



## Parque industrial, o romance proletário de Patrícia Galvão: interseções e desalinhos com as gerações de 1922 e 1930 do Modernismo Brasileiro

*Industrial Park, the proletarian novel by Patrícia Galvão: intersections  
and disagreements with the 1922 and 1930 generations of Brazilian  
Modernism*

Laís de Oliveira Moreira

<https://orcid.org/0000-0001-7810-3454>

Cacio José Ferreira

<https://orcid.org/0000-0003-0009-226X>

Priscila Vasques Castro Dantas

<https://orcid.org/0000-0002-5459-6458>

**Resumo:** Neste artigo, pretende-se analisar escolhas estéticas e políticas de Patrícia Galvão na concepção e realização de Parque Industrial, considerado o primeiro romance proletário do país. A partir da perspectiva de linguagem experimentalista da primeira geração modernista, a autora empreende um romance de denúncia social, alinhado ideologicamente, portanto, ao modernismo da segunda geração. Entretanto, ao dar voz, no romance, a mulheres trabalhadoras, Galvão transgride, também, concepções importadas do realismo socialista da União Soviética, predominante nos escritos da geração de 1930, desassociando-se, desse modo, dos moldes vigentes no tempo de sua escrita. A partir das reflexões de Constância Lima Duarte (2016), Rita Terezinha Schmidt (2019), Silvano Santiago (2000) e Luiz Lafetá (2000), busca-se pensar sobre as interseções e os desalinhos que o romance estabelece com as perspectivas estéticas modernistas das duas primeiras gerações, que o tornam singular na literatura brasileira.

**Palavras-chave:** Literatura modernista; autoria feminina; romance proletário; Patrícia Galvão.

**Abstract:** This article aims to analyze the aesthetic and political choices made by Patrícia Galvão in the conception and production of Parque Industrial, considered the first proletarian novel in the country. Based on the experimentalist language perspective of the first modernist generation, the author writes a novel of social denunciation, ideologically aligned with the modernism of the second generation. However, by giving voice to working women in the novel, Galvão also transgresses concepts imported from the socialist realism of the Soviet Union, predominant in the writings of the 1930s generation, thus dissociating herself from the molds in force at the time of her writing. Based on the reflections of Constância Lima Duarte (2016), Rita Terezinha Schmidt (2019), Silvano Santiago (2000) and Luiz Lafetá (2000), the article seeks to reflect on the intersections and misalignments that the novel establishes with the modernist aesthetic perspectives of the first two generations, which make it unique in Brazilian literature.

**Keywords:** Modernist literature; female authorship; proletarian novel; Patrícia Galvão.



## INTRODUÇÃO

Quando Patrícia Galvão, mais comumente conhecida como Pagu, publicou seu primeiro livro, *Parque Industrial*, em 1933, pouco se falava sobre o gênero romance proletário no Brasil. Segundo palavras da própria escritora, sua intenção era “escrever um livro revolucionário”; ela acreditava que, no país, “ninguém havia ainda feito literatura nesse gênero” (Galvão, 2020, p. 90). Foi assim que, sem muitas pretensões literárias e muito mais afeita a contribuir intelectualmente com a causa proletária, ela escreveu, à margem do Partido Comunista Brasileiro, o que muitos consideram ser o primeiro romance proletário do Brasil.

No entanto, esse seu pioneirismo – que, claro, alguns podem contestar – não foi suficiente para a jovem escritora paulista ser ao menos citada como um exemplo da literatura que estava sendo produzida na década de 1930. Assim como o de outras escritoras do mesmo período, o nome de Patrícia Galvão foi ignorado por editoras e acadêmicos da área, mais interessados na extensa lista de autores masculinos que compõem o rol do cânone modernista brasileiro.

Segundo Constância Lima Duarte, essa exclusão da autoria feminina no Modernismo ocorreu porque:

[...] parte significativa das escritoras que produziram nas décadas de 20 e 30 – precisamente as que se posicionavam na vanguarda do pensamento contemporâneo – voltavam suas produções intelectuais e artísticas para questões que lhes pareciam mais urgentes – como contribuir para corrigir o atraso social e intelectual em que se encontrava a mulher brasileira (Duarte, 2016, p. 10).

Isso significa dizer que os projetos literários das escritoras estavam mais envolvidos com questões fundamentais do universo feminino daquele momento, como a emancipação da mulher, e se afastavam das tendências estéticas da literatura canônica. Ainda conforme Duarte, essa diferença de projetos é um reflexo da experiência feminina dentro de uma sociedade opressora e machista, pois “a maioria das mulheres vivia em um mundo à parte, tão diferenciada tinha sido sua educação, e tão estreito e desvalorizado seu horizonte doméstico” (2016, p. 10).

Patrícia Galvão também traz à luz o universo feminino. Contudo, sua abordagem amplifica esse universo ao vozear um grupo de mulheres costumeiramente

silenciado: o das trabalhadoras, a quem ela dá voz a partir das personagens de *Parque Industrial*. Esse grupo de mulheres, muito mais marginalizadas do que as mulheres das classes mais altas, foi o grande foco do seu romance e esse foco foi também o seu diferencial em relação aos outros escritores da época.

Além do diferencial de enfoque, outra característica do seu livro, que o tornou um caso singular na década de 1930, é o uso de uma linguagem, muito mais próxima dos experimentalismos da chamada primeira geração modernista, a geração de 1922, o que não era usual na escrita do romance social de seu tempo. Transgredindo o realismo socialista, popularizado pela extinta União Soviética e se opondo ao retorno de um realismo/parnasianismo na literatura, a escritora toma o ideal antropofágico como norte para escrever um romance proletário e, ao mesmo tempo, experimental. Assim, a escolha de um narrador onisciente, mas que se posiciona o tempo todo a favor da causa operária, descreve a realidade de forma irônica, fragmentária, visual, polifônica, às vezes grotesca e exagerada, utilizando-se de muitas figuras de linguagem.

Dessa forma, a perspectiva feminina proletária e a linguagem experimental que a autora adota em seu livro são diferenças marcantes para a época e que se contrapõem ao cânone predominantemente masculino e marcadamente realista/socialista, aos moldes do socialismo soviético, estabelecido nas letras brasileiras dos anos de 1930.

Refletir sobre o tema gênero na literatura se mostra certamente relevante para pensar projetos literários mais diversos. Essa também é a opinião de Rita Terezinha Schmidt, ao afirmar que obras de autoria feminina “levantam interrogações acerca de premissas críticas e formações canônicas, bem como tensionam as representações dominantes calcadas no discurso assimilacionista de um sujeito nacional não marcado pela diferença” (2019, p. 72).

Diante dessas questões, objetivamos, aqui, refletir acerca do romance de Patrícia Galvão, *Parque Industrial*, levando em consideração as escolhas estéticas e políticas presentes na obra da autora, que a diferenciam das obras de seu tempo, posteriormente canonizadas.

## UMA ESCRITORA NOS TRÓPICOS: REFLEXÕES SOBRE A LINGUAGEM MODERNISTA DE PATRÍCIA GALVÃO

Antes de entrar no tema Patrícia Galvão, é preciso, primeiro, localizar e refletir sobre o contexto artístico em que essa autora escreveu e com o qual se identificava, isto é, o Modernismo. No Ocidente, de maneira geral, o Modernismo nasceu com a ideia de ruptura com o passado da *Belle Époque*, ou seja, uma expressão cultural que marcasse a passagem do antigo século XIX para o novo século XX. No entanto, no Brasil, o movimento modernista não foi um consensual; além disso, em vista da situação colonial do país, esse movimento artístico também se alinhou à busca de uma identidade nacional brasileira, por meio do resgate de raízes culturais de diferentes regiões, abraçando fortemente a ideia de revelar a “brasileidade” da nação.

Muitos pesquisadores afirmam a existência de uma diversidade de “modernismos” no Brasil, devido aos escritores que propuseram outras formas de entender e fazer literatura, mas que, por não se adequarem ao projeto da “brasileidade”, foram excluídos da história literária. É o que afirma Elias Thomé Saliba (2022), ao chamar atenção para a “elaboração furtiva de estratégias de esquecimento” (p. 9), já iniciada na Semana de 1922, o que denota o sistemático silenciamento de projetos artísticos distintos daqueles que se alinhavam ao projeto geral, por assim dizer, do Modernismo brasileiro daqueles primeiros anos.

Assim, passando os olhos rapidamente pela historiografia literária brasileira e observando os nomes dessa época que foram canonizados, podemos concluir que a maioria dos projetos literários excluídos era produzida por grupos marginalizados, como, por exemplo, as mulheres e a população negra, de acordo com apontamentos de pesquisadoras como Constância Lima Duarte (2016) e Rita Terezinha Schmidt (2019). Como Eduardo Coutinho nos lembra, o cânone dos países colonizados foi concebido “por critérios estipulados pelos setores dominantes da sociedade, que reproduziam o olhar europeu, primeiramente ibérico, à época da colônia, e posteriormente, após a independência política, de outros países, mormente a França” (Coutinho, 1996, p. 72). Em razão disso, o nosso cânone foi formado predominantemente por homens brancos, o grupo social dominante.

Sobre o Modernismo brasileiro canonizado, João Luiz Lafetá faz, em *1930: a crítica e o Modernismo* (2000), um estudo que nos apresenta a evolução desse movimento literário. No primeiro capítulo da obra, o autor traça uma divisão do Modernismo brasileiro por um critério de ênfase no projeto estético e no projeto ideológico. Para o autor, de forma resumida, os modernistas da geração de 1922, a primeira geração, tinham um olhar otimista com relação ao futuro do país, por isso, a ênfase recai sobre o projeto estético, no sentido de pensar na renovação da linguagem para refletir essa vontade de ruptura com o passado. Já os modernistas da segunda geração, entendidos como aqueles da década de 1930, passada a fase otimista e diante da ebulição de movimentos sociais de esquerda e a ascensão do nazifascismo no mundo, começaram a olhar os problemas do país de forma mais crítica e sem o entusiasmo dos seus predecessores, passando a dar mais ênfase à questão ideológica. Lafetá discorre sobre essa mudança na seguinte passagem:

[...] enquanto nos anos vinte o projeto ideológico do Modernismo correspondia à necessidade de atualização das estruturas, proposta por frações das classes dominantes, nos anos trinta esse projeto transborda os quadros da burguesia, principalmente em direção às concepções esquerdizantes (denúncia dos males sociais, descrição do operário e do camponês), mas também no rumo das posições conservadoras e de direita (Lafetá, 2000, p. 28).

5

Assim, os escritores dos romances sociais da década de 1930, por questões ideológicas e estéticas, adotaram uma linguagem mais canônica e realista, considerada mais adequada para abordar temas sociais, em contraponto à geração anterior.

Pensando sobre o impacto desse movimento artístico, podemos citar Silviano Santiago (2000), que aponta que uma das contribuições da América Latina para o mundo ocidental é a sua “destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza” (p. 16); em outras palavras, a sua atitude em corromper, com elementos da sua própria cultura, a cultura do outro, ou, indo mais além, tomar para si o que veio de fora e transformar em algo novo, como a antropofagia modernista já havia descrito. Ainda conforme o crítico, isso ocorre como uma reação à colonização europeia na América Latina, uma forma de os colonizados marcarem a sua presença no mundo e não desaparecerem por assimilação.

Na literatura, o crítico afirma que os escritores latino-americanos muitas vezes fazem uso de textos e formas canônicas como uma maneira de criar uma expressão transgressora, assim, é uma necessidade que se “aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida” (p. 20). Por esse motivo, Santiago chega à conclusão de que os escritores de países colonizados fazem uma literatura híbrida e, por essa condição, estariam em um “entre-lugar”, ou seja, “vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue” (p. 23). Assim, podemos apontar, como exemplo, Oswald de Andrade, que utilizou as estruturas das vanguardas europeias visando a construção de uma identidade brasileira. Nesse aspecto, o escritor modernista teria feito uma literatura híbrida, que se encontra nesse “entre-lugar” de respeito e confronto, citando Santiago.

Partindo desse ponto, se analisarmos a literatura produzida por grupos marginalizados dentro de um país periférico como o nosso, essa ideia de confronto e negação do modelo original, que, na maioria das vezes, é estrangeiro, adquire outras nuances. Muitos escritores marginalizados não estão apenas corrompendo e resistindo ao cânone ocidental, mas às formas hegemônicas de seu próprio país, que muitas vezes também já são uma negação do cânone. Por essa razão, a literatura produzida por grupos subalternizados pode vir a ser uma literatura que contesta a hegemonia vinda de fora, mas também de dentro de seu contexto social e histórico.

Chegamos, assim, ao caso de Patrícia Galvão, uma escritora que, como muitas, foi apagada da literatura brasileira. Em seu primeiro romance, *Parque Industrial*, a escritora usa uma linguagem modernista, aos moldes da geração de 1922, para escrever um romance proletário de denúncia contra a exploração de trabalhadores pela perspectiva feminina, contrariando a hegemonia masculina na literatura e também contestando a ideia de uma identidade nacional que os seus contemporâneos tanto buscavam.

Contrariamente ao que muitos possam imaginar, a escritora não participou da Semana de Arte Moderna de 1922, pois ainda era uma criança na época. A sua aproximação com os modernistas dissidentes, um grupo mais à esquerda e que formou o Movimento da Antropofagia, só aconteceu em 1929, quando ela passou a frequentar os saraus do grupo e participar com pequenas apresentações de

poesia. Esses encontros foram fundamentais na composição das referências literárias que, mais tarde, constituíram o seu romance.

Analisando *Parque Industrial*, logo no início, fica clara a referência modernista que a autora adota. A obra é narrada por uma voz que não é uma personagem, mas que usa expressões para descrever o espaço e as personagens que deixam evidente a sua não neutralidade em relação à exploração dos trabalhadores. Ao mesmo tempo, a sua narração é fragmentária, visual, comportando-se como recortes de cenas que, juntas, criam a sensação de movimento e continuidade, como no exemplo a seguir:

O grito possante da chaminé envolve o bairro. Os retardatários voam, beirando a parede da fábrica, granulada, longa, coroada de bicos. Resfolegam como cães cansados, para não perder o dia. Uma chinelinha vermelha é largada sem contraforte na sarjeta. Um pé descalço se fere nos cacos de uma garrafa de leite. Uma garota parda vai pulando e chorando alcançar a porta negra. O último pontapé na bola de meia. O apito acaba num sopro. As máquinas se movimentam com desespero. A rua está triste e deserta. Cascas de banana. O resto de fumaça fugindo. Sangue misturado com leite. (Galvão, 2022, p. 16)

Anos mais tarde, a escritora falaria sobre essa técnica de escrita que só teria sido possível graças à existência do cinema e da fotografia, invenções da era moderna. Em suas palavras, a contribuição dessas invenções à literatura “foi a ideia da velocidade, que implica a simultaneidade das coisas” (Galvão, 2014, p. 304), ou seja, colocar em sequência várias narrativas de imagens para dar essa ideia de movimento e continuação.

Em *Pagu Vida-Obra* (2014), Augusto de Campos escreve que essa influência veio da literatura de Oswald de Andrade, casado com a escritora na época. Segundo Campos, essa maneira de escrever “é oswaldiana, de extração cinematográfica, operando por uma sintaxe de justaposição direta dos fragmentos (cenas breves; ‘tomadas’ compondo ‘sequências’) que, reunidos, criam os contextos” (Campos, 2014, p. 36).

Ainda analisando a linguagem modernista, ela também aparece no romance da escritora no uso excessivo de figuras de linguagem, que dão ao texto, crítico do mundo capitalista, um tom mais expressionista. São essas figuras de linguagem, adotadas pelo narrador engajado, que constroem, por exemplo, um sutil tom

pessimista em relação ao avanço tecnológico a serviço do capital, como 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 cortiços na imensa cidade proletária, o Brás. O camarão para ofegando, segue (Galvão, 2022, p. 24).

Nesse fragmento, o narrador descreve a dinâmica dos trabalhadores pegando um bonde elétrico, entretanto, esse bonde aparenta ter características humanas, como a capacidade de “assaltar” o proletariado, descrito como vítima, e também a de parar “ofegando” de tanto carregar pessoas pela cidade. O narrador ainda menciona, ironicamente, Wall Street como o centro financeiro destinatário de todo capital recolhido dessas “vítimas” pelas empresas, estrangeiras ou não, que atuam no país. Assim, fica implícito que as inovações que a industrialização do país trouxe não servem apenas para facilitar e tornar mais confortável a vida dos trabalhadores, mas, fundamentalmente, para explorá-los ainda mais.

Já em outros momentos, esse narrador usa a metonímia para substituir personagens por partes do vestuário ou do corpo que os identificam com a sua classe. Essas substituições são frequentes e podem servir para evidenciar como a sociedade está dividida em classes sociais bem demarcadas pelos bens materiais e características físicas. As seguintes passagens podem ser citadas: “Os chinelos de cor se arrastam sonolentos ainda e sem pressa na segunda-feira” (Galvão, 2022, p. 16), referindo-se aos trabalhadores de uma fábrica; “Os bigodinhos estacionam nas esquinas [...] Nenhum homem pode parar perto do portão. Mas as saias azuis se enroscam nas esquinas” (Galvão, 2022, p. 32), fazendo menção a homens pequeno-burgueses e suas namoradas normalistas; e, por fim, “Os smokings brancos se aprumam na noite tropical, empalidecendo os topázios dos punhos de seda” (Galvão, 2022, p. 37), em alusão aos burgueses ricos.

Essas são algumas formas de expressão que aparecem no livro de Patrícia Galvão que evidenciam a sua aproximação estética com a geração modernista de 1922, comprometida com a renovação da linguagem. É perceptível, entretanto, que essa aproximação é mesmo em nível de linguagem, dado que, em perspectiva ideológica, ela se aproxima dos modernistas da geração de

1930, politicamente engajados na luta social. Esse posicionamento estético e político, que estabelece interseções entre essas duas gerações modernistas, certamente torna seu livro singular, em comparação com outras obras de seu tempo histórico, canonizadas posteriormente.

Ainda sobre suas escolhas estéticas, vale destacar a existência de diversos registros sobre a importância, na concepção da autora, da renovação da linguagem na literatura modernista, que ela assumia como uma das principais características de seu fazer literário. Observemos tal concepção no trecho abaixo do artigo que escreveu, em 1959, para o Suplemento do jornal *A Tribuna*:

Que é que caracteriza a literatura chamada “moderna”? Primeiramente, uma invenção de linguagem. A norma descritiva do escritor considerado de vanguarda é uma pesquisa no sentido de dar intensidade, de estabelecer surpresa, de qualificar em profundidade os episódios e as figuras, as relações e as coisas. (Galvão, 2014, p. 303)

Esse posicionamento da escritora já havia aparecido anteriormente em outros artigos para o *Vanguarda Socialista*, periódico em que colaborou de 1945 a 1946. Em artigo intitulado “Linha do determinismo histórico literário do Ano Novo”, ela formula suas expectativas para a literatura brasileira no ano que se inicia. Mas, antes, faz algumas considerações sobre a trajetória da literatura modernista no Brasil e denuncia a forte influência da Europa, principalmente de Portugal, sobre a nossa literatura com a consciência de que isso seria um reflexo da dependência cultural do país. Em suas palavras, ainda fazíamos “nossa pobre literatura colonial-colonizada” (Galvão, 1946, n.19, p. 2). Por fim, indica que sua esperança “reside nos cristais da inteligência livre, que puderem formular seu protesto diante das correntes dominantes” (Galvão, 1946, n. 19, p. 2), isto é, nos escritores que ousarem escrever contrariando as formas canônicas estabelecidas.

Quando Patrícia Galvão escreveu seu romance proletário com uma linguagem experimental modernista, portanto, ela se colocou em um espaço de interseção entre as escritas modernistas de 1922 e 1930, ao mesmo tempo dialogando com seus contemporâneos e escrevendo em contraponto à tendência dos romances sociais de sua época. Seu romance se encontra, então, em um duplo “entre-lugar”: entre as duas primeiras gerações modernistas, ou seja, entre dois

projetos literários de seu próprio país, e, ainda, entre o cânone e a margem, dado que, na historiografia da literatura modernista brasileira, seu lugar foi, por muito tempo (senão ainda hoje), o do apagamento.

## O ROMANCE PROLETÁRIO E A FIGURA DA MULHER: A PERSPECTIVA FEMININA E FEMINISTA ANTI-CANÔNICA EM PARQUE INDUSTRIAL

Na seção anterior, fizemos uma reflexão sobre como o uso de uma linguagem mais experimental fez do romance proletário de Patrícia Galvão diferente, se comparado ao de outros autores brasileiros do mesmo período. O hibridismo de seu livro, entre romance modernista e proletário, o coloca num “entre-lugar”, citando Santiago (2000), entre as duas gerações modernistas tornadas hegemônicas, identificadas e divididas por Lafetá (2000) como aquelas que ficaram conhecidas nas décadas de 1920 e 1930, conforme já apontamos, o que, parece-nos, indica sua posição contrária ao imperialismo cultural da Europa, principalmente com a volta da influência do realismo na literatura brasileira, mas também uma vontade de estar em consonância com o que havia de mais moderno em literatura.

Já na presente seção, pretendemos desenvolver uma discussão sobre a ênfase, na obra, nas questões femininas e como essa escolha da autora também se coloca como contrária a um cânone majoritariamente masculino e, em certa medida, às imposições ideológicas que seguiam a cartilha da União Soviética no que tange à arte proletária. Chegamos, portanto, a um outro ponto de desalinhamento da obra com aquilo que estava posto esteticamente em seu tempo.

Analisando comentários que saíram após a publicação do livro de Patrícia Galvão, fica evidente que pensar na luta proletária pela perspectiva das mulheres não agradou algumas pessoas, que até desconsideraram a classificação de *Parque Industrial* como romance proletário. É o caso de Murilo Mendes, em um comentário acerca do romance *Cacau* (1933), de Jorge Amado, no *Boletim de Ariel*. O escritor reserva algumas linhas de sua crítica para comentar o romance de Galvão. Segundo ele, o romance é apenas:

[...] uma reportagem impressionista, pequeno-burguesa, feita por uma pessoa que está com vontade de dar o salto mas não deu. Assiste-se a entrada de fábrica, a saída de fábrica, a encontros do filho do grande

capitalista com a filha do operário, etc. Parece que para a autora o fim da revolução é resolver a questão sexual. (Mendes, 1933, p. 317)

No trecho, Murilo Mendes acusa que o livro da escritora paulista, além do aspecto pouco literário, dá muita ênfase nas relações que se estabelecem entre homens e mulheres dentro de um contexto de classe; pior, um livro que coloca em pauta a liberdade sexual feminina como ponto de discussão para se pensar as relações de classe social. Esse comentário do escritor reflete bem a mentalidade limitada em torno das questões que envolviam as demandas femininas da época. A emancipação sexual das mulheres, um dos temas que o romance de Patrícia Galvão aborda, não estava separada da questão proletária, como Mendes parece acreditar; na verdade, estas são pautas que se interseccionam na vivência das mulheres reais e da obra.

O foco de seu romance na questão proletária por um viés feminino e feminista é um reflexo de uma sensibilidade da autora em perceber os novos agentes sociais que estavam de fora das representações literárias canônicas, mas que, pela industrialização e, conseqüentemente, pela maior complexidade da sociedade, começavam a ganhar visibilidade nos espaços públicos. Assim, mulheres, imigrantes e pessoas negras são colocadas em posição de destaque no livro e, talvez, a presença dessas outras subjetividades tenha sido mais um dos motivos para o apagamento da obra, pois fugiam da representação universal masculina e também heróica do proletariado demarcada até ali, na escrita literária.

Segundo Terry Eagleton, umas das características do realismo socialista, movimento artístico soviético tido como referência para o romance proletário, era que a literatura “tinha que ser tendenciosa, voltada para o partido, otimista e heróica; ela deveria estar imbuída de um ‘romantismo revolucionário’, retratando os heróis soviéticos e renunciando o futuro” (2011, p. 72). *Parque Industrial*, mesmo com intenções revolucionárias, viola esses princípios, principalmente, pelas representações pouco idealizadas das personagens e por trazer discussões referentes a um grupo que não estava no centro da luta proletária, pelo menos não no Brasil: as mulheres.

É preciso explicar, a essa altura, a concepção de arte que Patrícia Galvão defendia e que a fez se afastar dessa perspectiva artística atrelada aos ditames partidários. Apesar da sua filiação no PCB e de seu envolvimento na luta

revolucionária, que a levaram a escrever esse romance, a escritora parecia ter uma compreensão de que a arte, mesmo com um viés político, deve ser uma manifestação livre do artista intelectual, sem a obrigação de cumprir uma agenda política definida por terceiros. É o que a autora aconselha aos escritores, anos depois e já desfilada, no artigo “Parêntesis no descaminhamento” para o *Vanguarda Socialista*, em 1946:

[...] que o humano sobreleve o social, para o homem que trabalha com a inteligência e com a sensibilidade. Que a sua ética seja determinada pelo livre exame das coisas, e que ele dê ao seu voo a amplitude nítida de quem escreve a ordem de suas palavras e não tropece nas determinações das palavras de ordem. Seja um frequentador das estradas da liberdade quem deseja participar da luta pela liberdade (Galvão, 1946, n. 36, p. 2).

Na passagem, a autora defende a liberdade criativa dos escritores sem a subjugação partidária que era imposta a eles quando filiados, uma submissão que ela mesma sofreu e à qual resistiu durante os anos em que esteve envolvida com o PCB.

Voltando a refletir sobre a presença de agentes sociais, em *Parque Industrial*, diversos do modelo em voga, em contraposição ao cânone, observemos o que aponta Rita Terezinha Schmidt (2019), ao escrever sobre a estreita relação entre a construção de uma identidade nacional e a literatura ao afirmar que esse espaço “constituiu-se como um domínio masculino, de forma explícita e excludente” (Schmidt, 2019, p. 71) e que “o processo de desconstrução da nacionalidade implica reconhecer textos marginalizados em razão da diferença de gênero, raça e classe social” (Schmidt, 2019, p. 72). Assim, levando em consideração a diversidade de representações no romance de Patrícia Galvão, percebemos que essa diversidade figura como negação de uma identidade nacional homogênea e única, sendo a categoria classe social, abordada no livro, mais determinante na construção das subjetividades das personagens do que a ideia de uma pátria nacional imaginada.

Dessa forma, colocando-se contrária aos cânones masculinos e preceitos partidários, a escritora aborda muitos assuntos relevantes e que, para a época, eram invisibilizados ou considerados tabu, como por exemplo, as condições de trabalho das mulheres pobres que não tinham tempo para criar os próprios filhos. Esse tema é abordado quando uma personagem sem nome reclama em uma

reunião sindical: “Nós não podemos conhecer nossos filhos! Saímos de casa às seis horas da manhã. Eles estão dormindo. Chegamos às dez horas. Eles estão dormindo. Não temos férias! Não temos descanso dominical!” (Galvão, 2022, p. 28).

Também se estabelece discussão sobre o voto feminino e como muitas feministas eram hipócritas em não considerar a classe trabalhadora como parte dessa mudança social, como na passagem com o seguinte diálogo: “O voto para as mulheres está conseguido! É um triunfo! E as operárias? Essas são analfabetas. Excluídas por natureza” (Galvão, 2022, p. 72).

Outras questões levantadas são as relações de poder e o assédio sexual dentro do trabalho, suscitadas pela personagem Matilde em carta a sua amiga Otávia quando escreve “Acabam de me despedir da fábrica, sem uma explicação nem motivo. Porque me recusei a ir ao quarto do chefe” (Galvão, 2022, p. 97). E claro, a liberdade sexual feminina, como bem defende Otávia em resposta ao caixeiro viajante Pepe, que a pede em casamento: “O padre Meireles nunca me casará! Serei do homem que o meu corpo reclamar. Sem tapeação da Igreja e do juiz...” (Galvão, 2022, p. 43).

No entanto, a liberdade sexual feminina também é abordada no livro com outros contornos, por um viés de classe e raça, nas histórias das personagens Eleonora e Corina, mulheres inicialmente parecidas, mas com finais distintos. As duas mulheres, no início do livro, relacionam-se com homens de classe social mais alta, visando uma ascensão, e mantêm relações sexuais com eles antes do casamento. Se fosse um romance mais conservador, as duas personagens sofreriam alguma “penalidade”, mas, como a intenção de Patrícia Galvão é expor a hipocrisia da burguesia, Eleonora é recompensada com o matrimônio pela sua origem pequeno-burguesa, além do fato de ser branca. Além disso, após o casamento, a ascensão social e financeira de Eleonora a permite desfrutar de sua sexualidade homoafetiva mais livremente, sem sofrer grandes consequências.

Já Corina, uma mulher pobre, proletária e negra, engravida, é despedida, expulsa de casa, abandonada pelo amante e obrigada a se prostituir. Sua última aparição no livro expressa a total miséria em que se encontra, perambulando suja e com fome pelas ruas, prostituindo-se por qualquer preço e sendo repelida por todos. Na epígrafe do último capítulo do romance, uma citação de Karl Marx,

há a afirmação de que os vagabundos, os criminosos e as prostitutas são os verdadeiros proletários miseráveis. E é essa figura desvalida de Corina, vítima dos instrumentos de poder que servem ao capitalismo, que encerra a história. Enfim, o romance proletário de Patrícia Galvão traz uma numerosa presença de personagens femininas, algo incomum para a época, levantando discussões relevantes de uma sociedade que estava em contínua transformação. As mulheres do romance são vistas circulando pela cidade com autonomia, discutindo política, estudando, liderando e organizando greves e se relacionando livremente, pelo menos, até certo ponto. Essas características fazem esse livro se destacar das demais obras escritas no mesmo período, mostrando um posicionamento anti-canônico sobre a figura feminina que, até então, era idealizada no imaginário masculino como um ser passivo, além de ter as suas questões existenciais e políticas relegadas como inferiores.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Patrícia Galvão, por uma escolha ideológica, talvez ligada à sua filiação, à época, ao PCB, decidiu classificar seu livro como romance proletário, dado que desnuda a exploração dos trabalhadores urbanos da recém industrializada cidade de São Paulo. O que podemos dizer, com certeza, é que a autora escreveu um romance que se estabelece, em interseções e desalinhos, entre as propostas das gerações modernistas de 1922 e 1930, comprometendo-se, ao mesmo tempo, com a experimentação da linguagem e a denúncia de mazelas sociais latentes em sua contemporaneidade, traçando, para si, uma singularidade que toca os dois polos definidos por Lafetá (2000), o estético e o ideológico.

Além disso, é importante destacar que seu livro traz a perspectiva feminina, o que se contrapõe a um cânone majoritariamente masculino e também aos preceitos das cartilhas partidárias que orientavam a arte proletária. Conforme Eagleton (2011), nessas cartilhas, a literatura proletária deveria retratar os trabalhadores de forma heroica e triunfante. No entanto, as mulheres do romance são retratadas sem essas idealizações, assumindo trajetórias humanizadas.

Além disso, a diversidade de personagens femininas do romance leva os leitores a pensar que, não só o gênero, mas a classe social e até mesmo a raça, dentro de uma sociedade machista, capitalista e racista, são determinantes para se

pensar nas relações sociais e que a ideia de uma nacionalidade homogênea é falsa e deve ser repensada.

As histórias produzidas por grupos marginalizados dentro de um contexto colonial, como as produzidas por mulheres, indígenas, negros e imigrantes, desvelam as contranarrativas que contestam os grupos hegemônicos e também se estabelecem como ponto de partida para repensar a formação da literatura canônica, seja ela ocidental ou nacional. No caso do Brasil, isso nos leva a repensar, inclusive, a ideia de homogeneidade que falsamente se estabeleceu a partir da busca de uma “brasilidade”, advinda do conceito de nação. Certamente, esse contralugar, assumido por *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão, inscreve-o na categoria das contranarrativas e o torna singular na literatura brasileira.

## Referências bibliográficas

CAMPOS, Augusto de. **Pagu Vida-Obra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

COUTINHO, Eduardo F. Literatura comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 3, n. 3, 1996, p. 67-74. Disponível em: <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/37>>. Acesso em: 01 dez. 2023.

DUARTE, Constância Lima. A literatura de autoria feminina e os anos 30 no Brasil. **Revista Araticum**, Montes Claros, v. 14, n. 2, 2016, p. 9-24. Disponível em: <<https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/araticum/article/view/780>>. Acesso em: 09 dez. 2023.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

GALVÃO, Patrícia. Linha do determinismo histórico literário do ano novo. **Vanguarda Socialista**. Rio de Janeiro, n. 19, 4 jan. de 1946, p. 2.

GALVÃO, Patrícia. Parêntesis no descaminhamento. **Vanguarda Socialista**. Rio de Janeiro, n. 36, 3 mai. de 1946, p. 2.

GALVÃO, Patrícia. **Parque Industrial**. São Paulo: Companhia das Letras. 2022.

GALVÃO, Patrícia. **Pagu: autobiografia precoce**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

GALVÃO, Patrícia. Sobre a didática elementar: origem da literatura moderna nas ideias do século xx. *In*: CAMPOS, Augusto. **Pagu Vida-obra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34,

2000.

MENDES, Murilo. Nota sobre Cacau. **Boletim de Ariel**. Rio de Janeiro, n. 12, set. 1933, p. 317. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/072702/685>> Acesso em: 10 dez. 2023.

SANTIAGO, Silvano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *In*: SANTIAGO, Silvano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SCHMIDT, Rita. Na literatura, mulheres que reescrevem a nação. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.) **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 71- 88.

Enviado em: 23 de março de 2024

Aprovado em: 31 de julho de 2024

16