutas sociais tem-se Rosinha Lituana. Assim como as outras personagens da obra, trabalha em uma indústria na cidade de São Paulo e possui uma consciência de classe surpreendente. Além disso, Rosinha é militante do Partido Comunista e, ao longo da narrativa, tenta disseminar as ideias do partido para os operários, como vemos no seguinte trecho:

Um rapazinho se espanta. Ninguém nunca lhe dissera que era um explorado.

- Rosinha, você pode me dizer o que a gente deve fazer?
- Rosinha Lituana explica o mecanismo da exploração capitalista.
- O dono da fábrica rouba de cada operário o maior pedaço do dia de trabalho. É assim que enriquece à nossa custa!
- Quem foi que te disse isso?
- Você não enxerga? Não vê os automóveis dos que não trabalham e a nossa miséria?
- Você quer que eu arrebente o automóvel dele?
- Se você fizer isso sozinho, irá para a cadeia e o patrão continuará passeando noutro automóvel. Mas felizmente existe um partido, o partido dos trabalhadores, que é quem dirige a luta para fazer a revolução social.
- Os tenentes?
- Não. Os tenentes são fascistas.
- Então o quê?
- O Partido Comunista... (GALVÃO, 2013, p. 14)

Outra personagem importante para a trama é Otávia, também envolvida – por intermédio de Rosinha Lituana – no movimento operário.

- Ela disse que Rosa de Luxemburgo nunca existiu...
- Otávia senta-se no chão com as crianças.
- Existiu sim! Foi uma militante proletária alemã que a polícia matou porque ela atacava a burguesia...
- A mulher que roubou o Neguinho é burguesa?
- Decerto! explica Frederico, levantando a cabeça do livro que soletra. Se fosse pobre a polícia também matava que nem a Rosa de Luxemburgo.
- Otávia explica que a burguesia é a mesma em toda parte. Em toda a parte, manda a polícia matar os operários...
- Alexandre ri. A sua voz imensa intervém:
- Matam os operários, mas o proletariado não morre! (GALVÃO, 2013, p. 64)

Tanto Rosinha quanto Otávia parecem tomar frente no papel de porta-voz das ideias progressistas. As duas chamam a atenção dos operários e operárias para a condição de exploração na qual se encontram. A estrutura de trabalho é questionada e o sentimento de indignação presente no discurso das duas mulheres faz com que alguns trabalhadores se filiem ao sindicato regional, conforme mostra o trecho a seguir:

- A limusine do gerente chispa espalhando o pessoal. Uma menina suja alisa o paralamas com a mão chupada.
- Rosinha passa um pente desdentado nos cabelos que esvoaçam. Ao seu lado vai um bandinho. Uma garota terna envolve-lhe a cintura com braços morenos. É Matilde, filha da Céu que começou na vida e agora está na ribalta.
- Por que você não entra no sindicato?
- Matilde brinca com os cachos.
- Eu vou entrar na Escola Normal. Mamãe não quer que eu trabalhe mais.
- Uma menina corada, cheia de animação relata.
- Se você conhecesse o Miguetti... O que ele mandar fazer, eu faço! Você não acha, Rosinha?

– Vamos ver na reunião, esta noite. Você precisa saber quem é o Miguetti. (GALVÃO, 2013, p. 14)

Já Corina representa a face da mulher pobre e negra. Seu nome evoca a cor de sua pele, fato reiterado ao longo da narrativa com demasiada veemência. Engravidada de Arnaldo – homem rico que a engana, prometendo se casar com ela –, é expulsa de casa, perde o emprego, vai para uma casa de prostituição e, por consequência de uma doença venérea que contrai, perde o filho e é presa.

A personagem de Corina retrata o que Candido diz ser uma personagem plana que pretende ser esférica, de modo que, apesar de ser alienada acerca das relações trabalhistas, possui um pouco mais de complexidade psicológica que as outras, se questionando ao longo da narrativa sobre si mesma, sobre sua cor, sobre os preconceitos que sofre. Os trechos seguintes ilustram essa trajetória sofrida da personagem marcada pelos conflitos da situação da mulher negra:

Corina, com dentes que nunca viram dentista, sorri lindo, satisfeita. *É a mulata do ateliê.* Pensa no amor da baratinha que vai passar para encontrá-la de novo à hora da saída. Otávia trabalha como um autômato. Georgina cobiça uma vida melhor. Uma delas murmura, numa crispção de dedos picados de agulha que amarrotam a fazenda. – Depois dizem que não somos escravas! (GALVÃO, 2013, p. 17) (grifos meus)

Corina remenda, esforçando a vista.
Por que nasceu mulata? É tão bonita! Quando se pinta, então! O diabo é a cor! Por que 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?* Xi! Se o Florino soubesse da gravidez! Tem ímpetos de contar pra mãe. Adora a criancinha que vai vir! Que tamanho estará agora? Já terá olhinhos? E a mãozinha? (GALVÃO, 2013, p. 31) (grifos meus)

Corina se vende noutro quarto. Tentáculos de um preto gigante enroscam o corpo deformado pela gravidez adiantada.
– Você de barriga, me amolece!
Uma voz rouca gargalha na sala.
– Pode vir sem dinheiro mesmo! Até eu, pago...
Olhos encarvoados dão vida a uma fonola velha. Tetas murchas balançam nos deossos ensebados. Corina abre a porta, fatigada. Mais outro, e terá o dinheiro para o berço do filhinho. (GALVÃO, 2013, p. 39)

Entre todas as mulheres exploradas pela fábrica, Corina é a que tem o destino mais penoso, pois além de ser mulher – e sofrer os preconceitos por isso – é negra e pobre. Dessa forma, sua trajetória reflete a vida dura das mulheres pobres, sobretudo negras, as quais não possuem as mesmas oportunidades e

os mesmos privilégios das mulheres brancas. A personagem reitera para o leitor os desafios de ser negra em uma sociedade racista. Ao introduzir esse assunto no livro, Pagu ratifica sua crítica ao feminismo pequeno-burguês, já que o romance não apaga as diferenças existentes entre as mulheres, mas enfatiza os problemas que cada uma delas enfrenta durante sua existência, problemas estes característicos de uma sociedade desigual, racista, machista e misógina.

No livro *Pensamento Feminista Negro*, Patricia Hill Collins fala acerca da importância de estudos referentes à mulher, sobretudo à mulher negra, como forma de desafiar as ideias hegemônicas da elite masculina branca. Para a autora, se torna demasiadamente necessário um pensamento que rejeite as imagens pejorativas atreladas à condição da mulher negra e que considere as opressões⁹ de raça, classe e gênero como causas fundamentais da pobreza das mulheres negras. Ainda de acordo com a autora estadunidense,

[s]omente afro-americanas ocupam esse centro e “sentem de fato o ferro” que perfura a alma das mulheres negras; afinal, ainda que as experiências das mulheres negras se assemelhem às de outras, elas continuam únicas. A importância da liderança das mulheres negras na produção do pensamento feminista negro não significa que outros não possam participar disso. Significa apenas que a responsabilidade pela definição da realidade de cada um cabe sobretudo a quem vive essa realidade, a quem realmente passa por essas experiências. (COLLINS, 2019, p. 83)

Alguns termos usados por Pagu – como “preta” e “mulata” – causam certo desconforto no leitor, todavia seu uso se torna necessário para retratar o racismo e suas raízes no seio social. A escritora utiliza, propositalmente, esse discurso como uma forma de denúncia, mostrando a exclusão que as mulheres sofrem desde a fábrica, onde trabalham, até a periferia, onde moram, fato que também reitera o processo de marginalização a que estão as mulheres sujeitas.

De acordo com Menezes,

[é] perceptível em *Parque industrial* que as vozes das personagens operárias fraturam o pressuposto de que o sujeito/ personagem universal masculino é o único habilitado a trabalhar nas fábricas, participar de assembleias, fazer greves, executar ações antes integradas ao repertório das masculinidades. (MENEZES, 2017, p. 228)

⁹Segundo Collins (2019, p. 33), “opressão é um termo que descreve qualquer situação injusta em que, sistematicamente e por um longo período, um grupo nega a outro grupo o acesso aos recursos da sociedade.”

Além disso, Menezes, acerca da trajetória intrínseca das personagens, afirma que

[e]mbora o romance proletário inscreva-se no imaginário combativo defendido pelo Partido, as trajetórias das personagens apresentam outros cursos, outros comprometimentos, como a crítica à opressão feminina e à prostituição, que não são alvos programáticos da agenda partidária. Nesse sentido, evidencia-se no romance um processo de tomada de consciência de gênero. A voz narrativa, por exemplo, forja um inquietante discurso sobre a condição das personagens operárias, escapando das diretrizes do Partido, que preconizam uma transformação nas relações de classe, não nas de gênero. A relação entre a dupla jornada de trabalho e a maternidade das trabalhadoras, bem como a questão do trabalho infantil, repercute nas inquietações da narradora: (MENEZES, 2017, p. 231)

De acordo com Sartre (2004, p. 22), “[n]inguém é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo. E o estilo, decerto, é o que determina o valor da prosa.” Nesse sentido, colocando em pauta a situação da mulher como sujeito histórico numa sociedade capitalista e excludente, de maneira singular, Pagu reitera a discussão de gênero, raça e classe. Construindo hipóteses acerca desse assunto, Santos (2014, p. 110) afirma que,

as relações sociais baseadas nas diferenças sexuais, de acordo com Liane Schneider (2000), foram consolidadas a partir da instauração do sistema de gênero na sociedade ocidental, o que acarretou o surgimento da figura da mulher marginalizada em um contexto centralizado no sujeito masculino. Desse modo, o sistema de gênero de caráter patriarcal define o sujeito masculino a partir de uma posição exponencial, sempre de forma mais positiva e independente do que o sujeito feminino. Essa relação assimétrica resulta de uma visão de “opostos absolutos”, em que o modelo masculino é tomado como base para a existência humana, prescrevendo o “*status* do Outro” àquele que não corresponde a esse paradigma.

Outro ponto importante a se considerar acerca das personagens é o fato de que muitas mulheres no romance são quase caricatas, sendo exemplo disso as socialites que, na obra, representam mulheres que não se preocupam com o outro, estão interessadas somente em suas próprias convicções e realidades. Além dessas, nota-se a presença de personagens como Rosinha e Otávia, as quais, a despeito de estarem à frente do movimento proletário, não são personagens que possuem um desenvolvimento psicológico.

Pagu utiliza-se de muitos estereótipos para retratar as mulheres. Esses estereótipos servem como um apontamento de características e aspectos presentes na sociedade considerados aptos à crítica, como a exploração da

mulher negra, a alienação das mulheres brancas burguesas em relação às questões além de seu próprio universo, uma vez que definem e limitam pessoas quanto a sua aparência, sua naturalidade, seu comportamento, seus ideais políticos, entre outros.

A respeito da construção das personagens e de todo o cenário que as envolve, Menezes afirma o seguinte:

[a]s representações de progresso material que circulavam no projeto do Estado nacional varguista são problematizadas e subvertidas na linguagem ficcional de Patrícia Galvão, a ironia da narradora como categoria revolucionária que revela as mazelas, as disparidades e desmascara o tom apaziguador desse processo que reivindica e produz trabalhadores disciplinados como a construção de personagens que em suas experiências periféricas tensionam as categorias de progresso, de desenvolvimento e de modernização. (MENEZES, 2017, p. 225)

Nos trechos a seguir, percebe-se a crítica que Pagu faz a esses estereótipos:

Entram no cinema Mafalda para ver um filme russo tirado de Gorki. As cadeiras populares são procuradas. Lentamente Alfredo lê num jornal as últimas notícias internacionais. Otávia, a seu lado, observa-lhe o beijo inferior, carnudo. A camisa entreaberta mostra o peito de macaco e os músculos.

Uma ternura se despega dos olhos bonitos da proletária para a cabeça curva do novo trabalhador. A campainha seca anuncia o filme.

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

Um grupo de garotas sai lastimando alto os dez tostões perdidos numa fita sem amor. As inconscientes que o proletariado carrega. Aturdidas pelo reflexo do regime burguês, pelo deslumbramento de toaletes que não podem ter mas desejam. Dos automóveis de todas as cores, das raquetes e das praias. Alimentadas pelo ópio imperialista das fitas americanas. Escravas amarradas à ilusão capitalista. (GALVÃO, 2013, p. 67)

Acorda com o alvoroço de mulheres entrando. São as emancipadas, as intelectuais e as feministas que a burguesia de São Paulo produz.

– Acabo de sair do Gaston. Dedos maravilhosos

– O maior coiffeur do mundo! Nem em Paris!

– Também você estava como uma fúria!

– A fazenda, querida!

– O Diário da Noite publicou minha entrevista na primeira página. Saí horrenda no clichê. Idiotas esses operários de jornal. A minha melhor frase apagada!

– Hoje é a conferência. Mas acho melhor mudar a hora das reuniões. Para podermos vir aqui!

– Será que a Lili Pinto vem com o mesmo tailleur?

– Ignóbil!

– Ela pensa que a evolução está na masculinidade da indumentária.

- Mas ela sabe se fazer interessante.
- Pudera! Quem não arranja popularidade assim?
- Ela ainda está com o Cássio?
- E com os outros.

O barman cria cocktails ardidados. *As ostras escorregam pelas gargantas bem tratadas das líderes que querem emancipar a mulher com pinga esquisita e moralidade.* (GALVÃO, 2013, p. 50) (grifos meus)

No trecho grifado fica evidente a crítica, novamente, ao feminismo pequeno-burguês tão alvejado por Pagu. Nele, a autora ratifica o comportamento burguês das mulheres as quais, enquanto se deliciam com ostras, desejam a emancipação da mulher operária, fato que evidencia a hipocrisia das representantes do movimento que, teoricamente, deveria contribuir para a libertação feminina, e não para seu aprisionamento.

Para Candido (1968), a personagem constitui a ficção, isto é, as personagens representam papel fundamental para a constituição da ficção, uma vez que são estas que determinaram os acontecimentos. Dessa forma, no processo de vivência do enredo, as personagens mostram os intuitos do romance.

Ademais, a criação das personagens exerce funções específicas dentro do romance, ou seja, a partir do momento em que se tem a incidência de personagens estereotipadas numa dada obra, nota-se a presença de uma visão crítica da vida que decorre da criação de tais personagens. A função exercida pelo estereótipo dentro do enredo de *Parque industrial* é mostrar-se como uma espécie de denúncia de questões sociais, das relações trabalhistas e da própria representação da vida social. Complementando o que foi exposto,

as personagens denunciam e tentam apresentar triagens de resistências políticas para os dramas do Brás e para alhures, onde a matriz capitalista de regulamentação de corpos exerce a produção dos estereótipos femininos exaustivamente reproduzidos, da violência para inscrever suas práticas de atuação e seus domínios. (MENEZES, 2017, p. 232)

Além disso, os estereótipos das mulheres burguesas em *Parque Industrial* apontam para a problematização do liberalismo de ideias e da alienação aos problemas característicos da vida feminina, como a exclusão, o preconceito, a exploração trabalhista etc. Tais estereótipos reafirmam também a divisão de classes presente na sociedade, fato que aponta para o fenômeno da disparidade entre a burguesia e o proletário, presente na vida real.

Para Sartre (2004, p. 21), “[...] a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele”. Dessa maneira, percebe-se que Pagu, em *Parque Industrial*, traz à luz um mundo ignorado, deixado de lado. Além disso, põe em evidência questões como a representação da vida social, as relações trabalhistas, a problematização política e a discussão de gênero.

Sobre o debate a respeito da disparidade entre os sexos e os possíveis porquês disso, Woolf faz a seguinte reflexão:

[a] vida para ambos os sexos – e olhei para os dois, acompanhando o caminho deles pela calçada – é árdua, difícil, uma luta perpétua. Requer coragem e força gigantescas. Mais que qualquer coisa, talvez, criaturas da ilusão como somos, ela requer confiança em si mesmo. Sem autoconfiança, somos como bebês no berço. E de que modo podemos adquirir essa qualidade imponderável, que também é tão inestimável, o mais rápido possível? Pensando que as outras pessoas são inferiores. Sentindo que temos uma superioridade inata – pode ser riqueza, *status*, um nariz perfeito ou o retrato de um avô feito por Romney; os artifícios da imaginação humana não têm fim – sobre os outros. Por isso a enorme importância para o patriarcado de ter de conquistar, ter de governar, de achar que um grande número de pessoas, metade da raça humana, na verdade, é por natureza inferior. (WOOLF, 2014, p. 29-30)

Pagu, a despeito de sua própria trajetória conturbada, escreve uma espécie de romance de tese, isto é, a partir de todos os valores literários que existem no que tange à feitura da ficção, o romance ilustra a tese da luta de classes presente nas teorias de Marx e, além disso, faz uma apologia ao assunto, criticando uma sociedade alienada e burguesa que não considera a luta de classes como aspecto libertário.

Assim como diz Sartre (2004, p. 14-15), ao falar sobre o escritor, que “[...] as palavras não lhe servem de indicadores que o lancem para fora de si mesmo, para o meio das coisas; em vez disso, considera-as como uma armadilha para capturar uma realidade fugaz; em suma, a linguagem inteira é, para ele, o Espelho do mundo”, Pagu interpreta a realidade na qual estava inserida. *Parque Industrial* funciona como o reflexo de uma sociedade problemática e excludente.

No que tange ao desfecho da obra aqui analisada, pode-se afirmar que *Parque Industrial* se caracteriza como uma “obra aberta”. Conceituando o termo, Umberto Eco afirma que,

[a] poética da obra "aberta" tende, como diz Pousseur, a promover no interprete "atos de liberdade consciente", pô-lo como centro ativo de

uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de organização ao da obra fruída; mas (apoiando-nos naquele significado mais amplo do termo "abertura" que mencionamos antes) poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. (ECO, 1991, p. 41)

A abertura da obra não significa necessariamente indefinição na comunicação, mas sim diversas possibilidades tanto da forma como da liberdade de fruição. Uma obra aberta não possui somente um caminho de resultados premeditados, sua área interpretativa, dessa maneira, é ampla, jamais se submetendo ao controle do autor. (ECO, 1991)

O que acontece nesse caso, de acordo com Eco (1991, p. 41), é o seguinte:

o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual.

Relacionando o desfecho de *Parque Industrial* à teoria de Eco acerca de uma obra aberta, percebe-se que a conclusão do romance possui um final não delimitado como é de costume. Não há uma delimitação temporal específica indicando como cada personagem termina sua história. Não existe uma conclusão para a narrativa. Levantando hipóteses acerca desse fato, pode-se entender que isso acontece justamente porque o tema principal dessa obra, a luta de classes, não possui um encerramento, uma vez que tal fenômeno social estava em plena efervescência na época em que foi escrito o livro. Este fato pode ocorrer também por escolha própria da autora no que tange à estilística pessoal à qual correspondia.

Seja qual for sua explicação, essa característica traz à obra esse aspecto duro e bruto, quase como uma forma de mostrar ao leitor que a vida é dura, que é necessário se conscientizarem em relação aos seus privilégios e, sobretudo, fazer parte daqueles que lutam para a promoção de uma sociedade equânime.

Talvez esse aspecto tenha sido escolhido por Pagu justamente porque, de acordo com Sartre (2004, p. 47),

[c]ada quadro, cada livro é uma recuperação da totalidade do ser; cada um deles apresenta essa totalidade à liberdade do espectador. *Pois é bem esta a finalidade última da arte: recuperar este mundo, mostrando-o tal e como ele é, mas como se tivesse origem na liberdade humana.* (grifos meus)

No trecho que fecha o livro, é possível identificar essa dureza e sobretudo essa visão bruta, não utópica e real da vida. Não há a presença de fantasias ou ilusões. Dessa maneira, em *Parque Industrial*, é observada uma narrativa simples, não muito elaborada ou com muitas alegorias. A vida real é representada, assim como as personagens são baseadas em padrões que já existem e que interferem ou contribuem para a luta de classes, uma vez que Pagu acreditava nesse movimento social como uma forma de intervenção no mundo, bem como uma forma de construir uma sociedade menos excludente.

Vejam os:

Corina ouve uma voz conhecida sob uma casquete grande.
– Pepe?
– Puxa Corina! Você está esculhambada.
– Oh, porqueira! E você? Como vai Otávia? E os outros?
– Nem me fale naquela tipa!
– Ela te deu o fora?
– Ela, uma vírgula. Eu é que não quis saber de uma chiveta que dá pra todo o mundo.
Os dois, agarrados, vítimas da mesma inconsciência, atirados à mesma margem das combinações capitalistas, levam pipocas salgadas para a mesma cama. (GALVÃO, 2013, p. 74)

Além disso, o “desfecho” é, na verdade, somente um encerramento do livro, pois as personagens não têm conclusão no que tange às suas histórias pessoais. Pode-se imaginar que esse fato acontece, por ser, justamente, o intuito do romance, uma vez que a grande causa da obra ainda está aberta, está em discussão, isto é, a luta de classes. O destino pessoal das personagens não interessa tanto; o que, de fato, interessa é o que acontece à causa social da qual se fala ao longo do texto.

Fazendo uma reflexão acerca da influência que a ficção exerce na vida do leitor, Candido (1968, p. 22) diz o seguinte:

[a]ssim, o leitor **contempla** e ao mesmo tempo **vive** as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, pela crescente redução de possibilidades. De resto, quem realmente vivesse êsses momentos extremos, não poderia contemplá-los por estar demasiado envolvido nêles. E se os contemplasse à distância (no círculo dos conhecidos) ou através da conceituação abstrata de uma obra filosófica, não os viveria. *É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo*

irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais; e graças ao modo de aparecer concreto e quase sensível dêste mundo imaginário nas camadas exteriores. (grifos meus)

O ser humano, como um produto de uma construção sócio-histórica, é, terminantemente, sujeito às influências do *modus operandi* da sociedade, na mesma medida em que também influencia tais transformações. É, portanto, dessa relação recíproca, que surge a humanidade ficcionalizada nas obras. Esse seria mais um estágio do processo evolutivo pelo qual a humanidade tem passado desde seu começo, legitimada na narrativa, porque a ficção não se trata do avesso do real, mas é outra forma de captá-lo, com limites maiores e com múltiplas possibilidades de criação e fantasia e, além disso, a ficção da atualidade dissolve, para além de nacionalismos, a fronteira entre o realismo e a fantasia. (PESAVENTO, 1995, p. 117)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicialmente, este trabalho possuía como pressuposto fazer um estudo do primeiro romance proletário brasileiro, intitulado *Parque Industrial*, tendo em vista as personagens femininas à luz do contexto sociocultural da década de 1930, assim como das teorias e críticas literárias acerca do tema. Sua escolha se deu pelo fato de que a autora, Pagu, possui pouco destaque nos estudos de literatura, o que a levou a passar por um processo de esquecimento pela crítica oficial.

Dessa forma, como pontos de partida para a concretização dessa pesquisa, intentou-se identificar as características presentes na obra que revelem sua relação com o contexto sociocultural dos anos 30, analisar a construção das personagens femininas apresentadas na obra, procurando evidenciar de que maneira elas confirmam e problematizam estereótipos de gênero característicos do período e, por fim, examinar e investigar aspectos estilísticos marcantes da escrita de Patrícia Galvão, analisando como sua prosa dialoga e contribui com o novo ideário artístico proposto pelo Modernismo brasileiro.

Após a conclusão da pesquisa, é necessário reiterar o que foi, de fato, encontrado. Acerca da escrita de Pagu, foi possível observar características como a fragmentação da estrutura, tanto da narrativa quanto das ideias e pensamentos apresentados, assim como a organização peculiar das ideias propostas, o uso frequente de pontos finais e a síntese demasiada das ações e sentimentos, fato que dialoga com uma linguagem cinematográfica e fílmica, próxima à experiência criativa de Oswald de Andrade, além de adequar-se bem ao desenvolvimento da ambientação dura que o romance tem, em virtude de seu tema central. Além disso, a autora recupera estratégias de criação do romance bastante típicas da década de 1922.

Certamente, a personagem é de caráter fundamental para a ficção, uma vez que é ela quem “[...] torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza.” (CANDIDO, 1968, p. 10) Nesse sentido, a personagem é responsável pela constituição da ficção, pois “[...] ao falarem, revelam-se de um modo mais completo do que as pessoas reais, mesmo quando

mentem ou procuram disfarçar a sua opinião verdadeira.” (CANDIDO, 1968, p. 10)

Dessa maneira, a respeito das personagens existentes na trama, nota-se que, além da síntese demasiada das ações e sentimentos próprios, não há um lugar destinado à expressão do eu daquelas mulheres. As personagens são duras e brutas, possuem uma falta de evolução e de aprofundamento psicológico. O romance, dessa maneira, se preocupa com o retrato das personagens principais no contexto da luta de classes e não propriamente em desenvolver suas complexidades psicológicas. Como exemplo do que foi dito, tem-se Rosinha Lituana e Otávia; ambas representam a força do engajamento social, bem como das ideias políticas e ideológicas da escritora.

Já a personagem Corina possui a trajetória mais sofrida, uma vez que exemplifica a vida da mulher negra e pobre. Apesar de sua alienação característica acerca das relações trabalhistas, Corina possui uma nota maior no que tange à complexidade psicológica, pois se questiona veementemente sobre si mesma, sobre sua cor, sobre os preconceitos que sofre.

Em vista disso, tais personagens presentes no romance reiteram a visão de Pagu. É, portanto, pela caricatura e pelos estereótipos que a autora transmite suas percepções em relação às mulheres a sua volta. Seu método de escrita parece ser quase uma denúncia, uma forma de elencar as características, sejam elas boas ou ruins, presentes na sociedade.

A autora é uma figura de demasiado valor para a literatura nacional, todavia por motivos como sua excentricidade, seus ideais considerados inortodoxos e, sobretudo, por ser mulher passou por um processo de apagamento ao longo da história. Acerca das relações entre a mulher e a literatura, Santos (2014, p. 109) afirma que:

[...] os cânones tradicionais não se preocuparam em reconhecer a mulher como sujeito do processo histórico-cultural e seu papel enquanto instância discursivo-textual, o que acarretou um apagamento dessa produção literária. Nesse sentido, torna-se fundamental implementar trabalhos que proponham estudos críticos sobre a literatura escrita por mulheres, visto que, além de contribuírem para ampliar o conhecimento nessa área, firmam uma vertente literária que ainda apresenta lacunas nas investigações acadêmicas.

Indo de encontro à sua invisibilização, ratifico que *Parque Industrial* representa grande relevância para compreender o dinamismo existente nas obras da década de 1930. O romance aborda uma temática de demasiada

importância no que diz respeito à ascensão da burguesia e da consequente exploração capitalista do proletariado e à luta feminina por direitos iguais. Além disso, representa a visão perspicaz da autora acerca da sociedade brasileira dos anos 1930.

As considerações aqui postas permitem, portanto, afirmar que as hipóteses levantadas no início da pesquisa, mais precisamente acerca do apagamento de Pagu, foram delineadas, de forma satisfatória, ao longo da produção do trabalho. Todavia, afirmo que a pesquisa desenvolvida até aqui se trata apenas de uma dentre as diversas leituras possíveis atreladas a *Parque Industrial*.

A obra, nesse sentido, permanece convidativa ao surgimento de novas indagações, abordagens, debates, reflexões e análises diversas. O romance repousa à espera de críticos e pesquisadores para que sejam desvendados os mistérios que se aninham nos becos da literatura e da história. Este estudo, dessa maneira, não é, muito menos se pretende, completo; pelo contrário, sua intenção é, justamente, suscitar a discussão, a crítica, o emprego de conceitos e a dissolução de preconceitos para pensar o fazer literário.

Tendo isso em vista, se faz de demasiada urgência ressaltar a importância de sempre revitalizar, ante as dificuldades que o campo impõe às mulheres, a perspectiva feminina nesse fazer literário. Desse modo, compreende-se que este não é o final absoluto das proposições aqui feitas, mas somente provisório, e mesmo as questões que foram abordadas no estudo não se esgotam ao fim deste; ao contrário, há a possibilidade de mais interpretações, pois, assim como a obra analisada, o estudo possui, também, um final aberto.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976, n.p. Disponível em <<https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>> Acesso em 08. out. 2020

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1974. v. 7 (Poesias reunidas).

ANDRETA, Bárbara Loureiro; ANDRETA, Rachel Loureiro. As mulheres no espaço da fábrica: parque industrial, de patricia galvão. **S.I.**, Rio Grande do Sul, p. 442-449, 2017. Disponível em: https://www.ufrgs.br/ppgletras/coloquiosularquipelagos/artigos/47_ParqueIndustrial.pdf. Acesso em: 26 abr. 2021

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem**. São Paulo: Global, 2014. *E-book Kindle*.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 51. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2017.

CAMPOS, Augusto de. **Pagu**: vida-obra. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a Cultura. In: UFRS. **Simpósio sobre a revolução de 1930**. Porto Alegre: Erus, 1983. p. 27-36.

CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CUNHA, Paula Cristina. Da Crítica Feminista e a Escrita Feminina. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, p. 1-11, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46837>. Acesso em: 22 fev. 2021.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. 8. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1991.

ESSER, Débora Cristina. Literatura de autoria feminina - mulheres em cena, na história e na memória. **Revista Línguas & Letras** – Unioeste, Vol. 15, Nº 30, Segundo Semestre de 2014. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/10658/8052>. Acesso em: 18 ago. 2020.

GALVÃO, Patrícia. **Parque Industrial**. São Paulo: Cintra, 2013.

GUEDES, Thelma. **Pagu**: literatura e revolução. São Paulo Ateliê Editorial, 2003.

MENEZES, Ludimila Moreira. Parque Industrial, de Patrícia Galvão: cartografia feminista na São Paulo em modernização. **Revista Crioula**, São Paulo, n. 20, p. 222-239, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/134527>. Acesso em: 16 fev. 2021.

NASCIMENTO, Evandro. A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e primitivismo artístico. **Gragoatá**, Niterói, n. 39, p. 376-391, 2015. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33354>. Acesso em: 18 ago. 2020.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. Relação entre História e Literatura e Representação das Identidades Urbanas no Brasil (século XIX e XX). In: **Revista Anos 90**, Porto Alegre, n. 4, dezembro de 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/6158>> Acesso em 04/05/21

RIBEIRO, João. Resenhas Críticas: Mara Lobo. In: CAMPOS, Augusto de. **Pagu: vida-obra**. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. Autoria feminina, memória e subjetividade: relações possíveis. **Antares: Letras e Humanidades**, Caxias do Sul, v. 6, n. 11, p. 109-121, 2014. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/2849>. Acesso em: 09 set. 2020.

SARTRE, Jean Paul. **Que é Literatura?** 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

SHOWALTER, Elaine. Feminist criticism in the wilderness. In: **Critical inquiry**, Vol. 8, n.º 2, Writing and sexual difference, 1981. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1343159> Acesso em: 22 fev. 2021

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da Literatura Brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Editora UEM, 2019, pp. 181-203