

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM**  
**FACULDADE DE LETRAS – FLet**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL/UFAM**

**LAÍS DE OLIVEIRA MOREIRA**

***PARQUE INDUSTRIAL: UMA PROPOSTA DE LEITURA DO ROMANCE***  
**PROLETÁRIO DE PATRÍCIA GALVÃO**

**MANAUS**

**2025**

**LAÍS DE OLIVEIRA MOREIRA**

***PARQUE INDUSTRIAL: UMA PROPOSTA DE LEITURA DO ROMANCE***  
**PROLETÁRIO DE PATRÍCIA GALVÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas como requisito de qualificação de Mestrado em Letras na área de Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Cacio José Ferreira

Co-orientação: Profa. Dra. Priscila Vasques Castro Dantas

**MANAUS**

**2025**

Ficha Catalográfica

Elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

---

M838p      Moreira, Lais de Oliveira  
Parque industrial: uma proposta de leitura do romance proletário de  
Patrícia Galvão / Lais de Oliveira Moreira. - 2025.  
105 f. ; 31 cm.

Orientador(a): Cacio José Ferreira.  
Coorientador(a): Priscila Vasques Castro Dantas.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Amazonas, Instituto de  
Ciências Humanas e Letras, Curso de Letras, Manaus, 2025.

1. Patrícia Galvão. 2. Parque industrial. 3. Romance proletário. 4. Espaço  
romanesco. I. Ferreira, Cacio José. II. Dantas, Priscila Vasques Castro. III.  
Universidade Federal do Amazonas. Instituto de Ciências Humanas e  
Letras. Curso de Letras. IV. Título

---

***PARQUE INDUSTRIAL: UMA PROPOSTA DE LEITURA DO ROMANCE  
PROLETÁRIO DE PATRÍCIA GALVÃO***

**BANCA EXAMINADORA**

**Prof. Dr. Cacio José Ferreira - Presidente**

Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

**Profa. Dra. Priscila Vasques Castro Dantas - Co-orientadora**

Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

**Profa. Dra. Nicia Petreceli Zucolo - Membro**

Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

**Profa. Dra. Natali Fabiana da Costa e Silva - Membro**

Universidade Federal do Amapá (UNIFAP)

**MANAUS**

**2025**

*À Júlia e à Cecília, minhas sobrinhas*

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus professores, Dr. Cacio José Ferreira e Dra. Priscila Vasques Castro Dantas, pela orientação sempre gentil e cuidadosa.

Aos meus amigos da graduação em Letras, Gabriel Akio Ferreira Yokota e Gabriella Araújo Duarte Mello Vieira, pelas conversas, leituras, trocas e conselhos.

A toda minha família, pelo apoio, incentivo e compreensão.

## RESUMO

A partir dos estudos culturais, esta dissertação objetiva desenvolver uma análise de como o elemento espaço é utilizado na obra *Parque industrial* (1933), de Patrícia Galvão, para a construção da narrativa e sua interferência nas subjetividades das personagens, principalmente as femininas. A obra analisada tem como foco as trabalhadoras do ramo têxtil da cidade de São Paulo, do início do século XX, que circulam pelas ruas desafiando os papéis sociais impostos a elas, enquanto tentam sobreviver à exploração e às violências de gênero e do processo de industrialização. O espaço, assim, é apresentado como produto das práticas sociais concebidas neste local e tempo. Levando em consideração as escolhas políticas e estéticas presentes na composição do romance, pareceu importante trazer, também, uma reflexão sobre o espaço ocupado pela escritora dentro do Modernismo e da literatura brasileira. Esses dois aspectos de sua vida, o comunismo e o modernismo, influenciam diretamente na forma como o espaço é apresentado na obra aqui discutida. Para desenvolver as análises dos capítulos, foram utilizadas como referências principais: Luís Bueno (2006), Jorge Amado (1933), Osman Lins (1976), Silviano Santiago (2000), João Luiz Lafetá (2000), Constância Lima Duarte (2016), Rita Terezinha Schmidt (2000), Henri Lefebvre (2006), Achille Mbembe (2016), Stuart Hall (2016), Maurice Halbwachs (1990) e Pierre Bourdieu (2012). A pesquisa demonstrou que a espacialidade na obra, da forma como foi construída, mais do que um simples cenário para o desenvolvimento da trama, produz efeitos narrativos para ressaltar as tensões de classe e exerce grande influência na experiência urbana das personagens, afetando diretamente na forma como constroem suas identidades.

**Palavras-chave:** Patrícia Galvão; *Parque industrial*; romance proletário; espaço romanesco.

## ABSTRACT

Drawing on cultural studies, this dissertation aims to develop an analysis of how the element of space is utilized in *Parque Industrial* (1933) by Patrícia Galvão to construct the narrative and its influence on the subjectivities of the characters, particularly the female ones. The work under analysis focuses on the textile workers of São Paulo at the beginning of the 20th century, who traverse the streets challenging the social roles imposed on them, while attempting to survive the exploitation and violence inherent in the industrialization process. Space, thus, is presented as a product of the social practices conceived in this specific time and place. Considering the political and aesthetic choices embedded in the composition of the novel, it also seemed crucial to reflect on the space occupied by the writer within Modernism and Brazilian literature. These two aspects of her life—communism and modernism—directly influence the way space is portrayed in the work discussed herein. To develop the analysis of the chapters, the following primary references were utilized: Luís Bueno (2006), Jorge Amado (1933), Osman Lins (1976), Silviano Santiago (2000), João Luiz Lafetá (2000), Constância Lima Duarte (2016), Rita Terezinha Schmidt (2000), Henri Lefebvre (2006), Achille Mbembe (2016), Stuart Hall (2016), Maurice Halbwachs (1990) and Pierre Bourdieu (2012). The research demonstrates that the spatiality in the work, as it is constructed, is not merely a backdrop for the plot's development; it produces narrative effects that highlight class tensions and has a significant influence on the characters' urban experiences, directly impacting how they construct their identities.

Keywords: Patrícia Galvão; *Parque Industrial*; proletarian novel; romanesque space.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>I - EM QUE SE FALA DE PATRÍCIA GALVÃO E PARQUE INDUSTRIAL.....</b>	<b>15</b>
1.1 Algumas considerações sobre a escritora.....	20
1.2 Algumas considerações sobre o romance.....	25
1.3 Fragmentação das características.....	31
1.4 Uma escritura de desalinhos.....	39
<b>II - BRÁS DO MUNDO.....</b>	<b>45</b>
2.1 Espaços proletários, espaços burgueses.....	49
2.2 Memórias do espaço.....	56
2.3 Pobre não tem pátria.....	61
<b>III - ENTRE PAREDES ISOLANTES E HABITAÇÕES COLETIVAS.....</b>	<b>68</b>
3.1 Eleonora.....	73
3.2 Otávia.....	82
3.3 Corina.....	88
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>97</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>100</b>

## INTRODUÇÃO

Após levantamento de dados realizado nos repositórios Capes, Scielo e Google Acadêmico, foi constatado que, até o início dos anos 2000, poucos trabalhos haviam sido realizados sobre as obras de Patrícia Galvão. Em nível de pós-graduação, foram encontrados, no total, quarenta trabalhos no repositório de teses e dissertações e, desses, apenas quatro entre os anos 90 a 2005. De 2006 a 2017 o número aumentou para quinze. Já entre os anos de 2018 a 2024, vinte e um trabalhos relacionados a alguma obra de Patrícia Galvão foram encontrados e, desses, sete só em 2023. O aumento da popularidade da escritora ao longo dos últimos anos aparenta coincidir com as edições recentes de seu livro mais conhecido, *Parque industrial*, que saíram por diferentes editoras. Em 2006, pela José Olympio; em 2013, pela Editora Cintra e, em 2018, pela Editorial Linha a Linha. Já em 2020, as obras da escritora passaram a ser publicadas pela Companhia das Letras, uma das maiores editoras do Brasil. Assim, com uma nova edição de *Parque industrial*, em 2022, e a homenagem da autora na Flip, em 2023, tem aumentado o interesse de novos leitores por essa intrigante e esquecida escritora modernista, favorecendo a produção e divulgação de pesquisas relacionadas a seus livros.

De maneira geral, na literatura, e no caso aqui estudado, na literatura brasileira produzida na década de 30, os nomes mais celebrados e pesquisados são majoritariamente masculinos. Poucas mulheres são lembradas, como a exceção do nome de Rachel de Queiroz, mas menos ainda são aquelas próximas da estética da primeira geração modernista. Diante disso, ainda que de modo tímido, este trabalho busca ser uma contribuição para o campo dos estudos literários brasileiros, principalmente de autoria feminina, visando ampliar as discussões sobre a obra *Parque industrial* ao focar no elemento espaço, em diferentes perspectivas, e como ele se relaciona com a construção da narrativa e das personagens.

O tema do espaço na literatura, de alguns anos para cá, tem sido um assunto bastante pesquisado em obras literárias de diversos escritores, mesmo que, segundo Antonio Dimas (1985, p. 6), esse campo de estudo não tenha recebido tanta atenção teórica quanto outros aspectos do gênero romance. Dessa forma, por sua complexidade, seu estudo tem se pautado em muitos campos do saber para além do literário, o que modifica o modo como esse elemento da narrativa é percebido e definido. Osman Lins, por exemplo, em *Lima Barreto e o Espaço romanesco* (1976), dedicou-se ao estudo dessa categoria narrativa e contribuiu de forma significativa ao fazer uma diferença entre o espaço romanesco, como espaço ficcional de um texto literário, e a sua ambientação, como mecanismos usados para insinuar a

percepção de um ambiente. Henri Lefebvre, em *A produção do espaço* (2006), foi outro teórico importante, mas dentro do campo da sociologia, que pode ser usado para a análise das práticas sociais construídas no espaço social de obras literárias e como essas práticas afetam esse espaço literário. No que se refere ao objeto desta dissertação, o livro *A mulher e a cidade: imagens da modernidade brasileira em quatro escritoras paulistas* (2011), de Bianca Ribeiro Manfrini, foi uma das poucas referências encontradas, dentro dos estudos literários, que toca na questão aqui levantada, especificamente na obra de Patrícia Galvão. Mesmo que de forma breve, a pesquisa de Manfrini ressalta a relação da cidade de São Paulo, no processo inicial de sua industrialização, com as relações sociais presentes em dois livros da escritora, *Parque industrial* (1933) e *A famosa revista* (1945), e traz interessantes interpretações sobre como esse espaço é apresentado em ambos.

Sobre Patrícia Galvão, mais conhecida como Pagu, além de escritora, destacou-se como jornalista, crítica literária, diretora de teatro, desenhista, cartunista, tradutora e ativista política. Essa última face de sua biografia talvez tenha se sobressaído das demais, muito em parte por sua intensa atuação no Partido Comunista Brasileiro por quase dez anos na defesa de um mundo mais justo e igualitário entre as pessoas. Outro fato que a marcou como um exemplo feminino de resistência e força foram as diversas prisões que enfrentou durante o governo de Getúlio Vargas, entre os anos de 1931 a 1940. Além disso, seu casamento com Oswald de Andrade, nome já consagrado na literatura na época, contribuiu para a associação da escritora ao Modernismo apenas como musa, ofuscando seu trabalho intelectual e artístico.

No entanto, Patrícia Galvão foi uma escritora bastante ativa e preocupada não só com os direitos dos trabalhadores e das mulheres, mas também com as questões culturais. Como apresenta Augusto de Campos (2014), o uso de vários pseudônimos pela autora ao longo de sua vida, além de mostrar que a sua história não se limitou à sua atuação política, muito menos aos seus relacionamentos, revela a sua profunda participação na esfera artística, jornalística e cultural brasileira. Ela escreveu sobre temas literários em periódicos, sendo divulgadora de muitos autores modernistas estrangeiros como Joyce, Faulkner e Woolf, por exemplo, além de traduzir e adaptar peças de teatro estrangeiras no Brasil.

Já sua obra *Parque industrial* foi publicada de forma independente, utilizando o pseudônimo Mara Lobo e recebeu elogios da crítica em jornais da época<sup>1</sup>. A história, uma novela que foi definida pela autora como “romance proletário”, é centrada na classe

---

<sup>1</sup> Uma das primeiras resenhas positivas sobre a obra foi a de João Ribeiro, na coluna “Registro Literário”, do dia 23 de janeiro de 1933, para o *Jornal do Brasil*. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015\\_05/30330](http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015_05/30330)

trabalhadora da cidade de São Paulo, ou melhor, nas operárias do ramo têxtil do bairro Brás, e expõe um mural de pequenos episódios que giram em torno da exploração dos mais pobres daquela região pela burguesia, além de abordar assuntos relevantes desse universo, como as questões de gênero, interseccionadas com classe e raça.

Nessa obra, muitas personagens sequer recebem um nome próprio, aparecendo apenas como vozes anônimas que expõem a difícil realidade daqueles que formavam a classe operária do bairro paulista durante os primeiros momentos da industrialização no Brasil, no século XX. Ao transformar essas vozes em uma coletividade, a escritora acaba ressaltando a marginalização dessas existências. Entretanto, algumas personagens são acompanhadas com mais atenção por um narrador onisciente e são apresentadas percorrendo ruas e avenidas conhecidas da capital. Entre elas estão as operárias Otávia, Rosinha Lituana e Corina, que exemplificam as dificuldades das mulheres trabalhadoras; o caixeiro Pepe, representante da despolitização da classe operária; o sindicalista Alexandre, figura que personifica a luta e a organização sindical; as normalistas Matilde e Eleonora, como uma juventude que busca ascensão social pelo estudo ou casamento; e o burguês Alfredo Rocha, que retrata uma elite econômica privilegiada. Apesar dessas personagens não aparentarem ser desenvolvidas com profundidade, o espaço urbano que habitam é fundamental para a caracterização de suas identidades, funcionando muito mais do que mero pano de fundo, pois reforça a dimensão social e política do romance ao mostrar as desigualdades e conflitos de classe da época.

No entanto, após uma estreia promissora, *Parque industrial* foi esquecido pelos leitores e pela esfera acadêmica em meio a tantos romances sociais lançados na mesma época. A obra só voltou a aparecer nos jornais mais de uma década depois da morte de Patrícia Galvão, com o artigo traduzido para o português do brasilianista estadunidense David Kenneth Jackson (1978), no *Jornal do Brasil*<sup>2</sup>. O autor menciona a negligência e o esquecimento do nome da escritora na história da literatura brasileira, o que lhe causava surpresa, uma vez que “ela é uma das poucas mulheres escritoras de sua geração, cuja vida e trabalhos acompanharam o desabrochar do pensamento modernista” (Jackson, 1978, p. 5). A contribuição da escritora paulista para a literatura é inquestionável, por isso, a exclusão de sua obra dentro da historiografia literária brasileira deve ser melhor investigada.

Dessa forma, a relevância deste trabalho consiste na análise e revisão de uma obra modernista de autoria feminina, em um contexto no qual poucas escritoras receberam o devido reconhecimento dentro dos estudos literários. Isso porque o modernismo que ficou

---

<sup>2</sup> O artigo “Patrícia Galvão e o realismo-social brasileiro dos anos 30”, de David Kenneth Jackson, está disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015\\_09/125685](http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015_09/125685)

consagrado no Brasil, apesar de seu aspecto crítico e radical em muitos sentidos, é predominantemente masculino e branco. Assim, para uma abordagem que visa problematizar o cânone a fim de ampliar a historiografia literária nacional, torna-se essencial a valorização de produções artísticas marginalizadas. De acordo com Elaine Showalter (1994), trabalhos como este, que tentam mapear o rico e extenso território ainda a ser explorado da literatura de autoria feminina, têm o importante papel de recuperar ou evidenciar narrativas esquecidas ou pouco apreciadas. Além dessa importância histórica de revisão, a obra de Patrícia Galvão, objeto deste estudo, mantém um diálogo com o presente ao abordar questões ainda necessárias em nossa sociedade. A interseção de temas como classe, gênero, sexualidade e raça, presentes na obra, em articulação com o elemento espaço, evidencia o aspecto reflexivo e questionador da literatura dessa escritora que se posicionou de maneira muito crítica sobre as condições históricas e sociais de seu tempo e que continuam muito atuais.

Como metodologia, o trabalho se iniciou com um levantamento bibliográfico sobre Patrícia Galvão e sua obra *Parque industrial*, com a leitura e fichamentos de livros, trabalhos e artigos que pesquisaram a produção literária da autora. Foi realizada, também, uma pesquisa na Hemeroteca da Biblioteca Nacional sobre o gênero romance proletário e as discussões decorrentes dele, além de uma pesquisa sobre a recepção da obra da escritora em jornais da época para entender como ela havia sido lida por seus contemporâneos. Outros bancos de dados foram acessados para pesquisa da produção jornalística de Patrícia Galvão, como os documentos que se encontram digitalizados no acervo do Centro de Documentação e Memória da Universidade Estadual Paulista - CEDEM/UNESP<sup>3</sup>, a fim de analisar as concepções da autora sobre literatura modernista. Após isso, foi feita a análise da obra à luz das perspectivas dos estudos culturais e de gênero, com o objetivo de trazer uma nova leitura para o romance.

Sobre a divisão dos capítulos, no primeiro, foram apresentadas as categorizações de “espaço romanescos” e “espaço social” e, feitas essas categorizações, alguns pontos da trajetória de Patrícia Galvão até a realização de sua obra foram traçados, na tentativa de criar um panorama biográfico da escritora em seu contexto social. Depois, foram apresentadas as origens e características do gênero “romance proletário”, além de discussões da época em que ele se popularizou no país. Em seguida, foi empreendida uma análise dos pontos que diferenciam a obra da escritora dos demais autores que produziram romances sociais na mesma época e que interferem na forma como o espaço ficcional do romance é apresentado

---

<sup>3</sup> Para a pesquisa de documentos que se encontram em algum dos acervos da Universidade Estadual Paulista, acessar o site: <https://sistemas.unesp.br/cedem/publico/material.pesquisar.action>

na obra, como a focalização na classe operária e a linguagem fragmentária. Fechando o primeiro capítulo, foi realizada uma discussão sobre o lugar da autora dentro do Modernismo e da literatura brasileira, em geral.

Para apresentar as categorizações de “espaço romanesco” e “espaço social”, foram utilizadas, como base, as obras *Lima Barreto e espaço romanesco* (1976), de Osman Lins, e *A produção do espaço* (2006), de Henri Lefebvre. Como guia das informações da vida da escritora foi utilizado o livro *Pagu: vida-obra* (2014), de Augusto de Campos. Além deste, outros materiais biográficos e documentais foram consultados, como as memórias escritas por Patrícia Galvão em *Pagu: autobiografia precoce* (2020), o livro *Viva Pagu: fotobiografia de Patrícia Galvão* (2010), com organização de Lúcia Maria Teixeira Furlani e Geraldo Galvão Ferraz, a biografia *Dos escombros de Pagu: um recorte biográfico de Patrícia Galvão* (2008), de Tereza Freire, além de artigos acadêmicos que investigam a vida da autora e algumas notícias de jornais que saíram na época. Outras referências importantes utilizadas no capítulo para a análise da obra da escritora e seu lugar dentro do Modernismo brasileiro foram Luís Bueno (2006), Jorge Amado (1933), Terry Eagleton (2011), Luiz Lafetá (2000), Thelma Guedes (2003), Silviano Santiago (2000), Rita Terezinha Schmidt (2000) e Constância Lima Duarte (2016).

No segundo capítulo desta dissertação, fundamental para o entendimento da importância do espaço ficcional do romance, a análise se concentrou no bairro do Brás como um produto das relações sociais estabelecidas no lugar. Assim, nesta parte do trabalho, foi analisada a forma como o narrador faz uma diferenciação entre as classes operária e burguesa daquele período, utilizando principalmente o espaço como referência. Uma característica percebida decorrente disso é que, ao se concentrar no Brás, muitas das personagens do livro se identificam com a classe operária por meio das relações que fazem com o bairro a qual pertencem. Neste capítulo, as principais referências utilizadas foram Nicolau Sevcenko (2024) e Boris Fausto (2016) para contextualização histórica geral da obra, e Henri Lefebvre (2006), Stuart Hall (2016), Frantz Fanon (1968), Maurice Halbwachs (1990), Achille Mbembe (2016), Julia Kristeva (1994) e Homi K. Bhabha (1998) para as análises do espaço social e ficcional em relação às personagens.

No terceiro e último capítulo, a análise repousa nas personagens femininas e suas relações com o espaço. A acentuada presença feminina da classe operária na obra, reagindo à exploração ou sobrevivendo apesar dela, ao contrário da domesticidade das mulheres burguesas do início do século XX, é um dos aspectos que marcam a importância desse elemento como instrumento que viabiliza e confronta os discursos de poder. As principais

referências utilizadas são Heleieth Saffioti (1976), Marina Maluf e Maria Lúcia Mott (2021) e Margareth Rago (1985) para a contextualização do espaço da mulher no período histórico em que se passa a obra, e Pierre Bourdieu (2012) para análise das relações de gênero, resultantes da dominação masculina, que estão presentes nos espaços frequentados pelas personagens.

## I - EM QUE SE FALA DE PATRÍCIA GALVÃO E PARQUE INDUSTRIAL

*Minha São Paulo calma e serena  
Que era pequena, mas grande demais  
Agora cresceu, mas tudo morreu  
Lampião de gás que saudade me traz*  
Inezita Barroso

*E quem vem de outro sonho feliz de cidade  
Aprende depressa a chamar-te de realidade  
Porque és o avesso do avesso do avesso do  
avesso*

*Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas  
Da força da grana que ergue e destrói coisas  
belas  
Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas  
Eu vejo surgir teus poetas de campos, espaços  
Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva*  
Caetano Veloso

*Venha nesse embalo concrete fax telex  
Igreja Praça da Sé faça logo sua prece  
Quem vem pra São Paulo meu bem jamais se  
esquece  
Não tem intervalo tudo depressa acontece 5x  
Não tem intervalo*

*Vai e vem e tchan e tchum êta sobe desce  
Gente do nordeste, do norte aqui no sudeste  
Batalhando nesse mundaréu de mundo que só  
cresce  
Só carece*

Itamar Assumpção

As três epígrafes que iniciam este capítulo foram escolhidas por abordarem a cidade de São Paulo e como as suas transformações ao longo do tempo foram percebidas por diferentes sujeitos, em distintos momentos históricos. São vozes que refletem de maneira singular sobre a metrópole, trazendo aspectos como a nostalgia, a estranheza e a crítica social. Na voz de Inezita Barroso, o eu-lírico de “Lampião de gás” lamenta o desaparecimento da iluminação pública usada antigamente, um símbolo do passado que se perde com o progresso urbano. Para ele, é doloroso perceber que o mundo como conhecia já não existe mais, como se a identidade de São Paulo estivesse sendo apagada com a modernização. Décadas depois,

em “Sampa”, Caetano Veloso canta a estranheza da cidade pelos olhos de quem vem de fora. Apesar da rejeição inicial pelo que a metrópole tinha de mais feio, como a desigualdade, a ganância e a poluição, o eu-lírico, com o tempo, aprende a apreciar outros detalhes bonitos da cidade, a poesia em sua natureza caótica. É uma canção que demonstra a capacidade de adaptação, não só do olhar do sujeito, como o da própria cidade que se transforma ao acolher diferentes existências. Itamar Assumpção, ao contrário, canta pela perspectiva de quem mora e conhece o ritmo urbano da capital paulista, acelerado e em expansão, mas muito desigual, por isso a sua abordagem é mais contundente. Seja pelo olhar da nostalgia, da estranheza ou da crítica, os três artistas apresentam lados complementares da mesma cidade. Ela não é apenas um espaço físico preenchido por prédios e monumentos, mas um produto social e histórico construído coletivamente por aqueles que a habitam e que a ressignificam através do tempo.

Objeto de fascínio humano, a cidade, de modo geral, desde o seu surgimento, aparece em diversas produções culturais, mesmo que de forma discreta, como em músicas, filmes, séries, livros e até jogos. Além da cultura, ela pode representar a forma de organização de uma dada comunidade, a sua história, a sua economia, entre outras características ligadas ao ser humano. A cidade também pode ser concebida como um discurso, em um sentido político, ao enfatizar os conflitos de poder que organizam o espaço dentro ou fora de seus limites. Há muitas formas de se pensar a cidade, como existem muitas formas de se pensar o espaço. Em razão disso, o seu aparecimento em textos literários pode ser um caminho para se analisar muitos aspectos de uma obra artística, como questões de classe, de gênero, representações de identidade, nacionalidade e racialidade.

Todos esses temas estão presentes, de alguma forma, em *Parque industrial*, de Patrícia Galvão. Cenário tanto de uma parte da vida da escritora, quanto de seu romance, a cidade de São Paulo, no início do século XX, ainda não era uma referência cultural como a cidade do Rio de Janeiro, mas já demonstrava capacidade para se transformar em uma grande metrópole moderna. Isso porque a cidade viraria o centro do mercado mais rentável da época no país: o café. A exportação dessa mercadoria foi importante para o financiamento de indústrias, comércios e a expansão e modernização urbana da região (Sevcenko, 2024, p. 124), o que atraiu diversos imigrantes, que vieram, em sua maioria, substituir a mão de obra escravizada recém liberta.

Para além de São Paulo, esse foi um início de século turbulento, marcado por guerras mundiais, crises econômicas, tensões políticas internas, muitos movimentos sociais e diversas greves. Todos esses acontecimentos, conforme Nicolau Sevcenko (2024, p. 130), aliados às

novas tecnologias e ao novo estilo de vida urbana, fomentaram a construção de uma nova mentalidade cultural, voltada para o corpo, para o movimento e para a exaltação das máquinas. Esse foi o contexto e o espaço em que Patrícia Galvão viveu em sua juventude e que tentou captar em sua obra *Parque industrial*.

Entretanto, antes de iniciar a análise desse espaço refletido na obra pela escritora, é necessário fazer uma distinção entre o “espaço romanesco”, ou seja, o espaço ficcional e as funções exercidas por essa categoria na narrativa, e o “espaço social”, isto é, produto das relações sociais construídas pelo/no espaço representado.

O escritor Osman Lins, em *Lima Barreto e espaço romanesco* (1976), como o título sugere, realizou um estudo aprofundado sobre o espaço na obra do escritor carioca. No entanto, antes de adentrar propriamente na análise da obra literária, Lins percebeu que precisava definir melhor o que seria a categoria do espaço no romance, ou seja, quais as funções que ela exerce na narrativa, a sua importância nas obras literárias e de que forma os escritores, de maneira geral, a utilizavam. Essa formulação teórica permanece valiosa para os estudos literários do espaço na literatura, por isso, a sua menção é relevante.

Assim, antes de tudo, Lins (1976, p. 64) observa que o estudo dessa categoria em qualquer romance diz respeito, primeiro, ao universo ficcional criado pelo escritor e não ao mundo ao qual ele se refere. O espaço ficcional seria apenas um reflexo da realidade e, muitas vezes, ele é construído de determinada forma na intenção de subverter a maneira como os leitores enxergam o mundo à sua volta. Ainda nas investigações da categoria estudada, o autor chega a uma problemática: até que ponto o espaço e as personagens se diferenciam em uma narrativa? Para o autor, a relação entre ambos pode ser tão íntima que, como ele demonstra, tanto a presença de personagens podem ressignificar o espaço em que se encontram, como o espaço pode ajudar na construção das identidades daquelas. Por meio de exemplos literários, ele esboça uma definição para a categoria espacial que vai além da mera função descritiva, atribuindo-lhe também um papel narrativo, como se observa na seguinte passagem:

[...] o espaço, no romance, tem sido ou assim pode entender-se tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero. Difere, portanto, nossa compreensão do espaço, da de Massaud Moisés, para quem no "romance linear" (o romântico, o realista ou o moderno), o cenário tende a funcionar como pano de fundo, ou seja, estático, fora das personagens, descrito como um universo de seres inanimados e opacos. (Lins, 1976, p. 72).

Nesse trecho, ele define o espaço conforme os exemplos que desenvolveu anteriormente, ao apontar, por exemplo, a relação complexa e, às vezes, ambígua, entre personagens e espaço quando se refere a objetos pessoais usados por aquelas ou, ainda, como algumas figuras humanas nas narrativas são absorvidas pelo espaço quando destituídas de personalidade, como coisas. Conforme Lins (1976, p. 101), o espaço romanesco pode servir, além dessa função de caracterizar personagens, como uma forma de influenciá-las a agirem de uma determinada maneira, promovendo a ação na narrativa, ou então apenas para situá-las em um determinado lugar, sem qualquer relação com as outras funções. No entanto, para o autor, nem sempre o emprego do espaço será óbvio, pois “só a visão integral da obra nos permite igualmente captar a funcionalidade de certos descritivos” (Lins, 1976, p. 110). Uma outra contribuição teórica do escritor foi a diferenciação entre espaço e ambientação. Ele afirma que a ambientação seria:

o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (Lins, 1976, p. 77).

Apesar da parte “impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa” ser questionável, pois aparenta um olhar elitista sobre o fazer literário, Lins aponta que o espaço seria o que o leitor identifica de imediato no texto como, por exemplo, o espaço de um quarto, uma casa ou uma rua. Por outro lado, a ambientação seria um recurso usado pelo escritor para estabelecer esse espaço, ou seja, seria a forma como ele é apresentado e as impressões que essas descrições criam no leitor.

Ainda segundo Lins, a ambientação estaria ancorada em três princípios básicos que podem ser empregados juntos ou separados. Eles seriam a *ambientação franca*, a *ambientação reflexa* e a *ambientação dissimulada ou oblíqua*. Resumidamente, a primeira delas, a franca, seria a “introdução pura e simples do narrador” (Lins, 1976, p. 79), ou seja, um narrador não-personagem que descreve o espaço conforme a sua vontade. Já a reflexa, seria uma narrativa em terceira pessoa em que o foco estaria em uma personagem e no que ela enxerga de forma passiva. Diferente do que ocorre na dissimulada, em que o espaço surge conforme as ações da personagem. Essa seria uma explicação sucinta do que o autor desenvolve sobre esse tema tão importante na constituição de uma obra literária.

Já o termo “espaço social”, usado nesta dissertação, está em conformidade com a concepção do sociólogo francês Henri Lefebvre desenvolvida em *A produção do espaço*

(2006). De forma simplificada, ele entendia o espaço como produto da ação de uma sociedade, ou seja, ele é engendrado por práticas sociais resultantes das relações de poder e estrutura econômica de uma determinada comunidade. Para ele, o espaço, assim como o tempo, não são neutros e refletem essas relações que os produzem. Simultaneamente, o espaço (e o tempo) também interfere na reprodução/manutenção dessas relações, isto é, ele é ao mesmo tempo produto e produtor dessas práticas sociais. O espaço, então, não existe por si mesmo, ele é sentido, pensado, construído e vivido por pessoas, e sofre a influência de suas ideologias, interesses e experiências individuais.

Ainda na análise do sociólogo, na modernidade, o espaço tem como características a homogeneidade, a fragmentação e a hierarquização. Apesar de parecerem contraditórias, Lefebvre explica que essas características estão vinculadas. Segundo o estudioso (2006, p. 10-11), o capitalismo força o espaço a uma homogeneização, através das formas de controle, organização e comunicação, ao mesmo tempo em que ele o fragmenta em zonas e guetos subordinados a um centro de poder o que, conseqüentemente, cria uma hierarquia entre esses espaços.

Lefebvre ainda explica sobre como as classes dominantes também operam no espaço, que ele chama de “espaço abstrato”, o utilizando como instrumento de poder para tentar exercer a sua hegemonia sobre a classe operária. Em suas palavras, o espaço “é, ao mesmo tempo, um meio de produção, um meio de controle, portanto, de dominação e de potência {poder} – mas que ele escapa parcialmente, enquanto tal, aos que dele se servem. As forças sociais e políticas (estatistas) que o engendraram tentam controlá-lo e não conseguem” (Lefebvre, 2006, p. 50). Um dos fatos que impede o controle da classe dominante sobre o espaço, de acordo com o sociólogo, é a luta de classes, pois “só ela impede que o espaço abstrato se estenda ao planeta, literalmente apagando as diferenças; só a luta de classes tem uma capacidade diferencial, a de produzir diferenças que não sejam internas ao crescimento econômico considerado como estratégia, ‘lógica’ e ‘sistema’ (diferenças induzidas ou toleradas)” (Lefebvre, 2006, p. 88).

Esses dois conceitos, o *espaço romanesco* e o *espaço social*, são importantes para se pensar a categoria espacial dentro de uma obra definida por Patrícia Galvão como romance proletário. Ambos os conceitos estão intimamente relacionados, pois, como será analisado mais adiante, o espaço, nesse gênero, não é um mero cenário sem função, mas um aspecto fundamental em narrativas que buscam evidenciar e denunciar as desigualdades sociais. Em outras palavras, o espaço literário, mais do que uma simples representação da realidade, permite a construção de sentidos na obra, atravessando e moldando as experiências das

personagens ao destacar a luta de classes e as disputas simbólicas e materiais da sociedade representada.

### 1.1 Algumas considerações sobre a escritora

Na retomada da trajetória intelectual e artística de Patrícia Galvão, entendendo os espaços que ela ocupou como figura pública, escritora e militante, foi possível perceber que seu romance proletário é um reflexo das escolhas que fez. Assim, para analisar a sua obra e contextualizá-la dentro de um panorama histórico, pareceu necessário, antes, fazer alguns recortes da sua vida. Esta seção procura traçar os percursos que levaram a escritora a fazer a sua primeira publicação e que podem estar relacionados com a forma e os temas que trouxe em sua obra.

Conforme várias biografias pesquisadas, a aproximação de Patrícia Galvão com os modernistas só ocorreria em 1929, quando passa a frequentar saraus de grupos influentes na sociedade e a apresentar performances de poesia diante de um público. A sua atuação junto aos modernistas, no entanto, só ficou mais explícita a partir das ilustrações que fez para a segunda fase da *Revista de Antropofagia*<sup>4</sup>. Nessa época, a sua beleza e forma de agir mais livremente chamavam muita atenção, fazendo seu corpo e sensualidade serem recorrentemente usados para representar a sua primeira imagem pública. Anos mais tarde, em uma carta autobiográfica para Geraldo Ferraz, que depois virou o livro *Pagu: autobiografia precoce* (2020), Patrícia Galvão escreve sobre o seu incômodo com o olhar dos homens sobre seu corpo. Ela escreve:

Eu sempre fui vista como um sexo. E me habituei a ser vista assim. Repelindo por absoluta incapacidade, quase justificava as insinuações que me acompanhavam. Por toda parte. Apenas lastimava a falta de liberdade decorrente disso, o incômodo nas horas em que queria estar só. Houve momentos em que maldisse minha situação de fêmea para os farejadores. Se fosse homem, talvez pudesse andar mais tranquila pelas ruas (Galvão, 2020, p. 124-125).

Nessa confissão tardia que faz ao seu companheiro, a escritora se mostra consciente da maneira como a tratavam e de como isso afetava a sua liberdade até de existir, principalmente em espaços públicos. Ainda com relação a isso, Augusto de Campos (2014, n.p.) afirma que talvez a admiração despertada pela beleza dela, e que alimentou a sua fama como musa do

---

<sup>4</sup> Criada por Oswald de Andrade e Raul Bopp, a revista foi publicada de maio de 1928 a agosto de 1929. Os fac-símiles estão digitalizados e se encontram no acervo digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Podem ser acessados através do link: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7064>

Modernismo, “tenha contribuído para vitimizá-la, antes que promovê-la”, pois deixava em segundo plano a sua atuação como artista e, mais tarde, escritora e militante.

É o que confirma o artigo de Everardo Pereira Guimarães Rocha e Lígia Campos de Cerqueira Lana (2018) que analisou a presença do nome de Patrícia Galvão na mídia e a construção do mito em torno do seu apelido mais famoso, Pagu, dado por Raul Bopp. O apelido se transforma em tema do poema “Coco de Pagu”<sup>5</sup> que ressalta a imagem sedutora e sensual associada à escritora naquela época, como se observa no fragmento:

Pagu tem os olhos moles  
uns olhos de fazer doer.  
Bate-côco quando passa.  
Coração pega a bater.

Eh Pagu eh!  
Dói porque é bom de fazer doer.

Passa e me puxa com os olhos  
provocantíssimamente.  
Mexe-mexe bamboleia  
pra mexer com toda a gente. (Bopp, 1928)

Os autores afirmam que o reconhecimento da beleza da autora surgiu ao mesmo tempo que a fama e a consolidação do seu nome, ou seja, a sua beleza teve um papel importante para o seu reconhecimento. Nas palavras dos autores, “sua fama, de acordo com o apelido bem-sucedido do poema, não demandaria nada além de seu corpo e de sua pessoa carismática, admirada no ambiente de sociabilidade dos modernistas” (Rocha; Lana, 2018, p. 8). Essa fama ainda seria ampliada pela mídia depois do seu casamento com Oswald de Andrade, recém-separado de Tarsila do Amaral. Foi uma união iniciada de forma conturbada e que tornou o jovem casal indesejável em alguns círculos sociais.

Já em 1931, junto com seu marido, lança o semanário *O homem do Povo*<sup>6</sup>, um periódico tão controverso que apenas oito edições foram publicadas. Com um viés de esquerda cada vez maior, nesse jornal, Patrícia Galvão assinava a coluna “A mulher do povo” e fazia duras críticas à algumas feministas da época que, na sua opinião, não eram suficientemente conscientes da luta de classes e pareciam apenas preocupadas com a conquista do voto feminino, além da crítica à burguesia em geral, como mais tarde faria em sua obra. No entanto, o jornal criticava outros setores da sociedade em suas publicações. Entre eles estavam os estudantes da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, o que

<sup>5</sup> O poema “Coco de Pagu”, com ilustração de Di Cavalcanti, saiu pela primeira vez na revista *Para todos...*, em 27 de outubro de 1928. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/124451/25158>

<sup>6</sup> Todas as edições estão disponíveis em: <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/homem-povo/720623>

gerou muito atrito entre os bacharéis e o casal, ao ponto de a polícia precisar intervir, proibindo a sua circulação. Essa história foi bastante noticiada<sup>7</sup> pela reação extremada da autora contra os estudantes que invadiram a redação do jornal. No momento da confusão, Patrícia Galvão puxou um revólver e atirou para cima, a fim de afastar o grupo que parecia querer arrumar briga, ao que a polícia tentou contê-la, mas foi agredida também pela escritora.

Após esse tumulto e fugindo do processo que viria, Patrícia Galvão e Oswald de Andrade viajam para a Argentina e se encontram, pela primeira vez, com Luís Carlos Prestes. As conversas desse encontro marcariam a escritora profundamente, como registrado em memórias posteriores, uma vez que foram responsáveis por levá-la à luta política, pois Prestes, em suas palavras, era um “comunista honestamente comunista, um comunista como eu desejaria ser” (Galvão, 2020, p. 42). Conforme a autora, esse encontro com o político foi definitivo para a sua adesão às ideias de esquerda.

De volta ao Brasil, ainda em 1931, ela decide estudar mais sobre o marxismo, mas a teoria logo não seria suficiente para a autora. Até que, em uma viagem para Santos, tem a oportunidade de participar, pela primeira vez, de uma reunião sindical e estabelecer contato com o Partido Comunista Brasileiro, o PCB. No entanto, a relação da escritora com o partido foi bastante conflituosa desde o início. Primeiro, por ele exigir dos filiados dedicação exclusiva à causa proletária, o que, conseqüentemente, as afastavam de suas famílias. Além disso, na época, o partido estava em pleno processo de proletarização, ou seja, um processo de desligamento de membros de origem burguesa (Freire, 2008, p. 88-89). No caso da escritora, foi exigido que cortasse ligações com seu marido, Oswald de Andrade, e o filho pequeno, Rudá, além de que trabalhasse apenas em empregos braçais ou de apoio às organizações comunistas.

É nessa época que ela conhece Herculano de Sousa, um estivador de café sindicalizado que, mais tarde, seria uma vítima de violência policial. Sobre esse episódio, além de servir de inspiração para a construção da personagem Alexandre, na obra futura, a morte desse companheiro sindical teve uma grande repercussão na relação da escritora com o PCB dali em diante. A polícia acabou intervindo em um comício organizado pelos trabalhadores de Santos, que tinham o aval do partido, porém, Herculano foi atingido e morreu no local. Já Patrícia Galvão, uma das oradoras escolhidas para o evento, foi presa por

---

<sup>7</sup> Para mais detalhes da confusão entre o casal e os estudantes de Direito, ler uma das notas que saíram no jornal *Diário da Noite*, no dia 14 de abril de 1931: [http://memoria.bn.br/DocReader/221961\\_01/5654](http://memoria.bn.br/DocReader/221961_01/5654)

agitação política e, conforme Furlani e Ferraz (2010, p. 103), foi a primeira mulher presa por motivos políticos na era da república do Brasil.

A repercussão da sua prisão foi enorme e a mídia explorou muito o fato dela ser de origem burguesa e atuar junto ao partido comunista. O PCB, incomodado com a polêmica envolvendo seu nome, exige da militante, ainda presa, uma declaração pública em que ela admitia ter agido sozinha, sem autorização do partido, para responsabilizá-la por todo o ocorrido. Mesmo a contragosto, ela assina um documento confessando sua culpa. Depois dessa prisão, a sua militância passou a ser vista com desconfiança, por isso, a partir desse ponto, a sua lealdade foi colocada à prova.

Já fora da cadeia, tendo ficado um pouco mais de um mês presa, Patrícia Galvão é novamente chamada pelo partido para continuar suas atividades na organização. É designada para o Rio de Janeiro, bem longe de sua família, para começar sua vida como trabalhadora. Nesse período, ela peregrinou por vários empregos, mas apenas os permitidos pelas novas diretrizes partidárias, como por exemplo: costureira de uma oficina (não tinha talento), cuidadora e empregada doméstica (não aguentou um dia), engarrafadora de bebidas (depois de presenciar um acidente de trabalho grave, desistiu), lanterninha de cinema (despedida por tentar organizar um sindicato) e operária de metalúrgica (impossibilitada de continuar por problemas de saúde).

Nesse último emprego, pelas más condições de trabalho e alimentação precária, ela precisou se afastar de suas atividades para se recuperar. Dessa forma, a escritora volta a São Paulo para ser acolhida por Oswald de Andrade, enquanto cuida de sua saúde. No entanto, o tempo para a sua recuperação foi curto, pois, com a Revolução Constitucionalista de 1932, a polícia, por suspeita de envolvimento do casal, emite uma ordem de prisão para ambos. Enquanto isso, o PCB fazia um grande expurgo de filiados burgueses de seus quadros. A autora não foi expulsa, mas recebeu uma ordem de afastamento indeterminado, que ela aceitou, pois, naquele momento, sua vida era sua vida política (Galvão, 2020, p. 90).

É possível perceber que todos os encontros e fatos que a autora vivenciara até esse momento foram fundamentais na composição das referências que constituíram o seu primeiro romance. Segundo sua autobiografia (2020, p. 90), a ideia de escrever um livro veio da sugestão de um companheiro de partido para que trabalhasse de fora do PCB e intelectualmente, mas, para a autora, não era um trabalho com intenções de mérito literário. A sua pretensão era “escrever um livro revolucionário” e acreditava que, no país, “ninguém havia ainda feito literatura nesse gênero” (Galvão, 2020, p. 90). É assim que, no final do ano de 1932, Patrícia Galvão, inspirada pela linguagem da vanguarda modernista, lança *Parque*

*industrial*, com o subtítulo “romance proletário”. A publicação foi de forma independente, financiada pelo próprio Oswald de Andrade, com poucas tiragens e usando o pseudônimo de Mara Lobo. Algumas resenhas positivas saíram, como as de Geraldo Ferraz, Ary Pavão e João Ribeiro, e, conforme algumas notas de jornais<sup>8</sup>, as vendas do livro inicialmente tiveram bons números. Mas passada essa primeira impressão da estreia, o livro foi esquecido ao longo dos anos, principalmente pela crítica e pela academia, só sendo reeditado novamente em 1981.

Após o lançamento de seu livro, ainda em 1933, sua lealdade é mais uma vez testada ao ser chamada para atuar em uma célula ilegal do partido, conhecido como o Comitê Fantasma, e executar tarefas confidenciais. Em suas memórias (2020, p. 107-109), a autora afirma que foi oferecida a ela a função de obter informações que fossem úteis para a organização. O membro do PCB que a procurou para a tarefa sugeriu que a escritora poderia usar quaisquer meios para executá-la, inclusive sexo, e ainda deu a entender que ela era a única mulher do partido que conseguiria fazer algo assim. Essa não foi a primeira vez que o olhar masculino a julgou como alguém sexualmente disponível, por isso, com repugnância, ela se nega à tarefa. No entanto, acaba cedendo por acreditar na causa, tomada de vergonha e remorso. Posteriormente, ela escreve sobre a sua situação: “agora, já nada mais importava. Lutaria até cair aos pedaços” (Galvão, 2020, p. 118).

Algum tempo depois, desanimada com suas atividades atuais e por orientação do partido, a autora decide partir em viagem ao redor do mundo. Tem a oportunidade de virar correspondente de alguns jornais, como o *Diário de Notícias* e o *Correio da Manhã*, ambos do Rio de Janeiro, e o *Diário da Noite*, de São Paulo. No trajeto, conhece Belém, no Pará, EUA, Japão, China, União Soviética, Alemanha e França. Neste último país, passa a atuar como militante do Partido Comunista Francês até ser presa e quase deportada para a Alemanha ou para a Itália, mas consegue a repatriação com a ajuda de um embaixador brasileiro.

Em sua volta ao Brasil, no ano de 1935, o país passava por sérias greves de trabalhadores e manifestações de grupos políticos antagônicos. De acordo com Boris Fausto (2018, p. 358-359), Getúlio Vargas, presidente na época, conseguiu aprovar uma Lei de Segurança Nacional – também conhecida como Lei Monstro – para tornar crime contra a ordem política e social ações de contestação e subversão que pudessem ameaçar o seu governo, o que restringiu vários direitos civis. Em protesto, houve um levante promovido pelo

---

<sup>8</sup> Na coluna “Letras e Artes” do *Diário Carioca*, do dia 29 de janeiro de 1933, há uma nota sobre o bom desempenho da obra nas livrarias. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/docreader/093092\\_02/9522](http://memoria.bn.gov.br/docreader/093092_02/9522)

PCB na tentativa de dar um golpe de Estado, mas acabou fracassando. Em consequência, mais medidas repressivas foram impostas.

Pelo seu passado e envolvimento com o partido, Patrícia Galvão é outra vez considerada suspeita, até a decretação de uma nova prisão executada em 1935. Jornais da época, como o *Correio Paulistano*<sup>9</sup>, a *Gazeta Popular*<sup>10</sup> e o *Correio de São Paulo*<sup>11</sup>, por exemplo, acompanharam o processo criminal contra a autora, agora considerada uma extremista, enquanto ela tentava se defender de um tribunal que a acusava sem provas. Daí em diante, foi uma sucessão de prisões e torturas até conseguir sua liberdade no ano de 1940. Mas antes, um último golpe: apesar de todos os seus sacrifícios pelo partido, em 1939, ela é expulsa do PCB, acusada de ser trotskista – coincidentemente, como uma das personagens do seu romance, Alfredo Rocha. É nesse momento que ela rompe definitivamente com a organização.

Existem muitas críticas a pesquisas que associam a obra de Patrícia Galvão a sua vida privada, fortalecendo mais os mitos em torno de sua pessoa em detrimento de sua produção literária. No entanto, ao trazer todos esses elementos da biografia da escritora, este trabalho não teve como objetivo diminuir sua obra, mas apenas localizá-la dentro de um contexto político-social e compreender de quais lugares partiu a sua produção. Em razão disso, a sua trajetória que interessa para este estudo se encerra aqui, pois a obra *Parque industrial* se relaciona com esses dois marcos da vida da escritora: a sua relação com a arte moderna e com o comunismo. No romance, o espaço em que as personagens andam, vivem e se constroem como sujeitos é composto por meio dessa linguagem e dessa ideologia. São esses os dois aspectos de sua obra que mais se destacam e que serão melhor investigados nas próximas seções.

## 1.2 Algumas considerações sobre o romance

O subtítulo escolhido por Patrícia Galvão deixava explícito com o que a sua obra pretendia se filiar: romance proletário. Mas o que caracterizaria esse gênero? De que maneira ele se desenvolveu e foi assimilado pela literatura brasileira? Nesta seção da dissertação serão traçadas as aproximações do trabalho da escritora com movimentos literários estrangeiros que

---

<sup>9</sup> No *Correio Paulistano*, em fevereiro de 1936, a qualificação da escritora diante de um juiz federal após a sua prisão recebe uma nota no jornal. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/docreader/090972\\_08/11074](http://memoria.bn.gov.br/docreader/090972_08/11074).

<sup>10</sup> Na *Gazeta Popular*, em 1937, a nova condenação de Patrícia Galvão pelo Tribunal Militar do Rio de Janeiro é noticiada. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/892670/7172>

<sup>11</sup> No *Correio de S. Paulo*, também no ano de 1937, saiu a notícia da decisão do tribunal de reformar a absolvição da escritora por um juiz federal de São Paulo para uma nova condenação a dois anos de prisão pelo Supremo Tribunal Militar. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/720216/10863>

proporcionaram o surgimento desse gênero, além de apresentar como ele foi introduzido no Brasil e algumas discussões advindas dele. Serão discutidas, também, algumas características do gênero que o relacionam com a questão espacial e como a escritora paulista assimilou ou rejeitou alguns de seus aspectos ao se aproximar de outros movimentos literários da época. Por fim, será possível refletir como essa mistura de referências interferiu no elemento espaço da obra estudada que a tornou um caso bastante peculiar na literatura brasileira.

Diversos trabalhos já fizeram uma investigação sobre o gênero em questão, como é o caso da tese de Luís Bueno lançada como o livro *Uma história do romance de 30* (2006), que virou referência para os estudos da literatura do período. Entretanto, para entender melhor o contexto a partir do qual esse termo “romance proletário” se assentou e explicar o seu uso pela autora, outras referências foram necessárias. Por tudo o que foi relatado em sua autobiografia, é possível perceber que o primeiro romance publicado da escritora foi produzido com intenções políticas para, de alguma forma, provar a sua lealdade ao PCB. Isso pode ser comprovado nas diversas passagens em que a obra abre lugar para a propaganda ideológica marxista, se tornando muito explicativo, como no seguinte fragmento: “Decresce a mais-valia, arrancada por meia dúzia de grossos papa-níqueis da população global dos trabalhadores do Estado, através do sugadouro do Parque Industrial, em aliança com a exploração feudal da agricultura, sob a ditadura bancária do imperialismo” (Galvão, 2022, p. 69). São passagens como essa que fazem alguns críticos apontarem um excesso panfletário na obra e que também a fazem se aproximar do que ficou conhecido como o “realismo soviético”.

Sobre essa tendência literária, no livro *Marxismo e crítica literária* (2011), de Terry Eagleton, há um trecho sobre os percursos da literatura produzida na União Soviética e, ainda, como cartilhas eram desenvolvidas para que fossem atendidos os objetivos e as demandas da ideologia comunista. Assim, segundo o autor, a literatura produzida sob o regime do partido soviético deveria ser “tendenciosa, voltada para o partido, otimista e heroica” (Eagleton, 2011, p. 72), além de glorificar as máquinas pelo progresso que elas traziam à nação, fruto das mãos operárias. Foi nesse contexto que surgiu uma concepção de arte chamada *Proletkult* – ou cultura proletária – que, nas palavras de Eagleton, rejeitavam tudo que viesse da burguesia, dando as bases para o que seria o “realismo socialista”. Assim, segundo ele:

Esta considerava a arte uma arma de classe e rejeitava completamente a cultura burguesa; reconhecendo que a cultura proletária era mais pobre que a burguesa, ela buscou desenvolver uma arte distintamente proletária que iria

organizar as ideias e os sentimentos da classe trabalhadora em direção a objetivos coletivistas em vez de individualistas (Eagleton, 2011, p. 74-75).

Nessa passagem, é apresentada uma ideia do que seria a arte proletária, uma arte direcionada para a coletividade. Essa concepção se difundiu no Brasil, que importava muitas teorias e conceitos literários, como se verá nas discussões dos escritores nacionais. Além disso, o contexto político e econômico do país, marcado pela desigualdade, favoreceu a entrada de ideias mais à esquerda que discutiam o papel da literatura e do intelectual frente aos problemas sociais que afetavam a população. Foi assim que, na década de 30, algumas discussões sobre o gênero surgiram quando os primeiros livros desse tipo saíram no mercado.

Luís Bueno (2006), logo na introdução de seu livro, afirma que a primeira parte do seu trabalho seria dedicada a trazer um panorama geral dos romances da década conforme “sua contribuição ser pertinente para a construção de alguma tendência ou viés significativo do romance de 30” (Bueno, 2006, p. 11). No entanto, *Parque industrial*, em suas palavras, “apesar de trazer já na capa a inscrição ‘romance proletário’, não chamou muito a atenção e, portanto, não foi capaz de provocar um debate maior” (Bueno, 2006, 160), por isso o pesquisador quase não o menciona em seu trabalho.

Dessa forma, embora Patrícia Galvão tenha lançado seu romance proletário alguns meses antes<sup>12</sup>, foi apenas quando Jorge Amado publicou *Cacau* (1933) que a discussão sobre esse tema ganhou mais evidência. Isso porque, no prefácio do livro, o escritor baiano indagou se teria escrito uma obra desse tipo, algo ainda recente e pouco conhecido no país. No texto intitulado “P.S.”, para a revista *Boletim de Ariel*<sup>13</sup>, o autor afirma que “a literatura proletária se propõe a incentivar a revolução dos oprimidos. O romance proletário deve inspirar o sentimento de revolta e de luta. Fazer do leitor um inimigo da outra classe. Comover não basta. É preciso revoltar” (Amado, 1933, p. 292). Ainda no mesmo texto, o escritor tenta apresentar o seu entendimento sobre esse novo gênero que ainda não estava bem delimitado. Para ele:

A literatura proletária é uma literatura de luta e de revolta. E de movimento de massa. Sem heróis nem heróis de primeiro plano. Sem enredo e sem senso de imoralidade. Fixando vidas miseráveis sem piedade mas com revolta. É mais crônica e panfleto (ver *Judeus sem dinheiro, Passageiros de terceira, O cimento*) do que romance no sentido burguês. (Amado, 1933, p. 292)

<sup>12</sup> Augusto de Campos (2014) afirma que *Parque industrial* foi o primeiro romance proletário lançado no Brasil.

<sup>13</sup> Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/072702/685>

O romance proletário, segundo Amado, teria como tema a vida dos trabalhadores, sem a presença de heróis, pois a luta deve ser coletiva, sem o senso de imoralidade, pois é um sentimento da burguesia, e engajada para a revolução. Outro aspecto para se destacar é o fato do escritor se referir ao romance proletário mais como uma crônica do que um “romance no sentido burguês”. Conforme Jorge de Sá, o gênero “crônica” seria uma forma textual breve que aborda temas do cotidiano fazendo uma espécie de jornalismo e literatura (Sá, 2005, p. 7-8). Além disso, muitos escritores famosos nesse gênero, como João do Rio, por exemplo, tiveram uma relação muito forte com os espaços que percorreram para escrever suas crônicas, principalmente os espaços urbanos que, pela maior complexidade das relações sociais, seriam espaços privilegiados para a inspiração de temas. Logo, por essa característica, é possível pressupor que o romance proletário também possui esse vínculo com o espaço e as relações sociais e conflitos criados a partir dele.

Mas que espaço seria esse? A cidade ou o campo? Essa foi uma das dúvidas levantadas por aqueles que discutiram sobre o gênero romance proletário no país. Na época, houve discussões sobre a possibilidade de existir um “proletariado” brasileiro pela nossa situação mais atrasada em termos de estrutura industrial e consciência política dos trabalhadores. Raimundo Magalhães Júnior<sup>14</sup>, por exemplo, ao comentar sobre *Parque industrial*, apontou que um dos problemas do livro da autora estaria no cenário, pois, para o nosso contexto, “o romance proletário brasileiro não está na fábrica, mas no campo (Raimundo, 1934, p. 6)”. Entende-se que, para ele, a desigualdade e a luta de classes era mais presente para a população brasileira que vivia no ambiente rural.

Fernando Cerisara Gil (2004), problematizando a representação do espaço na literatura brasileira, afirma que a narrativa nacional se instituiu pela experiência e pelas relações sociais centradas no campo, ou seja, centradas no latifúndio e todo o histórico ligado a esse tipo de propriedade, como a escravidão, o mandonismo e a dependência econômica (Gil, 2004, p. 68). Para ele, só a partir da década de 30 que a experiência urbana na literatura aparece de forma expressiva, mas isso mais pelo “esgotamento da experiência rural, latifundiária e patriarcal em si” (Gil, 2004, p. 70), do que pelo processo de urbanização e modernização das cidades.

Para Luís Bueno (2006, p. 208), o cenário, sendo no campo ou na cidade, não foi relevante para caracterizar a literatura da época, pois os projetos estéticos dos escritores da década de 30 não se articularam para formar um grupo coeso. Logo, o conceito para definir

---

<sup>14</sup> O texto completo se encontra na seção da coluna “A vida social” para o *Correio da Manhã*, p. 6, do dia 3 de novembro de 1934. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/docreader/089842\\_04/24723](http://memoria.bn.gov.br/docreader/089842_04/24723)

esses tipos de livros ficou bastante vago e abrangente. Foi assim que quaisquer livros com uma temática que abordasse uma realidade social desfavorecida, mesmo que diferentes entre si, acabaram sob o mesmo termo guarda-chuva de “romance social”, inclusive o romance proletário. Para Bueno, o que todos esses textos teriam em comum seria “a revelação de algum aspecto marginal – geográfico ou social da realidade brasileira” (2006, p. 209).

Esse interesse por aspectos marginais da sociedade fez com que muitos escritores trouxessem para o centro de suas narrativas personagens antes vistos como o “outro” em relação ao sujeito universal, como é o caso, por exemplo, dos proletários, dos camponeses e das mulheres, e tematizassem realidades que ainda não eram comuns na literatura brasileira. Assim, a representação desses sujeitos marginalizados fez surgir dúvidas quanto à posição do intelectual frente a uma realidade que, em geral, ele nunca havia experienciado. Luís Bueno (2006, p. 245) afirma que os escritores da época, ao construir seus romances proletários, tiveram que enfrentar esse problema de figurar o outro, sob o risco de fazerem um trabalho superficial ou estereotipado.

Além da temática social, passou a prevalecer nos romances da década de 30 o uso de uma linguagem mais realista, como o próprio Jorge Amado afirmou em seu prefácio para *Cacau*, “com um mínimo de literatura para o máximo de honestidade”. João Luiz Lafetá, em *1930, a crítica e o modernismo* (2000, p. 35), explica que essa diminuição de ênfase da linguagem teve a ver, também, com o uso indiscriminado de experimentações que as tornavam muito exageradas e pouco radicais. Dessa forma, os escritores passaram a usar em suas narrativas um “arcabouço neo-naturalista”, mais conveniente para registrar e criticar injustiças, mas que, segundo Lafetá, não era muito inventivo. Esse estava longe de ser o caso da obra de Patrícia Galvão. Em desacordo com essas tendências dos romances sociais, ela escreve uma obra de denúncia utilizando uma linguagem de vanguarda. E é a partir disso que um outro diálogo se estabelece, agora, entre *Parque industrial* e o Modernismo, ainda que com ressalvas.

No Ocidente, de maneira geral, o Modernismo nasceu da ideia de uma ruptura com o passado da *Belle Époque* e, segundo o historiador Elias Thomé Saliba (2022, p. 31), foi uma expressão cultural que marcou a mudança do antigo século XIX para o novo século XX. Uma das grandes mudanças em relação à arte foi a invenção de novas tecnologias, como a fotografia e o cinema, por exemplo, que tornavam a representação da natureza de forma fiel obsoleta. Dessa forma, os primeiros vanguardistas reformularam a ideia de se fazer arte ao buscarem novas técnicas e temas de representação.

No Brasil, no entanto, o movimento modernista não foi um consenso. A princípio, a arte moderna foi financiada por grandes produtores de café, ou seja, uma elite agrária paulista que, atenta ao momento econômico e social do mundo, se interessou por formas artísticas inovadoras, como as que viam na Europa, mas que trouxessem características da cultura brasileira (Lafetá, 2000, p. 23). Assim, o Modernismo brasileiro consagrado, em especial aquele realizado por escritores paulistas, ficou mais conhecido por essa necessidade de exaltar a tradição da cultura popular brasileira por meio da arte em busca de uma identidade cultural que estivesse em consonância com as tendências artísticas da época.

Muitos pesquisadores, como Lilia Schwarcz (2022), Maria de Lourdes Eleutério (2022) e o próprio Saliba, afirmam a existência de uma diversidade de “modernismos” no Brasil, devido aos muitos escritores que propuseram outras formas de entender e fazer literatura, mas que, por não se adequarem a um projeto de nacionalidade desejada, foram excluídos da história literária, como é o caso de Patrícia Galvão. Saliba, por exemplo, chama a atenção para a “elaboração furtiva de estratégias de esquecimento” (2022, p. 9) já iniciada na semana de 22. Para o historiador, uma das formas de silenciamento de projetos modernistas distintos foi a seleção prévia do que seria exposto no famoso evento cultural e o que seria posteriormente lembrado.

O caso de Patrícia Galvão é um pouco diferente. Ela não participou da Semana de Arte Moderna, devido a sua pouca idade, pois tinha apenas 11 anos, mas, posteriormente, como se sabe, ela se aproximou de alguns participantes, como Oswald de Andrade. A sua obra, assim, é escrita com uma linguagem fragmentária, como alguns desses vanguardistas. Ao mesmo tempo, é uma obra bem crítica a esse movimento ao colocá-lo próximo ao mundo burguês que tanto recrimina, por isso o foco na classe operária cria algumas rupturas que a afastaram de seus contemporâneos. Esses dois elementos juntos, a focalização e a fragmentação, constituem as bases para se analisar o espaço no romance, isto é, qual espaço é apresentado e de que forma ele aparece.

No entanto, antes de prosseguir para as próximas seções, é preciso fazer uma ressalva a questão da fragmentação, que afeta a narrativa como um todo. Essa característica da obra é um dos fatores que dificulta sua análise linear, interferindo inclusive na forma como a história e o espaço são apresentados e percebidos. O romance é estruturado em pequenos episódios, sem uma continuidade progressiva tradicional, por isso existem lacunas temporais de uma cena a outra. Esses saltos também afetam a espacialidade, que é apresentada em recortes, fragmentada, uma escolha que alude a sensações de constantes mudanças e instabilidade,

muito usadas no modernismo. Esse efeito é produzido pelo narrador, que será analisado a seguir.

### 1.3 Fragmentação das características

Luis Alberto Brandão, em *Teorias do espaço literário* (2013), indica que um dos modos de abordagem do espaço na literatura seria entender o espaço como focalização. Isso significa entender que o ponto de vista, a perspectiva ou a focalização possuem uma natureza espacial dentro dos textos literários, pois é a voz ou o olhar do narrador, seja ele personagem ou não, que percebe, concebe o espaço. Nas palavras do estudioso: “o espaço se desdobra, assim, em espaço observado e espaço que torna possível a observação. Observar pode equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva. Por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar” (Brandão, 2013, p. 62). Em outra obra, em colaboração com Silvana Pessoa de Oliveira, *Sujeito, tempo e espaços ficcionais: introdução à teoria da literatura* (2001), os estudiosos voltam a afirmar sobre a não neutralidade do olhar sobre o espaço e de como é impossível fazer a separação do que é visto para o que é percebido (Brandão e Oliveira, 2001, p. 69). Eles argumentam que o espaço, então, é percebido sob a influência de significados construídos culturalmente.

Pensando no narrador de *Parque industrial*, que não é uma personagem dentro da história, é possível notar que ele demonstra uma subjetividade em sua narração quando, para além de descrever e narrar os acontecimentos, faz juízo de valor sobre as personagens ou o espaço em que elas circulam, como se percebe no seguinte fragmento:

Automóvel Clube. Dentro, moscas. O clube da alta pede penico pela pena decadente de seus criados da imprensa. Agora quer engazopar a prefeitura, vendendo-lhe o prédio que não pode terminar. É a crise. O capitalismo nascente de São Paulo estica as canelas feudais e peludas (Galvão, 2022, p. 69).

Outro aspecto perceptível é que seus comentários parecem alinhados com uma visão de esquerda. Kenneth David Jackson, brasileiro estadunidense e estudioso da obra de Patrícia Galvão, também afirma isso em um artigo<sup>15</sup> para o *Jornal do Brasil*, em 1978. Ele escreve que o romance proletário da autora foi “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”

---

<sup>15</sup> O texto completo pode ser lido no livro organizado por Augusto de Campos, *Pagu vida-obra* (2014), mas também pode ser acessado através do link: [http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015\\_09/125685](http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015_09/125685)

(Jackson, 1978, p. 5). Ele menciona como o livro fez uma “crítica dos problemas urbanos” por meio da linguagem e da organização do romance e termina afirmando que “embora prejudicado pelo jargão e os estereótipos de seu tempo, *Parque Industrial* é, não obstante, um importante documento social e literário, com uma perspectiva feminina e única do mundo modernista de São Paulo”. Ao longo do artigo, o autor se aprofunda mais em detalhes da obra, pontuando como a escritora, até aquele momento, fora pouco estudada. Mas o que chama a atenção no texto do pesquisador é o destaque que ele faz para a questão espacial do romance e de como esse espaço foi definido pelas ideias marxistas e feministas da escritora. Tendo isso em mente, essa seção procura aprofundar a investigação sobre o foco do narrador e a linguagem que ele utiliza para descrever o espaço no romance.

Muito antes do pesquisador estadunidense, algumas críticas positivas sobre *Parque industrial* saíram em jornais após a sua publicação. A primeira delas foi a de Geraldo Ferraz<sup>16</sup> para o *Correio de S. Paulo*, que escreveu que o livro era “um trabalho literário notável” e termina seu texto com um elogio ao afirmar que era “a estreia mais bonita e corajosa do fim gostoso de 1932”. No entanto, o crítico não concordou com a definição de “romance proletário”. Para Ferraz, apesar de revolucionário, o livro não corresponde ao gênero pretendido pela autora, pois, de acordo com ele, “só será possível sob o regime determinado pela revolução proletária”, ou seja, apenas após a tomada de poder pela classe trabalhadora que poderá existir uma arte dessa espécie e, no Brasil, isso estava longe de acontecer.

Patrícia Galvão, apesar de não pertencer à classe de trabalhadores de fábricas, veio de uma família pequeno-burguesa moradora do bairro Brás, muito próxima da realidade retratada em sua obra. Além disso, como já exposto no início desse capítulo, ela vivenciou a experiência do proletariado urbano quando esteve comprometida com o PCB e usou desse conhecimento para escrever por essa perspectiva, focada nesta população.

O narrador escolhido, portanto, é uma voz que assume um ponto de vista que não é a dos trabalhadores, mas está próxima a eles. Assim, ele parece distante o suficiente para apresentar uma visão totalizante da história, pois acompanha várias personagens de diferentes classes sociais, contudo, as apresenta em fragmentos de cenas, ou seja, ele não acompanha a trajetória das personagens de perto em detalhes, apenas faz recortes de alguns momentos de suas vidas. O narrador faz saltos temporais significativos para narrar apenas episódios importantes para o desenvolvimento da história daquelas personagens até o desencadeamento

---

<sup>16</sup> A resenha completa de Geraldo Ferraz, com o título “No subsolo do Parque industrial”, se encontra na coluna “Livro da semana”, do jornal *Correio de S. Paulo*, do dia 7 de janeiro de 1933. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/720216/922>

da greve, no penúltimo capítulo, no comício do Largo da Concórdia. Ao mesmo tempo, esse narrador parece estar perto o bastante da classe operária para conhecer e denunciar as condições ruins de trabalho e a pobreza que suportavam, como se observa em: “Metade do cortiço sai para a fábrica. A fumaceira se desmancha enegrecendo a rua toda, o bairro todo. O casarão de tijolo, com grades nas janelas. O apito escapa da chaminé gigante, libertando uma humanidade inteira que se escoia para as ruas da miséria” (Galvão, 2022, p. 79). Os acontecimentos são narrados por um viés marxista, crítico ao sistema capitalista, que perpetua a desigualdade, à burguesia, maior beneficiária das injustiças decorrentes dessa desigualdade, e à propriedade privada.

Desse modo, em várias cenas há pequenos comentários com juízo de valor, implícitos ou não, sobre as diferentes formas de violência e exploração que aconteciam no bairro proletário. Por exemplo, a fábrica é interpretada por esse narrador como uma “grande penitenciária social” (Galvão, 2022, p. 16) que disciplina o proletariado para o trabalho e para a obediência, como na cena:

Bruna está com sono. Estivera num baile até tarde. Para e aperta com raiva os olhos ardentes. Abre a boca cariada, boceja. Os cabelos toscos estão polvilhados de seda.  
 — Puxa! Que este domingo não durou... Os ricos podem dormir à vontade.  
 — Bruna! Você se machuca. Olha as tranças!  
 É o seu companheiro de perto.  
 O chefe da oficina se aproxima, vagaroso, carrancudo.  
 — Eu já falei que não quero prosa aqui!  
 — Ela podia se machucar...  
 — Malandros! É por isso que o trabalho não rende! Sua vagabunda!  
 Bruna desperta. A moça abaixa a cabeça revoltada. É preciso calar a boca!  
 Assim, em todos os setores proletários, todos os dias, todas as semanas, todos os anos.  
 Nos salões dos ricos, os poetas lacaios declamam:  
 — Como é lindo o teu tear! (Galvão, 2022, p. 17)

A truculência do chefe da oficina, que xinga as operárias da fábrica por se distraírem de suas atividades no tear, é seguida ironicamente pelos versos de um poeta bajulador que declama, por desconhecimento das violências desses lugares e para ricos igualmente alienados, a beleza desse instrumento de trabalho. Essa alienação é denunciada em outras passagens, como no seguinte trecho:

O teatro Colombo, opaco e iluminado, indiferente aos estômagos vazios, recebe a aristocracia pequeno-burguesa do Brás, que ainda tem dinheiro para cinema.

Na porta, o enigma claro de Greta Garbo nas cores malfeitas de um reclame. Cabelos desmanchados. O sorriso amargo. Prostituta alimentando, para distrair as massas, o cáften imperialista da América.  
Mas a massa que não vai ao cinema se atropela no largo, em torno da bandeira vermelha onde a foice e o martelo ameaçam. (Galvão, 2022, p. 80)

O Teatro Colombo, personificado no fragmento para representar uma classe com poder aquisitivo, é “indiferente aos estômagos vazios”, enquanto o cinema exibido nele é descrito pelo narrador como um “cáften imperialista da América” (Galvão, 2022, p. 80), pois aliena a população com filmes de Hollywood e suas propagandas capitalistas. Enquanto isso, do lado de fora do prédio inacessível para as massas, trabalhadores protestavam nas ruas.

Um ponto importante a ser mencionado é que, como o foco é na classe proletária e sua rotina de trabalho, a maior parte das cenas se passam nas ruas, ou seja, o espaço narrado, majoritariamente, é o espaço público. Esse espaço é significativo para um livro que se pretende revolucionário, ao se dispor contrário ao ambiente privado burguês, ou seja, à propriedade privada. Lembrando das funções que o espaço pode adquirir, segundo Osman Lins (1976), as ruas do bairro em que as personagens circulam têm a sua importância não só como cenário que as caracteriza e as localiza como sujeitos ficcionais, mas também como um espaço político que promove a ação das personagens para a articulação de movimentos sociais. Em outras palavras, é o espaço público que permite às personagens o encontro e a mobilização da classe trabalhadora na busca de melhores condições de vida, como a greve do romance exemplifica. Rosinha Lituana, uma das grevistas, parece entender essa importância de estar na rua quando grita para suas companheiras durante a greve: “Não podemos ficar quietas no meio desta luta! Devemos estar ao lado dos nossos companheiros na rua, como estamos quando trabalhamos na fábrica. Temos que lutar juntos contra a burguesia que tira a nossa saúde e nos transforma em trapos humanos!” (Galvão, 2022, p. 81). Dessa forma, a rua pode ser associada à coletividade, em contraposição às casas e aos prédios, propriedades individuais e manifestamente burguesas.

No entanto, com exceção da ideia de coletividade e do sentido de luta, as semelhanças do romance de Patrícia Galvão com o realismo socialista ou o gênero romance proletário, defendido por autores brasileiros e estrangeiros, parecem terminar por aí. Diferentemente deles, a escritora paulista decidiu trazer uma linguagem de vanguarda para seu livro. Ela acreditava que uma literatura revolucionária não se constrói apenas pela mudança de perspectivas e temas, mas também por meio da linguagem. Uma linguagem que desse conta das mudanças do mundo moderno, cada vez mais fragmentário e dinâmico, e que expandisse o entendimento sobre o que seria literatura. Em razão disso, um dos aspectos de *Parque*

*industrial*, que o tornou um caso singular dentro do realismo social de 1930, utilizando uma expressão de Kenneth David Jackson<sup>17</sup>, foi o uso de uma linguagem que se assemelha às vanguardas artísticas populares em anos anteriores para escrever um romance social.

No entanto, como afirma Thelma Guedes (2003, p. 125), é preciso fazer uma problematização sobre a aproximação do livro da escritora com o Modernismo. Apesar de usar uma linguagem inovadora, no sentido de explorar mais a estética do texto, *Parque Industrial* é uma obra que se coloca contrária ao mundo burguês, um mundo em que a arte moderna já estava sendo assimilada como uma tradição, assim como posicionamentos políticos mais à esquerda também eram usados apenas como uma veste da moda. Essa crítica da escritora paulista pode ser percebida em alguns trechos do romance, como na cena de uma festa burguesa em que uma das convidadas é ironicamente apresentada assim: “Dona Finoca, velhota protetora das artes novas, sofre os galanteios de meia dúzia de principiantes. — Como não hei de ser comunista, se sou moderna?” (Galvão, 2022, p. 36-37).

É possível perceber que Patrícia Galvão parece absorver características das duas gerações modernistas, entre os primeiros escritores, da década de 20, e a geração seguinte, da década de 30, por isso é importante saber suas diferenças. Lafetá (2000) no primeiro capítulo de seu livro, só por questões didáticas, inicia traçando uma divisão do Modernismo brasileiro por um critério de ênfase no projeto estético e projeto ideológico. Para ele, de forma resumida, os modernistas da década de 20, que classifica como os da primeira geração, tinham um olhar mais otimista com relação ao futuro do país, por isso, a ênfase recaí sobre o projeto estético, no sentido de valorizar a renovação da linguagem para refletir essa vontade de ruptura com o passado. Entretanto, segundo o autor, isso também compreenderia um projeto ideológico, pois romper com uma forma de expressão seria uma maneira de também romper com um modo de pensar.

Já os modernistas da segunda geração, entendidos como aqueles da década de 30, passada a fase otimista, e com a ebulição de movimentos sociais de esquerda e a ascensão do nazifascismo no mundo, começam a olhar os problemas do país de forma mais crítica e, sem o entusiasmo dos seus predecessores, passam a dar mais ênfase à questão ideológica. Lafetá discorre sobre essa mudança de ênfase 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,

---

<sup>17</sup> JACKSON, Kenneth David. Patrícia Galvão e o realismo-social brasileiro dos anos 1930. in: CAMPOS, Augusto de. **Pagu: Vida-obra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. E-book.

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).

Os escritores dos romances sociais, por questões ideológicas e estéticas, adotaram uma linguagem mais tradicional e realista, considerada mais adequada e honesta para abordar temas sociais, em contraponto à geração anterior. Antonio Candido (1984, p. 197) também comenta sobre essa diferença no tratamento da linguagem e como poucos escritores da época tiveram essa preocupação com a elaboração formal. Patrícia Galvão foi uma dessas escritoras. Ela usa uma linguagem fragmentária para construir o espaço da grande metrópole que São Paulo se tornava, uma cidade da periferia do capitalismo que se modernizava às custas do suor e da vida de milhares de pessoas. E, como já mencionado, tudo isso é feito por meio do narrador. É ele quem descreve a realidade e o espaço de forma pessimista, irônica, fragmentária, caótica, às vezes grotesca e exagerada.

Assim, segundo Lafetá (2000, p. 23), a relação da literatura moderna e a industrialização pode ser percebida em procedimentos formais e linguísticos utilizados pelos escritores, como “a simultaneidade, a rapidez, as técnicas de montagem, a economia e a racionalização da síntese”. Era o que pensava a própria Patrícia Galvão, em artigo para o suplemento *A Tribuna*, em 1957, quando escreveu sobre algumas noções do mundo moderno incorporadas à literatura, e entre elas estaria a noção de velocidade como efeito da fragmentação. Para a escritora, as invenções do século XX, como a fotografia e o cinema, permitiram uma “possibilidade narrativa das imagens, colocadas em seriação” (Galvão, 2023, p. 274). É essa seriação de imagens que daria a ideia de velocidade e, em consequência, a simultaneidade. Para ela, a descrição de diversos acontecimentos ocorrendo em um mesmo local, sem necessariamente um encadeamento direto entre eles, apenas “somados” em conjunto, traria essa sensação de movimento e simultaneidade.

Essa técnica está presente no livro de Patrícia Galvão, principalmente nas cenas que se passam nas ruas, como o começo do romance logo nos mostra. A entrada da fábrica e o início da jornada de trabalho do proletariado é apresentada assim:

Os chinelos de cor se arrastam sonolentos ainda e sem pressa na segunda-feira. Com vontade de ficar para trás. Aproveitando o último restinho de liberdade.

As meninas contam os romances da véspera, espremendo os lanches embrulhados em papel pardo e verde.

— Eu só me caso com um trabalhador.

— Sai azar! Pra pobre basta eu. Passar a vida inteira nesta merda!

— Vocês pensam que os ricos namoram a gente a sério? Só pra debochar.

— Eu já falei pro Brálio que se é deboche, eu escacho ele.

— O Pedro está ali!

— Está te esperando? Então deixa eu cair fora!

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 bananas. O resto de fumaça fugindo. Sangue misturado com leite (Galvão, 2022, p. 16).

No trecho, vemos que é uma narração sucinta, fragmentária, com muitos verbos no tempo presente do indicativo ou no modo gerúndio, formando frases e diálogos curtos, como se fossem recortes de pequenas cenas e que, montadas juntas, criam a sensação de movimento. O foco está nas ações e falas das personagens que andam pelas ruas, por isso, é possível afirmar que o espaço, no trecho, assim como em outras cenas, aparece mais pela narração de acontecimentos simultâneos que ocorrem no ambiente. Após a entrada dos trabalhadores na fábrica, começa a descrição da rua com a enumeração dos vestígios deixados para trás, “cascas de banana”, “o resto de fumaça fugindo” e “sangue misturado com leite”, agora, como se fossem recortes estáticos. Esse tipo de linguagem, semelhante a colagens de cenas e imagens, remete às montagens realizadas em filmes experimentais da época<sup>18</sup>. Mas há outros detalhes a se perceber como, por exemplo, a personificação das máquinas dos teares da fábrica pelo narrador, quando afirma que elas “se movimentam com desespero” e, logo depois, em outro trecho não citado e na mesma página, quando complementa com “os teares se elevam e marcham esgoelando”.

O uso dessa figura de linguagem, como também apontado por Guedes (2003, p. 118), acontece outras vezes, quando relacionada com outros objetos inanimados característicos desse período industrial, como visto em outra passagem, quando o caos dessa cidade moderna é apresentado da seguinte forma:

O camarão capitalista escancara a porta para a vítima que lhe vai dar mais duzentos réis, destinados a Wall Street.

---

<sup>18</sup> Antônio Risério (Campos, 2014) talvez seja o primeiro a comentar sobre essa aproximação do livro com o cinema, mas não chega a se aprofundar no assunto. David Kenneth Jackson (2015) também menciona superficialmente esse tipo de linguagem do romance que remete ao cinema. Já as dissertações de mestrado de Thelma Guedes (2003), que virou livro, de Larissa Satiko Ribeiro Higa (2011) e de Sarah Pinto de Holanda (2014) se aprofundam um pouco mais no estudo das técnicas cinematográficas presentes no romance.

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. O camarão para ofegando, segue. Otávia, Rosinha Lituana, Corina, Luiz e Pepe (Galvão, 2022, p. 24).

No fragmento, o narrador descreve a dinâmica dos trabalhadores pegando um bonde elétrico e novamente utiliza pequenas frases ou até poucas palavras para passar a sensação de uma rua barulhenta, lotada e em movimento contínuo. Entretanto, esse bonde aparenta ter qualidades e características humanas, como a capacidade de “assaltar” o proletariado, descrito como uma vítima, e também parar “ofegando” de tanto andar pela cidade. O narrador ainda menciona, ironicamente, como todo esse dinheiro recolhido acaba em Wall Street, uma vez que a empresa que operava os transportes na época, a *São Paulo Tramway, Light and Power Company*, era de capital estrangeiro. Fica implícito que as inovações que a industrialização trazia ao país serviam mais para explorá-lo novamente por empresas gananciosas do que para facilitar e tornar mais confortável a vida dos trabalhadores. E é essa modernidade “predatória” que o narrador denuncia com uso dessas figuras de linguagem.

Outra técnica muito utilizada pela escritora, que se associa com a fragmentação e gera efeitos narrativos, é a metonímia. Essa figura de linguagem ocorre pela substituição de um termo por outro e, no caso da obra, para substituir personagens por partes do vestuário ou do corpo que as identificam com a sua classe. Essas substituições são frequentes e acabam servindo para evidenciar como a sociedade está dividida em classes sociais bem demarcadas, fragmentada em hierarquias, ao reduzir pessoas a suas vestes e bens materiais. Como efeito, têm-se a coisificação dessas personagens, que, como Osman Lins (1978, p. 71) afirma, devido a sua impessoalidade, são inscritas no espaço como um elemento significativo. As seguintes passagens podem ser citadas: “Os chinelos de cor se arrastam sonolentos ainda e sem pressa na segunda-feira” (Galvão, 2022, p. 16) para se referir aos trabalhadores da 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) para se referir a homens e suas namoradas normalistas pequeno-burgueses; e, por fim, “Os smokings brancos se aprumam na noite tropical, empalidecendo os topázios dos punhos de seda” (Galvão, 2022, p. 37) para aludir aos burgueses ricos.

Enfim, essas escolhas de Patrícia Galvão interferiram na construção do espaço do romance, ao apresentá-lo por lentes marxistas que o recortam por meio de uma linguagem moderna e acelerada. Ao usar um narrador em terceira pessoa, onisciente, mas com subjetividade para denunciar a situação precária dos trabalhadores, a escritora criou uma

ambientação da cidade que a faz parecer caótica e hostil a essas personagens, com ênfase nas mulheres, que precisam enfrentar o dia-a-dia na grande metrópole. Com isso, a autora tentou colocar em prática o que acreditava ser uma literatura engajada, sem, contudo, abandonar as suas preferências estéticas.

#### **1.4 Uma escritura de desalinhos**

Diante de tudo o que foi exposto até esse momento, ficou claro que Patrícia Galvão escreveu uma obra que, apesar de comprometida com a causa operária, buscava algo além da aprovação do partido comunista. O foco nas ruas do Brás, que privilegia a coletividade do proletariado, em detrimento do herói individual burguês, e a linguagem modernista, que estrutura o tempo e o espaço de forma fragmentária, alteraram a forma do romance, enquanto gênero literário. Entretanto, a maior atenção dada na obra para as vivências de personagens femininas parece questionar a universalidade das representações canônicas masculinas, como também das representações dos próprios movimentos sociais. Desse modo, esta seção pretende discutir alguns pontos sobre o desalinho da obra da escritora que a colocou em um entre-lugar no Modernismo brasileiro e que talvez tenha contribuído para o seu apagamento.

Silviano Santiago afirma que uma das contribuições da América Latina para o mundo Ocidental é a sua “destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza” (Santiago, 2000, p. 16), em outras palavras, a sua atitude em corromper, com elementos da sua própria cultura, a cultura do outro. 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 declara 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 “aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida” (Santiago, 2000, p. 20). Por esse motivo, o autor 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” (Santiago, 2000, p. 23).

Sobre essa escrita em desalinho com o cânone, Thelma Guedes (2003, p. 109) afirma que *Parque industrial* é “impossível” em todos os sentidos que caberiam para esta palavra, na medida em que não se encaixa perfeitamente no gênero “romance”, porém, propositalmente, é

nomeado como tal. A intenção combativa ao mundo burguês, para além do conteúdo, parece ser realizada também pela forma textual em que a obra foi escrita. Segundo a pesquisadora, o livro “encarado como romance, apresenta graves fissuras; debilidades que são exibidas ostensivamente” (Guedes, 2003, p. 112), como a ausência do desenvolvimento de um drama individual ou de memórias, por exemplo. A pesquisadora ainda comenta que a obra segue a lógica da dialética, ao negar a aparência do gênero, preservando a sua forma, na tentativa de “ensaiar um novo conceito de romance” (Guedes, 2003, p. 112). Em outras palavras, apesar da definição que Patrícia Galvão deu para sua obra e de seu evidente desalinhamento, *Parque industrial* confrontou a tradição literária do romance de forma geral, incluindo o romance proletário, na tentativa de inová-lo.

Essa afirmação não é despropositada se forem levados em consideração alguns artigos que Patrícia Galvão escreveu, anos depois, para o *Vanguarda Socialista*. É nesse periódico, dirigido por Mário Pedrosa, que a escritora faz duras críticas aos romances sociais e escritores da época, por isso muitos dos seus textos são usados nesta dissertação, como se fossem uma reavaliação desses temas em um momento amadurecido da escritora.

No artigo “Linha do determinismo histórico literário do ano novo”, por exemplo, ela analisa os rumos da literatura brasileira para o ano de 1946, com base na sua avaliação do que estava sendo produzido até o momento, e a projeção não era muito positiva. Para a autora, “Parnasianismo e realismo foram assim mantidos, após o modernismo de verniz que tivemos, pela nossa situação colonial” e os escritores reconhecidos da década de 30 “trazem o título de ‘modernos’ apenas exteriormente, porque sua produção está vazada ainda no romance português realista” (Galvão, 1946). Ela continua a sua crítica em relação à popularidade dos “romances sociais” ou “proletários” e afirma que eles são apenas importações estrangeiras, nada inovadores, e termina lamentando pela “nossa pobre literatura colonial-colonizada” (Galvão, 1946). A sua crítica aqui se volta para a linguagem e as formas que os escritores da época adotavam em seus livros e que a escritora deliberadamente rejeitou em sua obra, mas não por inaptidão ou imaturidade.

Na obra *Os cadernos de Pagu: manuscritos inéditos de Patrícia Galvão* (2023), organizado por Lúcia Teixeira, é dito que a autora estava escrevendo uma peça de teatro com o título *Parque industrial*, antes de publicar o romance. Se essa peça seria apenas uma adaptação do romance ou o esboço do que ele viria a ser, não ficou muito claro, mas a consciência desse fato faz com que a obra de Patrícia Galvão ganhe outras interpretações, pois o teatro – gênero que mais tarde ganharia maior espaço na vida da escritora – de maneira

geral, como encenação, é mais inclusivo na assimilação do texto e tem uma tradição, diferente do romance, de ser uma experiência coletiva.

Uma das características da obra que lembram o teatro, e que já foi mencionada anteriormente, é a presença de muitos diálogos, focando mais nas ações das personagens, que são pouco aprofundadas e mais parecem tipos sociais. Apesar da existência de críticas em relação a maneira como a escritora constrói essas personagens, como Thelma Guedes faz, essa escolha parece ser para produzir uma identificação mais ampla e direta com o público. As descrições do espaço, enquanto isso, são bem reduzidas e o narrador na maioria das vezes recorre apenas à enumeração de objetos que compõem o cenário, como se fosse uma espécie de rubrica para situar as personagens. Dessa forma, a linguagem que a escritora constrói sua obra literária, mesmo que com fortes traços panfletários, parece ter como objetivo criar uma proximidade com todo tipo de leitor e produzir neles uma sensibilidade quanto ao tema narrado.

Partindo desse ponto, se analisarmos a literatura produzida por grupos historicamente marginalizados, como as mulheres, por exemplo, dentro de um país do capitalismo periférico como o Brasil, a ideia de confronto e negação do modelo original, que, na maioria das vezes, é estrangeiro, adquire mais nuances. Assim como Patrícia Galvão, muitas escritoras não apenas corromperam e resistiram ao cânone ocidental, mas às formas e discursos hegemônicos de seu próprio país, que muitas vezes também já são uma negação do cânone. Sendo assim, investigar as ausências da história da literatura brasileira tem essa importância de trazer outras perspectivas sobre a formação do Brasil como nação, pois questiona discursos que costumeiramente são apresentados como universais.

O trabalho de Rita Terezinha Schmidt, no artigo “Mulheres reescrevendo a nação” (2000), faz isso ao analisar, por exemplo, como a literatura romântica, com o seu nacionalismo idealizado, foi importante para criar a ideia de uma nação independente, ao mesmo tempo que virou instrumento do discurso colonial. Os trabalhos das escritoras, como “vozes silenciadas nas fronteiras internas da nação” (Schmidt, 2000, p. 85), foram excluídos como mais uma forma de apaziguar esse discurso. Assim, segundo a pesquisadora, as ausências do nosso cânone estão intrinsecamente relacionadas não só à colonização, como também ao patriarcado, reflexo do poder hegemônico de uma elite formada, em sua maioria, por homens brancos. Em suas palavras, “o nacional, enquanto espaço das projeções imaginárias de uma comunidade que buscava afirmar sua autonomia e soberania em relação à metrópole, constituiu-se como um domínio masculino, de forma explícita e excludente” (Schmidt, 2000, p. 84). Em razão disso, o resgate dessas obras de autoria feminina mostra

uma nação muito mais diversa e complexa do que os intelectuais, que detinham a hegemonia da cultura e do saber, haviam construído.

Constância Lima Duarte, em “A literatura de autoria feminina e os anos 30 no Brasil” (2016), também afirma algo parecido sobre a exclusão de autoria feminina, mas, no caso, dentro do Modernismo. Segundo a autora, essa marginalização ocorreu porque muitas dessas escritoras “estavam envolvidas em outro projeto – não necessariamente estético – mas principalmente ideológico, visando a emancipação da mulher” (Duarte, 2016, p. 10). Em outras palavras, os projetos literários das escritoras modernistas estavam direcionados às questões fundamentais do universo feminino daquele momento, como o acesso à educação formal, a emancipação financeira e a participação política. O foco dessas pautas em suas produções distanciaram suas literaturas da ideologia modernista canonizada. 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” (Duarte, 2016, p. 10).

Esse também é o caso de Patrícia Galvão. Apesar de sua aproximação com uma das vertentes do Modernismo e de sua adesão ao PCB, eventos que definiram sua trajetória como intelectual e a permitiram viver mais livremente do que o seu gênero admitia, o seu romance proletário também se volta para as questões do universo feminino, mas a partir de um novo ângulo: o das trabalhadoras. Esse grupo de mulheres e suas questões existenciais foram o grande foco do seu livro e também o seu diferencial em relação aos autores canonizados que se propuseram a escrever romances sociais na época. Essa diferença está na maneira explícita com que Patrícia Galvão defende esse grupo de mulheres, que conheceu de perto, quando esteve envolvida com as atividades do partido, ao apresentá-las não apenas sendo exploradas pelo trabalho, mas também pelo gênero.

Contrariando o ideal do proletariado masculino e heroico, a escritora, ao focar na mulher simples lutando diariamente pela própria sobrevivência e dos seus familiares, gera uma mudança de perspectiva até na luta de classes. As questões referentes ao trabalho de cuidar, por exemplo, pauta que era muito mais restrita ao gênero feminino do que é hoje, aparecem de forma expressiva no romance. Outros temas também aparecem, como a sexualidade feminina. Geraldo Galvão Ferraz, filho da escritora, em prefácio para a edição da obra estudada, defende que as inúmeras cenas de sexo presentes talvez tenham chocado os líderes do partido comunista, pois a rejeitaram logo após a sua publicação, afinal, “como alguém podia querer exaltar daquela forma a condição feminina?” (Ferraz, 2022, p. 8). Essa afirmação talvez seja um exagero, visto que outras escritoras foram bem mais radicais em

relação às condições femininas, como é o caso, por exemplo, de Ercília Nogueira Cobra com seu *Virgindade inútil: novela de uma revoltada* (2022). Ainda assim, ao colocar em pauta esse universo que ainda era marginalizado em igualdade com as demandas consideradas universais do proletariado, Patrícia Galvão já demonstra uma radicalidade de perspectiva.

Pela leitura do artigo de Patrícia Galvão, que saiu no *Vanguarda socialista* com o título “A sementeira da revolução”, é possível ter uma ideia dessa posição transgressora de focar na perspectiva feminina quando escreve sobre a diferença entre o escritor militante e o revolucionário. Para a autora, o que separa esses dois tipos de intelectuais é a independência de sua escrita. Enquanto o militante escreve seguindo as exigências do partido para agradá-lo, o revolucionário segue a sua própria liberdade criativa com um propósito mais elevado: o de semear o futuro, “esburacando os horizontes que cercam a visão dos contemporâneos” (Galvão, 2023, p. 127). Em outro trecho, ela escreve que “o escritor como peça de Partido não é alguém que possa dizer toda a sua verdade”, por isso a importância da liberdade intelectual, pois ela “quebra as tábuas dos mandamentos partidários” (Galvão, 2023, p. 128). Esses artigos, posteriores à obra da autora, parecem justificar, anos depois, a escolha da linguagem e do foco de sua obra em desalinho com o que se esperava do gênero adotado. Ao escrever conforme as suas crenças e experiências, assimilando as características do gênero “romance proletário” que considerou pertinentes para a proposta que buscava, mas desvirtuando aquelas que não concordava, Patrícia Galvão se colocou como uma escritora revolucionária.

Dessa forma, é possível afirmar que a obra de Patrícia Galvão se posiciona em um duplo “entre-lugar”, usando o conceito de Silviano Santiago, em âmbito da literatura nacional e da cultura ocidental. No cenário brasileiro, sua obra está na interseção de dois projetos literários distintos: o Modernismo da primeira geração e os romances sociais de 30, ainda que não se ajuste integralmente em ambos. A combinação de características, como a linguagem experimental aliada ao engajamento político, faz de *Parque industrial* uma produção que foge das convenções estabelecidas nessas correntes. Por sua vez, é uma obra que também ousa incluir um projeto voltado para a emancipação da mulher, como outras escritoras de sua época fizeram, transcendendo uma representação universal da classe operária.

No entanto, *Parque industrial* também se posiciona entre o cânone e a margem. Por ser uma autora revolucionária, vinda de um país periférico, Patrícia Galvão decidiu construir uma obra em diálogo com a tradição literária da cultura ocidental, ao mesmo tempo que escreveu em confronto a ela. As referências ocidentais estrangeiras que utilizou na composição de *Parque industrial* são reaproveitadas de modo subversivo na construção de uma narrativa de denúncia, tanto da exploração capitalista dos operários como um todo,

quanto da subordinação feminina ao sistema patriarcal. São essas posições fronteiriças da obra que criam uma dimensão simultaneamente local e universal, política e estética.

## II - BRÁS DO MUNDO

*...Eu classifico São Paulo assim: O Palácio é a sala de visita. A prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos.*

*Carolina Maria de Jesus*

Retomando as abordagens que o espaço pode adquirir dentro do campo literário, segundo Brandão (2013), é possível pensar essa categoria pelo viés dos estudos culturais ao focalizar as identidades representadas em uma obra literária. Essa forma de abordagem questiona o lugar da produção dos discursos e reflete sobre as relações de poder mimetizadas pela literatura. Assim, de acordo com o pesquisador:

Mediante o enfoque nas identidades, que se definem na interação de subjetividades individuais e referências coletivas, o tratamento do espaço não prevê que se dissocie de sua materialidade uma dimensão intensamente simbólica (Brandão, 2013, p. 31).

Na obra *Parque industrial* também é possível perceber que o narrador ao descrever e comentar sobre o espaço da cidade de São Paulo, ou do bairro do Brás, está refletindo sobre as relações que foram construídas nesses espaços. As relações estabelecidas nesses lugares, marcadas por violência e exploração, são produzidas em decorrência das forças produtivas da época, como, por exemplo, o aumento do setor industrial, a crescente substituição da força humana pelo uso de máquinas, além da consequente precarização do trabalho fabril e a exploração da mão de obra feminina. E tudo isso refletido pelo narrador por um viés marxista, como já comentado no primeiro capítulo desta dissertação. Neste segundo capítulo, entretanto, o que será discutido não é mais o foco ou a linguagem que o narrador utiliza para apresentar esse espaço, mas como esse *espaço percebido, concebido e vivido* pelas personagens, trazendo conceitos usados por Lefebvre (2006), interfere na elaboração das identidades e memórias ali construídas.

Retornando à ideia de espaço social desenvolvida pelo sociólogo, ele seria constituído em três dimensões que operam juntas na sua produção. De forma sucinta, o *espaço percebido* seria um dessas dimensões e é referente ao espaço que é apreendido pelos cinco sentidos dos sujeitos (Lefebvre, 2006, p. 68), a visão, a audição, o paladar, o olfato e o tato. A outra seria o *espaço concebido*, ou seja, a forma como ele é idealizado e organizado por autoridades, como arquitetos e urbanistas, por exemplo, que definem a maneira como o espaço será dividido ou utilizado seguindo um conhecimento técnico misturado com uma ideologia (Lefebvre, 2006,

p. 66 e 69). A última dimensão seria o *espaço vivido* ou a maneira subjetiva como os sujeitos se relacionam com seu espaço pelo uso diário, que é atravessada por símbolos e práticas culturais (Lefebvre, 2006, p. 66). Mas, antes, em referência à época em que a obra de Patrícia Galvão está inserida, alguns pontos sobre São Paulo e o Brás devem ser apresentados para melhor compreensão de seu contexto e análise.

No período próximo ao que se passa *Parque industrial*, a cidade de São Paulo enfrentava graves problemas de urbanização. Como afirma Sevckenko (2024, p. 158), o crescimento populacional da cidade, no início do século XX, mais do que quadruplicou em poucos anos, devido às oportunidades que a economia de exportação de café oferecia. Pessoas de várias partes do país e do mundo foram atraídas para o novo centro comercial e industrial que se formava na região. No entanto, conforme o historiador, com exceção de alguns bairros mais centrais e nobres, todo o resto da cidade foi construído na base do improvisado.

Ainda segundo Sevckenko (2024, p. 159), uma agravante dessa situação foi a especulação imobiliária pelos proprietários de terras. Essa prática encarecia o valor de terrenos perto das áreas já urbanizadas, afastando a população mais pobre desses locais e criando grandes regiões vazias na cidade. Ele ainda cita outros problemas que, aliados a esse, tornavam a vida do trabalhador mais difícil, como o monopólio de serviços essenciais, como transporte, gás, telefonia e energia, por uma única empresa privada, forçando mais um tipo de especulação. Outro problema apontado era a falta de representação política dessa população desfavorecida em âmbito municipal, estadual e até federal, uma vez que as eleições no país eram realizadas com vícios para eleger determinados políticos de uma elite que não considerava como positiva a expansão populacional da cidade. Isso porque boa parte da riqueza dessa classe mais alta vinha das fazendas de café e, após a abolição da escravatura, passava por dificuldades para conseguir mão de obra.

Os habitantes mais desfavorecidos ainda tinham que enfrentar uma polícia extremamente violenta, resquício também do período da escravidão, que parecia não se sujeitar à lei alguma, já que não era penalizada por seus atos – não muito diferente de agora, como comprovam os altos índices de letalidade policial<sup>19</sup>. Sem qualquer indício de criminalidade, a polícia abordava qualquer cidadão considerado “suspeito”, chegando a infligir torturas a pessoas inocentes por simples antipatia ou, ainda, as sequestrando para serem vendidas a agentes de empresas para a realização de trabalho forçado em obras no

---

<sup>19</sup> Segundo o levantamento realizado pelo Instituto *Sou da Paz*, as mortes cometidas por policiais de São Paulo em serviço nos primeiros 8 meses de 2024 aumentaram 78,5% em relação aos índices do ano anterior, assim como houve um aumento de letalidade em relação ao perfil das vítimas identificadas como pessoas jovens e negras. Disponível em: [soudapaz.org](http://soudapaz.org)

interior do estado (Sevcenko, 2024, p. 210). Fica explícito que a cidade era – e ainda é – um espaço hostil para essa população, abandonada pelas autoridades públicas e refém da violência e exploração de grandes empresários e fazendeiros.

Em relação a esses sujeitos que viviam na cidade, uma questão interessante nesse início de século da metrópole, levantada por Sevcenko, é a diversidade de grupos étnicos e nacionalidades no mesmo espaço e como essa heterogeneidade afetava a própria maneira dos cidadãos enxergarem a identidade da cidade e a si mesmos. O autor afirma que existia uma perspectiva de ver essas diferenças como algo positivo ao remeter à metáfora da torre de Babel, mas, no caso de São Paulo, seria uma “Babel invertida” (Sevcenko, 2024, pp. 62-63). Com o fracasso civilizatório da Europa após a primeira guerra mundial, que desuniu pelo terror e ódio seus habitantes, São Paulo chegou a ser vista como a nova Babel que uniria esses povos desabrigados, por isso invertida.

Entretanto, um dos motivos para o Brasil receber tantos imigrantes no final do século XIX e início do século XX era para substituir o trabalho exercido anteriormente por pessoas escravizadas. Mas, segundo Sevcenko (2024, p. 64), as condições de trabalho nas fazendas continuavam insalubres como nos tempos da escravidão e, quando esses estrangeiros conseguiam uma oportunidade de fugir para a cidade, se deparavam com jornadas de trabalho exaustivas, acrescido de péssimos salários e custo de vida altíssimo. Assim, foi a ilusão de conquistar uma vida melhor que fez essa população vir para o país, mas poucos a encontraram. Em razão disso, o historiador aponta que, para esse grupo, junto com os caipiras<sup>20</sup> expulsos de suas terras para a expansão da produção de café e a população negra recém liberta, a metáfora da torre de Babel não caberia à cidade, pois estava mais para “Cativeiro da Babilônia” (Sevcenko, 2024, p. 65).

Essa diversidade da população também está presente no romance. O narrador menciona várias nacionalidades que compõem a grande cidade, de trabalhadores a pequenos comerciantes, como italianos, chineses, espanhóis, franceses, portugueses e alemães. Por essas distinções que o narrador faz dos tipos que circulam pelas ruas, vemos um retrato realizado pela autora que marca essa pluralidade da construção do povo brasileiro, indo além da miscigenação entre brancos portugueses, negros africanos e indígenas.

---

<sup>20</sup> Antonio Candido, em *Os parceiros do Rio Bonito* (2010), um estudo sobre os caipiras paulistas e seus meios de vida, observa que o termo “caipira”, pelo seu uso mais recorrente, ficou relacionado à área de influência histórica paulista e não se restringe a um tipo racial, mas tão somente a um modo de ser ou de vida (Candido, 2010, p. 27). Ainda segundo o sociólogo (2010, p. 45), a origem da tradição caipira remete a traços culturais dos indígenas e dos portugueses, além da influência do nomadismo dos bandeirantes, e sua economia é a de subsistência baseada na caça e coleta.

Outra diferença ressaltada pelo narrador está na classe operária, composta por “mulheres, homens, operários de todas as idades. Todas as cores. Todas as mentalidades. Conscientes. Inconscientes” (Galvão, 2022, p. 27). Mesmo com etnias, experiências e maturidade política diferentes, todas essas personagens se juntam em uma reunião sindical para discutir vivências da mesma exploração da qual são vítimas, algumas mais do que outras. Essas diferenças refletem o que Sevckenko (2024, p. 67) afirma serem as “temporalidades múltiplas e diversas” que, naquele período de grandes transformações, eram sentidas pela diferença cultural de cada povo.

Sobre esses sujeitos operários, foco do romance, é importante saber mais sobre a sua formação. De acordo com Boris Fausto (2016), a maioria da estrutura industrial do país, no início do século XX, era composta por pequenas empresas, de técnica mais artesanal em que os trabalhadores tinham maior proximidade com o produto final de seu trabalho, como é o caso da oficina de costura do romance: “O barulho das máquinas de costura recomeça depois do lanche. No quarto escurecido por gobelins, as doze mãos têm por par um pedaço de pijama separado” (Galvão, 2022, p. 22). Ainda que usem máquinas de costura, elas não eram elétricas e as costureiras ainda faziam ajustes nas roupas com as próprias mãos, ou seja, elas tinham acesso a toda escala de confecção do produto.

Além disso, segundo o historiador, nessas pequenas empresas, a distância entre patrão e empregados também era menor, pois não existiam mediadores que estabeleciam essa sensação de hierarquia inalcançável. Isso também fazia com que as relações dentro do trabalho não tivessem tanto atrito, ainda que existissem. Madame Joaquina, por exemplo, proprietária do ateliê de costura na obra, apesar de precisar trabalhar em seu próprio negócio atendendo clientes junto com suas empregadas, exerce poder sobre essas funcionárias quando impõe jornadas de trabalho absurdas ou as ameaça com o desemprego. Assim, a relação entre patroa e subordinadas, mesmo que seja próxima, nunca é horizontal.

Ainda conforme Boris Fausto (2016, n.p.), o único ramo industrial realmente fabril daquela época era o ramo têxtil, pois apresentava características como uma maior mecanização, além de maior aglomeração de operários por setor e o uso de energia elétrica. Dessa forma, o historiador afirma que, no início do século passado, o proletariado brasileiro verdadeiramente de fábrica era composto por esses trabalhadores e que, a partir de 1919, as mulheres já predominavam no ramo no estado de São Paulo. Isso porque a mecanização, segundo ele, reduziu o valor da força de trabalho e facilitou a entrada de mulheres e crianças na indústria, pois o trabalho masculino, com sua força e músculos, deixou de ser necessário. Com a redução salarial pela introdução dessas máquinas e novos trabalhadores, as indústrias

de tecelagem passaram a ter os menores salários se comparado a outras áreas, empobrecendo ainda mais essa população, que passou a protestar por condições de trabalho mais dignas, como visto na seguinte passagem: “O apito escapa da chaminé gigante, libertando uma humanidade inteira que se escoa para as ruas da miséria [...] os tecelões espumam de ódio proletário. As fileiras pobres se engrossam numa manifestação inesperada diante da fábrica” (Galvão, 2022, p. 79).

O Brás, principal bairro presente na obra de Patrícia Galvão, na época, era um exemplo de todas essas situações de abandono, violência e exploração. Apesar de abrigar muitas indústrias, oficinas e comércio do ramo têxtil, a região não recebia tanta atenção das autoridades em relação às áreas mais centrais, como demonstra Sevckenko (2024, p. 186-187). Era um bairro marcadamente operário, com a presença de muitos cortiços, ruas enlameadas, esburacadas e pouco iluminadas. Assim, essas contradições da cidade de São Paulo, que abrigava, a um só tempo, tanta riqueza e pobreza, foram abordadas no romance de Patrícia Galvão quando o narrador marca as diferenças das relações sociais produzidas nesse espaço. Essas diferenças serão discutidas na próxima seção e as suas consequências na subjetividade das personagens serão aprofundadas nas seções seguintes.

## **2.1 Espaços proletários, espaços burgueses**

A representação da diferença na literatura, ou seja, a representação daquele que é visto como “o outro” em relação ao sujeito considerado universal pelas representações canônicas, pode ser analisada de diversas formas a depender da abordagem escolhida. Stuart Hall (2016) apresenta algumas abordagens teóricas que refletem sobre o tema e como cada uma delas possui pontos positivos e negativos. No entanto, o autor deixa evidente, desde o início, que essa diferença é, ao mesmo tempo, “necessária e perigosa”. Em suas palavras, a diferença se equilibra nesses dois pontos:

Por um lado, é necessária para a produção de significados, para a formação da língua e da cultura, para as identidades sociais e para a percepção subjetiva de si mesmo como um sujeito sexuado. Por outro, é, ao mesmo tempo, ameaçadora, um local de perigo, de sentimentos negativos, de divisões, de hostilidade e agressão dirigidas ao “Outro”. (Hall, 2016, p. 160)

Tendo isso em mente, o tema da diferença pode ser analisado pensando na forma como o espaço é caracterizado em textos literários. Frantz Fanon (1968), ao analisar o mundo colonial, percebe que os espaços onde habitam colonos e colonizados são organizados e

representados de formas muito diferentes. Para Fanon (1968, pp. 28-29), o espaço do colono é o espaço do branco, um espaço limpo, organizado e seguro. Enquanto o espaço do colonizado é o espaço do negro, do indígena ou do imigrante e, como uma forma de desumanizá-los, é visto como feio, sujo e desorganizado. O autor afirma que esses espaços não são complementares e que, entre eles, “não há conciliação possível” (Fanon, 1968, p. 28).

Baseando-se nessa forma de representação do espaço, para o contexto analisado, é possível adaptar a expressão colono para burguês e colonizado para proletário, pois como Margareth Rago afirma, para a burguesia, o pobre é o outro, o símbolo do que deve ser rejeitado (Rago, 1985, p. 175). Assim, o espaço do proletariado é descrito pelo narrador como um espaço empobrecido, apertado e violentado, entretanto, com relações mais genuínas. O espaço do burguês, ao contrário, é apresentado como rico, confortável, espaçoso e de relações efêmeras. Essa é uma concepção de espaço relacional, ou seja, o bairro do Brás e seus habitantes são concebidos em contraste com os burgueses. O narrador faz uso de algo próximo ao que Maurice-Jean Lefebve define como “paralelismo direto ou contrastado” e que possui “um alcance simbólico” (Lefebve, 1980, 255). Dessa forma, esse alcance simbólico cria um binarismo entre as duas classes, o que acaba simplificando as relações sociais ao serem reduzidas a apenas esses dois elementos, como um “mundo compartimentado, maniqueísta” (Fanon, 1968, p. 39), mas esse reducionismo parece ser intencional.

No segundo capítulo de *Parque industrial*, por exemplo, ao descrever o movimento de deslocamento dos trabalhadores para suas casas após o expediente no fim do dia, o narrador afirma que o bairro do Brás era uma “imensa cidade proletária” (Galvão, 2022, p. 24), como se fosse um lugar à parte, não pertencente a São Paulo. Um lugar em que “toda a população de mais explorados, de menos explorados” voltam para descansar em seus “tugúrios”, após manipularem o dia inteiro “o conforto dos ricos” (Galvão, 2022, p. 23-24). Em oposição, no quarto capítulo, ao apresentar pela primeira vez uma festa burguesa, esse mesmo narrador afirma que “na cidadela isolada do alto feudalismo brasileiro” vivia, “do suor destilado pelo Parque Industrial”, uma burguesia hipócrita e medíocre (Galvão, 2022, p. 36). Essas duas afirmações são introdutórias na apresentação desses espaços, na forma como eles são concebidos distantes um do outro, ao mesmo tempo em que são vividos como mundos antagônicos. E são as relações construídas a partir deles que envolvem as duas classes sociais centrais do romance e que demarcam as suas diferenças.

Essas diferenças entre as classes, primeiro, parecem ser usadas como uma forma de produção de significados para a construção da identidade das personagens. Porém, sendo um romance escrito com a intenção de denunciar a exploração da classe trabalhadora, o uso

desses contrastes parece servir, também, como uma forma de crítica aos burgueses e ao seu modo de vida. Sendo assim, ao demonstrar essas diferenças, muitas vezes de forma comparativa, o narrador desperta um sentimento de revolta no leitor, de modo a intensificar o drama das personagens. Isso pode ser percebido desde o início do livro, por exemplo, quando o narrador faz alusões sobre as diferenças da origem dos filhos de cada classe social e das práticas exercidas nesse espaço como determinante para o futuro desses sujeitos, como no trecho seguinte:

Pelas cem ruas do Brás, a longa fila dos filhos naturais da sociedade. Filhos naturais porque se distinguem dos outros que têm tido heranças fartas e comodidade de tudo na vida. A burguesia tem sempre filhos legítimos. Mesmo que as esposas virtuosas sejam adúlteras comuns (Galvão, 2022, p. 15).

No fragmento, há um comentário irônico da origem dos filhos dessas duas classes. Os filhos das mulheres burguesas, ainda que frutos de adultério, teriam privilégios não apenas por garantias econômicas, suas “heranças fartas”, mas porque seriam sempre *legítimos*, pois suas linhagens, concebidas dentro de um casamento, teriam o aval do Estado e da Igreja. Já os filhos das trabalhadoras, seriam *naturais* porque são concebidos enquanto elas ainda são solteiras, independente do motivo e, por isso, seriam estigmatizados por essa condição. O que determina a legitimidade dos filhos parece, assim, se relacionar com a origem geográfica deles, o bairro no qual nasceram e que determina a classe, pois a hipocrisia dessa sociedade “releva” a infidelidade matrimonial burguesa, enquanto condena a vida de trabalhadores, que, provavelmente, não têm condições de arcar com os custos de um matrimônio e, por isso, apenas se juntam livremente.

É interessante notar que essas diferenças são marcadas também na maternidade. No capítulo “Casas de parir”, o narrador denuncia a divisão da organização desse espaço ao comentar sobre como a sua forma é mais acolhedora aos bebês de pais com boa condição econômica:

A ambulância tilinta baixo numa curva da rua Frei Caneca. Para diante do portão enferrujado da maternidade. Uma padiola muito branca, um braço muito moreno, acenando na polidez do lençol. Mais uma para o pavilhão das indigentes. No vasto quarto, uma porção de camas iguais. Muitos seios à mostra. De todas as cores. Cheios, chupados. Uma porção de cabecinhas peladas, redondas, numeradas.

– Deixe o meu filho aqui. Vocês me trocam ele!

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 (Galvão, 2022, p. 59).

A forma como a maternidade é concebida e organizada, segundo a classe social, está intimamente relacionada com as formas de produção da sociedade refletidas no livro. O narrador menciona como o trabalho exige de algumas mães a separação prematura dos seus filhos para que elas consigam sustentá-los, e a maternidade na ala das indigentes apenas reproduz essa prática. Essa separação impede a criação de um vínculo familiar que ampare a primeira infância desses bebês.

Assim, a imagem da criança proletária, largada desde o berço para que seus pais possam trabalhar, é recorrente. Em uma cena do início do livro, um cozinheiro reclama da falta de tempo com seus filhos: “nós não podemos conhecer os 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); e ainda complementa, “como posso dormir sabendo que meus filhinhos sofrem fome? E eu cozinhando todo dia tanta petisqueira para os ricos!” (Galvão, 2022, p. 28). Já Rosinha Lituana, em seu discurso para incentivar suas companheiras a permanecerem em greve, menciona: “Nós, à noite, nem força temos para acalantar nossas crianças, que ficam sozinhas e largadas o dia inteiro, ou fechadas em quartos imundos, sem ter quem olhe para elas (Galvão, 2022, p. 81). Após esses relatos, é possível perceber que não apenas o espaço afeta as relações familiares dos trabalhadores, como também o tempo que eles têm disponível fora dos seus empregos. Esses dois elementos são indissociáveis no romance e são “bens” que os trabalhadores não possuem.

Em outro trecho, na mesma reunião de sindicato do livro, um operário sem nome da construção civil grita: “Nós construímos palácios e moramos pior que os cachorros dos burgueses” (Galvão, 2022, p. 29). Logo em seguida, após vários trabalhadores também reclamarem das condições precárias em que vivem, o narrador, na mesma página, comenta: “Na cidade, os teatros estão cheios. Os palacetes gastam nas mesas fartas. As operárias trabalham cinco anos para ganhar o preço de um vestido burguês. Precisam trabalhar a vida toda para comprar um berço” (Galvão, 2022, p. 29). Na passagem, o valor das coisas é medido pelo tempo de trabalho das operárias e, como visto, quando o narrador comenta sobre uma classe, logo em seguida, ele faz menção a outra para comparar as duas realidades. Enquanto a burguesia, referida pelos palacetes, esbanja luxo, em outro lugar da cidade, operárias demorariam anos para conseguir comprar um bercinho de bebê.

A consequência para essa falta de tempo e espaço é que a casa proletária é usada pelas personagens apenas como um dormitório no fim do dia e talvez, por isso, o narrador não entre nessas residências, pois, como Lefebvre afirma, elas são construídas no “limite inferior de tolerabilidade” (2006, p. 430), ou seja, oferecem apenas o mínimo de conforto para a sobrevivência. Assim, no capítulo “Habitação coletiva”, título bem sugestivo, o cortiço em que moram muitas personagens é descrito apenas nas áreas comuns aos moradores, como na passagem: “os tanques comuns do cortiço estão cheios de roupas e de espuma. No capim, meia dúzia de calças de homem e algumas camisolas rasgadas. Mãos esfoladas se esfolam. Crianças ranhudas, de um loiro queimado, puxam as saias molhadas” (Galvão, 2022, p. 75). Apenas esses espaços podem ser, de fato, aproveitados pelas personagens.

E pelas cenas de trabalhadores em suas casas serem escassas fica a impressão de que a intimidade e a privacidade são restritas às classes mais altas, como uma das personagens do cortiço reclama: “Como é que a gente pode esconder se mora tudo no mesmo quarto? A gente tem que trocar roupa tudo junto. A gente tem que fazer tudo perto deles. Só rico é que pode ter vergonha porque cada um tem seu quarto” (Galvão, 2022, p. 76). Na passagem, a personagem comenta sobre como a educação sexual das crianças acontece de forma precoce devido a essa falta de privacidade, pois estariam expostas a todo tipo de situações impróprias para a idade. O espaço íntimo dessas personagens é muito pouco descrito, como se a vida dos trabalhadores fora do seu local de trabalho fosse quase inexistente. Assim, na mesma sessão de sindicato, um dos poucos momentos em que o espaço é descrito para além das personagens que nele se encontram, o narrador apenas enumera os objetos presentes: “Uma mesa, uma toalha velha. Uma moringa, copos. Uma campainha que falha. A diretoria” (Galvão, 2022, p. 27). E nada mais, como se essa falta material pudesse ser sentida pela economia das palavras.

Em oposição, as personagens burguesas são apresentadas quase sempre em ambientes fechados, voltados para o lazer e o prazer, predominantemente com alguma relação de consumo envolvida. Elas são vistas festejando e aproveitando a vida em festas luxuosas, clubes exclusivos, hotéis caros e *garçonnières*<sup>21</sup> ricamente decoradas, como mostra a descrição do apartamento no Hotel Esplanada, em que uma personagem burguesa vive: “Alfredo Rocha lê Marx e fuma um Partagas no apartamento rico do hotel central. Os pés achinelados machucam a pelúcia das almofadas. Cachorrinhos implicantes. Bonecas. O chic

---

<sup>21</sup> A tradução do termo *garçonnière*, de origem francesa, seria algo como “apartamento de solteiro”. De acordo com o Dicionário Online de Português, o termo se refere a um pequeno apartamento mobiliado para encontros amorosos. Em uma sociedade conservadora, como a brasileira, esses espaços eram um refúgio para homens que queriam ter mais privacidade em suas aventuras. O seu uso para esses fins parece perder popularidade no país quando os primeiros motéis voltados para o sexo surgiram a partir do final dos anos 60.

boêmio. Uma criadinha chinesa para servir o casal. A desarrumação” (Galvão, 2022, p. 51-52). É interessante notar que essa personagem já está em processo de negação de sua classe social, como percebido pela leitura que faz de um livro de Karl Marx, mas ela ainda é rodeada por bens de luxo.

Já em uma *garçonnière* de outro burguês, existe uma descrição um pouco mais organizada e detalhada dos objetos que constituem o ambiente: “Móveis e pratas. Tapetes persas e modernos. E sobre um cravo empoeirado, uma vitrolinha fanhosa com líquidos derramados” (Galvão, 2022, p. 53). A enumeração da decoração do pequeno apartamento, incomum ao narrador, parece servir apenas para ostentar a riqueza da burguesia, se for calcular quanto tempo de trabalho de um operário custaria cada item. Além disso, outro aspecto que chama a atenção é que todos esses espaços cheio de bens materiais são apresentados como transitórios, pois não constituem um lar verdadeiro e não permitem às personagens criar vínculos duradouros.

A única casa que é “vista” por dentro no romance e que é apresentada como um lar é a de Alexandre, um operário sindicalizado. Ele mora com os dois filhos, Carlos Marx e Frederico Engels, e a avó dos meninos, que é paralítica. Sobre a mãe das crianças, é dito que ela morreu há muitos anos, soterrada por sacos no Moinho Santista. Apesar da tragédia e miséria, é uma família que permanece unida e tenta sobreviver com o pouco que conseguem juntar. No capítulo “Em que se fala de Rosa Luxemburgo”, as personagens Otávia e Alfredo visitam o operário e o seu lar é apresentado da seguinte forma: “a casa de Alexandre fica perto do parque São Jorge. Ele diz que é casa. Os vizinhos burgueses, galinheiro” (Galvão, 2022, p. 93). Apesar disso, Alexandre parece ter orgulho do que conseguiu construir, pois ao mostrar sua casa para os amigos, afirma: “venha ver como a minha miséria é bonita!” (Galvão, 2022, p. 93).

A família é apresentada habitando o lugar quando, por exemplo, dividem uma refeição em volta do fogo, “num fogão de gravetos”, em que “os pratos de folha se enchem de caldo” (Galvão, 2022, p. 93). Depois da refeição, aproveitam os restos da brasa, “fumam em silêncio. Alfredo atirou o jornal. No borrarho, as últimas pontinhas de fogo. Um gato velho sacode as patas queimadas. Frederico Engels estuda. Carlos brinca com uma menina morena que entra” (Galvão, 2022, p. 94). Essa cena mostra uma pequena parte da rotina da família e remete ao que Denise Almeida Silva (2016, p. 35) define como um lar que, ao contrário da casa, não é obrigatoriamente uma construção, mas uma relação psicossocial que as pessoas estabelecem com algum lugar, ou seja, é algo abstrato e está relacionado com o sentimento de pertencimento e memória afetiva construída em um determinado espaço. No caso de

Alexandre, a sua casa, apesar de parecer um “galinheiro”, é o lugar em que a sua família se reúne para fazer as refeições diariamente, como também é o lugar em que os seus filhos podem estudar ou brincar em momentos de descanso.

Dessa forma, esses dois mundos existem simultaneamente na metrópole e são resultantes de práticas sociais que instrumentalizam e hierarquizam o espaço como um marcador social. Uma grande parte da classe operária é mostrada no romance morando longe de seus locais de trabalho, ou seja, um gasto de tempo para se deslocar pela cidade que, em consequência, traz a necessidade de gastar uma fração de seus salários nos transportes públicos. Isso reflete na forma como o espaço e o tempo com a família são usados, o que pode ser comprado e desenvolvido nesse espaço. Já as personagens burguesas não precisam se preocupar com isso, o dinheiro que ganham explorando os mais pobres é desperdiçado com o consumo de futilidades assim como o consumo do seu próprio tempo, dedicado a nada além de si mesmas. Conforme Lefebvre (2006, p. 394), esses lugares não são apenas simbólicos, eles também são políticos e sociais. Assim, a luta de classes, conforme o narrador do romance deixa claro, é visível por meio desses espaços: “Enquanto as fêmeas da burguesia descem de Higienópolis e dos bairros ricos para a farra das garçonnières e dos clubes, a criadagem humilhada, de touquinha e avental, conspira nas cozinhas e nos quintais dos palacetes. A massa explorada cansou e quer um mundo melhor!” (Galvão, 2022, p. 98). Por isso, ele, narrador, seguindo os pensamentos da costureira Otávia, afirma: “Não é permitido a ninguém mais se desinteressar. É a luta de morte entre duas classes irreconciliáveis” (Galvão, 2022, p. 98).

Fica claro, nesta seção, que a representação da diferença, como orienta Stuart Hall (2016), é usada no romance para a produção de significados e para a formação de identidades sociais antagônicas, e essa diferença é percebida, principalmente, pelo espaço que as personagens habitam e ocupam. O narrador faz de forma recorrente um paralelismo de contraste entre os espaços do burguês e do proletário, assim como faz Fanon (1968) ao descrever os espaços dos colonizadores e colonizados. No entanto, esse paralelismo parece ser utilizado, também, para mostrar as injustiças e a exploração que a classe operária vivencia nesses lugares, enquanto a burguesia se fecha em espaços alienadores. Esses sentimentos experienciados nesses locais servem como memória coletiva da classe operária e são responsáveis pela elaboração de sua subjetividade como grupo social, como se verá na próxima seção.

## 2.2 Memórias do espaço

Thelma Guedes (2003) afirma que a obra de Patrícia Galvão corrompe a forma do romance justamente ao não atender a um dos elementos essenciais do gênero para o desenvolvimento de personagens, ou seja, o plano da memória. Na narrativa da escritora, o tempo transcorre apenas para frente e ainda com lacunas pela fragmentação das cenas, por isso, não há espaço para reminiscências – nem protagonismos individualistas – como ocorre em romances mais tradicionais. Conforme a pesquisadora, isso também impede as personagens de manterem, ou até mesmo formarem a sua consciência, pois parecem dissociadas de seu passado, além de que essa ausência de memórias do romance lembra as linhas de produção das fábricas, como formas de organização alienadoras (Guedes, 2003, p. 119).

Focando apenas na afirmação da pesquisadora de que há uma ausência de memórias na obra, sem entrar no mérito de sua classificação como “romance”, de fato, a maioria dos verbos empregados no livro estão no presente, o que indica que o tempo registrado pelo narrador e personagens referem-se aos acontecimentos do momento ou próximos a ele, com poucas alusões ao passado e muito menos ao futuro. Essa escolha talvez indique a aniquilante realidade suportada pelas personagens que, sem possibilidade de nostalgia ou sonhos, estão presas nas complicações do presente. Outro detalhe é que essas personagens também são pouco aprofundadas, e muitas não recebem nem um nome próprio que as individualize, pois como uma personagem afirma: “não há indivíduo. São todos proletários” (Galvão, 2022, p. 80). Assim, muitas vezes elas são reconhecidas apenas pela sua profissão, como costureira, cozinheiro, ferreiro, operário da construção civil, e na ausência desta, por algum traço físico ou por suas vestimentas. Como efeito dessa escolha, pode-se fazer uma crítica à generalização da classe operária na obra, reduzida a uma massa homogênea socialmente empobrecida e violentada.

Entretanto, não se pode afirmar que o plano da memória está ausente em absoluto. Apesar do tempo presente se sobressair, existe uma memória, ainda que vaga e genérica, nas percepções e falas dessas personagens anônimas ao aludir às experiências de confronto com a polícia e a exploração da elite paulistana. Durante a reunião sindical, por exemplo, no capítulo “Em um setor da luta de classes”, uma operária grita sobre o seu desespero diante de um salário de miséria: “Minha mãe está morrendo! Ganho cinquenta mil-réis por mês. O senhorio me tirou tudo na saída da oficina. Não tenho dinheiro para remédio. Nem para comer” (Galvão, 2022, p. 29). Essas queixas, mesmo que pareçam apenas reivindicações imediatas,

podem ser consideradas como parte das memórias individuais compartilhadas pelas personagens que vivem no bairro proletário e que formam a memória coletiva da classe trabalhadora. O exemplo de Rosinha Lituana talvez seja o mais representativo, pois também compartilha das mesmas experiências que seus companheiros de sindicato, mas é a única apresentada com um passado mais remoto durante a narrativa. Sendo assim, pensando nessa relação entre memória e espaço, essa seção procura desenvolver o argumento de que as personagens se percebem e se identificam como um grupo em torno da classe não apenas por dividirem o mesmo espaço, o bairro do Brás, mas por viverem as mesmas situações nesse lugar, ou seja, por compartilharem a mesma memória de violência e exploração capitalista, formando a memória coletiva da classe trabalhadora.

Ao estudar a relação entre memória e espaço, Maurice Halbwachs, em um capítulo do livro *A memória coletiva* (1990), afirma que essa memória é socialmente construída dentro de um quadro espacial e que ela acaba servindo como uma forma de identificação de um grupo. Ainda segundo o autor, ela é formada por diversas perspectivas, pois “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (Halbwachs, 1990, p. 51). Assim, na obra, as memórias individuais dos trabalhadores do Brás são sustentadas e influenciadas pelo sentido de permanência que o elemento espacial do bairro evoca. Conforme as palavras do filósofo:

o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca. É sobre o espaço, sobre o nosso espaço – aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo o caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças (Halbwachs, 1990, p. 143).

Desse modo, sem o amparo material do espaço, a memória estaria prejudicada por um conjunto de impressões momentâneas que pouco ajudariam na compreensão do passado. Em razão disso, ao longo da obra, ao nomear todas as ruas em que as personagens circulam, além de cortiços, fábricas, comércios, praças e monumentos reconhecidamente localizados no Brás, a escritora parece evocar as memórias das relações e das práticas sociais estabelecidas nesses lugares. É o que pode ser observado quando Otávia, por exemplo, retorna às ruas do bairro paulista, após ficar meses presa no Rio de Janeiro por integrar uma manifestação contrária à burguesia. Ao andar pelas ruas, ela reconhece um comércio que usualmente frequentava. A

normalidade do cotidiano e o aspecto quase imutável das coisas fornece a sensação para a personagem de que nada havia mudado naquele local, apesar do tempo transcorrido e de todos os acontecimentos ruins que se passaram com ela:

Otávia, à noite, depois do emprego que arranhou numa padaria, percorre as ruas, procurando encontrar uma ou outra antiga companheira de fábrica. Espia nas sorveterias e nos botequins. Normalistas passam lambendo sorvetes. Desce a rua Joly. O local proletário não mudou. A mesma quitanda do português. Comprava bananas ali. (Galvão, 2022, p. 91)

A lembrança revivida na cena pode ser inocente, não aludindo a nada além de uma relação cotidiana de andar por aquela rua e fazer compras naquela quitanda, mas exemplifica como a imagem de uma simples loja consegue invocar uma memória, mesmo que banal.

Além dessa cena, outros tipos de memória também são acionadas pelos prédios do bairro. Rosinha Lituana, personagem que será estudada com mais profundidade na seção seguinte, chama a atenção por ser a única das personagens em que a infância é revelada. Isso porque a memória dela é acionada após avistar o prédio do presídio para o qual ela é mandada após participar da mesma greve de sua colega. Rosinha relembra que já esteve naquele lugar em sua chegada ao país, como fica claro no trecho:

Rosinha Lituana desembarca cercada de tiras no presídio colossal da Imigração. Estivera naquela casa dez anos atrás como imigrante, pequenina. Viera da Lituânia com os pais miseráveis. O depois da guerra os fizera imigrar, como tanta gente. Foram misturados com muitos outros no casarão de tijolos da rua Visconde de Parnaíba. O mesmo de hoje. Sem os jardins e sem as grades. (Galvão, 2022, p. 84)

Na passagem, é possível perceber, pela descrição e localização do prédio, que a sua memória se refere a hospedaria de imigração do Brás, que funcionou do fim do século XIX até um pouco mais da segunda metade do século XX. Essa instalação serviu como uma forma de acolher os imigrantes, recém-chegados a São Paulo, com dormitórios, enfermaria, cozinha, entre outras assistências, para depois encaminhá-los para seus novos postos de trabalho. Portanto, como imigrante, Rosinha reconhece o lugar por já ter vivido ali e é em razão dessa memória com o prédio que a personagem relembra a sua vida anterior após chegar ao Brasil com sua família. Na cena é explicado que Rosinha e seus pais saíram da Lituânia – por isso o seu apelido – fugindo da miséria da guerra à procura de condições melhores no Brasil. A personagem também relembra as dificuldades que ela e sua família enfrentaram após saírem da hospedaria de imigração, pois “tinham sido endereçados como escravos para a fazenda feudal que os escravizara aos pés de café” (Galvão, 2022, p. 84), e de como a exploração,

violência e o assédio dos patrões foram recorrentes desde a sua chegada ao Brasil.

Na minúscula cela da prisão em que a Rosinha é mandada, ela também relembra as dificuldades que passou junto com sua mãe ao se mudarem para o Brás, após ficar órfã de pai:

Depois, tinham chegado ao Brás, as duas sozinhas. A miséria. As idas inúteis ao Patronato Agrícola, donde um dia um velho as expulsou. Tinham ficado num porão. A mãe morrera. Entrara na fábrica de tecidos com doze anos. A revolta contra os exploradores e assassinos. Conhecer o sindicato. Compreendera a luta de classes. Das grades onde se encosta, vê o rancho dos soldados. Às nove horas, do outro lado, passa o trem de luxo para o Rio. O Cruzeiro do Sul. Cada cabine custa por uma noite quatrocentos mil-réis. Ela ganhava, por mês, duzentos. Às vezes menos. Custa a conciliar o sono na cama estranha. Lembra-se de sua iniciação na luta proletária. Desmascarara um vendido à classe inimiga. Era criança sim! gritara para a assembleia parada. Mas trabalhava o dia inteiro e no serão também! Tinha distribuído tantos manifestos! E a reunião terminara ao canto da Internacional. Acorda com o clarim do presídio. O cubículo estreito brilha no sol das grades” (Galvão, 2022, p. 85).

O cubículo em que se encontra, o trem de luxo que conseguiu enxergar das grades da cela e o estranhamento da cama, atingem a personagem de tal forma que as lembranças da infância parecem sair sem controle, como em um sonho ou pesadelo, só sendo interrompida pelo som do clarim do presídio ao amanhecer.

A questão central é identificar quais experiências, relações e memórias são mais recorrentes para essas personagens que vivem no Brás. Assim como ocorre com Rosinha Lituana, muitas dessas experiências individuais se encontram entrelaçadas com situações de exploração e violência praticadas ativamente ou por omissão do Estado. Dessa forma, para entender as relações que se desenvolvem nesse espaço é possível recorrer ao ensaio *Necropolítica* (2016), de Achille Mbembe, que traz o conceito que dá nome ao texto para explicar como a soberania dos Estados modernos se impõe por uma lógica que vem desde o período colonial. Para o autor, “a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (Mbembe, 2016, p. 123). Isso significa que os Estados modernos não só criam políticas para controlar e organizar a vida das pessoas – políticas de natalidade, vacinação, saneamento básico, etc. – como também criam políticas para eliminar as vidas.

No contexto do Brás, a necropolítica expõe como algumas personagens, diante dessa constante política de morte, são impossibilitadas de construir uma memória para além da violência, assim como um futuro digno e saudável. Assim, segundo o autor, essas políticas de morte ocorrem de diversas formas. Dentre elas, a não distribuição de recursos para a estruturação de bairros mais pobres poderia ser uma. O abandono estatal nesses locais é uma

forma de impedir que a vida se perpetue de forma saudável e digna. Essa ideia de um Estado que atua ativa ou passivamente para o extermínio de grupos de seu próprio território está em conformidade também com Lefebvre (2006, p. 384) que diz que a soberania estatal, alcançada por meio da violência, sempre é exercida sobre um espaço. Na obra, o tratamento que as personagens pobres recebem da burguesia e da polícia pode ser um exemplo dessa política, como visto na fala de um operário da construção civil, que argumenta:

– [...] Quando ficamos desempregados, somos tratados como vagabundos. Se só temos um banco de rua para dormir, a polícia nos prende. E pergunta por que não vamos para o campo. Estão dispostos a nos fornecer um passe para morrer de chicotadas no “mate-laranjeira”! (Galvão, 2022, p. 29)

A personagem aponta como as autoridades têm tratado a situação dos moradores de rua. A solução encontrada pela polícia, que reflete a ideologia burguesa, é a de que os pobres fossem retirados das ruas, dos parques e dos bancos públicos, para serem mandados para o trabalho análogo à escravidão nos campos. A pobreza, no caso, não deveria estar visível aos olhos da burguesia. Essa cena é um exemplo de uma prática que se tornou comum no final do século XIX e início do século XX nas grandes cidades, como projeto para higienizar e disciplinar o espaço público urbano (Rago, 1985, p. 163).

Mais adiante, no final do capítulo “Habitação coletiva”, na greve em que Rosinha Lituana participa, ela faz um discurso denunciando o papel da polícia que está a serviço da burguesia. Ela grita:

Estamos com o pagamento atrasado e chegamos até a passar fome, enquanto nossos patrões que nada fazem vivem no luxo e mandam a polícia nos atacar! [...] A burguesia tem para se defender os seus lacaios armados! [...] A reação policial é um incitamento para a luta, porque só vem provar que somos escravos da burguesia e que a polícia está do lado dela! [...] Camaradas! Formemos uma frente de ferro contra a barbaridade dos burgueses que já estão sentindo a agonia de seu regime e por isso apelam para a violência e para o terror! (Galvão, 2022, p. 81-82)

A personagem utiliza as expressões “violência” e “terror” para descrever as ações de policiais, que, à serviço das instituições de poder do Estado, são usadas aqui como instrumento de morte e opressão contra os trabalhadores. Já na última manifestação, no capítulo “O comício do Largo da Concórdia”, isso fica mais evidente: “os soldados erguem os uniformes e balançam as espadas sobre os cavalos de crise, enferrujados, comidos de carrapatos. Alguns se embriagaram com a permissão superior e caracoleiam. Têm ordem de pisar e matar o proletariado irreduzível” (Galvão, 2022, p. 105). A morte dos trabalhadores

passa a ser uma ordem institucional, mas, como Rosinha Lituana já havia colocado, não faz sentido o proletariado ter medo, pois “que importa morrer de bala em vez de morrer de fome!” (Galvão, 2022, p. 26), o trabalhador não possui escolha.

No clímax da obra, a ordem é finalmente executada. Alexandre, o sindicalista, no coreto da praça discursa para a população, mas ao avistar os policiais, clama: “Soldados! Não atirem sobre os seus irmãos! Voltem as armas contra os oficiais...” (Galvão, 2022, p. 106). As autoridades nem ao menos o deixam terminar, de forma implacável, atiram: “Detonaram cinco vezes. Correm e gritam, o gigante cai ao lado da bandeira ereta” (Galvão, 2022, p. 106). Antes de morrer, ele ainda tenta gritar “alguma coisa que ninguém ouve, mas que todos entendem. Que é preciso continuar a luta, caia quem cair, morra quem morrer!” (Galvão, 2022, p. 106). A morte dessa liderança sindical é representativa, pois parece eliminar não apenas a vida de um homem, mas a possibilidade de mudança da sociedade, eternamente em disputa.

Esses foram apenas alguns recortes do livro que ajudam a entender a relação do espaço com a memória individual e coletiva dos trabalhadores e a forma como as relações de poder são exercidas nesse espaço. A necropolítica, conceito criado por Achille Mbembe (2016), é uma forma de ler, por um outro aspecto, as situações que os trabalhadores sofriam – e que ainda sofrem – com as políticas de descaso público e violência policial. É a partir das memórias individuais que os trabalhadores compartilham sobre a pobreza, a exploração, a violência e o abandono que os incita para a luta. É também por meio do espaço e das relações que se desenvolvem ali que as personagens definem a si mesmas, como Rosinha Lituana faz consigo ao ter sua nacionalidade questionada e reavaliada, como se verá na seção seguinte.

### 2.3 Pobre não tem pátria

*Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!  
Tão majestoso, tão sem limites, tão  
despropositado, ele quer repousar  
de nossos terríveis carinhos.  
O Brasil não nos quer! Está farto de nós!  
Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o  
Brasil.  
Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os  
brasileiros?*

*Carlos Drummond de Andrade*

Até o momento, vimos como o Brás foi representado no romance pelo contraste em relação aos espaços burgueses da cidade e de como as experiências vividas, ou seja, as

memórias individuais e coletivas formadas nesse bairro operário contribuíram para a identificação dos habitantes com a classe trabalhadora. No entanto, a obra *Parque industrial*, como demonstrado, traz uma diversidade de imigrantes vivendo nesse espaço, o que também interfere na forma como eles enxergam o bairro e a si mesmos. Sendo assim, essa seção se propõe a fazer uma leitura de como o espaço afeta Rosinha Lituana, uma das personagens que experienciou um processo de deslocamento e como isso é importante para a elaboração de sua própria identidade.

Para começar, é preciso fazer algumas considerações sobre o que é identidade nacional para a compreensão de como a identidade imigrante se formaria. Stuart Hall, em *A identidade cultural na era da pós-modernidade* (2006), entende que a identidade nacional não é algo que nasce com os sujeitos, mas algo construído e transformado no íntimo da representação, ou seja, dentro dos significados e símbolos compartilhados de uma determinada comunidade (Hall, 2006, p. 48). Sendo assim, a nação é, segundo Hall, para além de uma entidade política, um sistema de representação cultural. Nas palavras do sociólogo, “as pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional” (Hall, 2006, p. 49). Assim, a nação é uma “comunidade simbólica” na qual o sujeito está envolvido por questões históricas, linguísticas, educacionais, entre outras. Entretanto, para Hall, a cultura nacional que forma a identidade, é também uma estrutura de poder cultural, um dispositivo discursivo que atua para representar as diferenças culturais existentes dentro de uma comunidade, como sexo, raça e classe, por exemplo, em uma identidade homogênea (Hall, 2006, p. 62).

Ainda dentro dessas discussões, Homi Bhabha, em *O local da cultura* (2016), afirma que, no contexto pós-colonial, as sociedades têm passado por um processo de hibridização cada vez maior e, por consequência, as culturas também estão refletindo essa mudança. Desse modo, a ideia de uma identidade nacional pura e homogênea, segundo o autor, está em processo de redefinição, pois novas perspectivas, principalmente das minorias, estão constituindo a cultura nacional (Bhabha, 2016, p. 24-25). Para explicar esse processo, Bhabha utiliza o termo “entre-lugar”, ou terceiro espaço, como um espaço intersticial entre as diferentes culturas. É nele que se operam as renegociações de identidade nacional e cultural, que não são mais entendidas como unidades fixas. Nas palavras do autor, é “na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [*nationness*], o interesse comunitário ou a valor cultural são negociados” (Bhabha, 2016, p. 20).

Em *Parque Industrial*, dentre as personagens proletárias que mais aparecem, Rosinha

Lituana é a única com origem estrangeira. Seus colegas de fábrica a reconhecem como a mais politizada e, por isso, é procurada por eles para explicar a exploração capitalista pela ótica da teoria marxista aprendida na prática, como se observa no fragmento:

Na grade ajardinada um grupo de homens e mulheres procura uma sombra. Discutem. Há uma menina calorosa. As outras lhe fazem perguntas. 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 às nossas custas!  
 — 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, 2022, p. 19)

Sua atuação no movimento operário, entretanto, vai além da explicação de teorias. Durante toda a obra, a personagem é vista incentivando outros trabalhadores a participarem das reuniões sindicais, imprimindo manifestos de propaganda comunista e denunciando traidores da causa operária. No final do capítulo “Habitação coletiva”, no auge da revolta dos trabalhadores, Rosinha Lituana é uma das grevistas que discursa para que as mulheres indecisas não abandonem a manifestação, mesmo que estejam com medo das represálias. Ao fim da sua longa fala para suas companheiras de fábrica, e diante de um pelotão de policiais armados, ela diz:

[...] Se nós mesmos não defendermos as nossas reivindicações, quem correrá em nosso auxílio? [...] Temos dezesseis camaradas presos. Por quê? Devemos exigir que eles sejam postos em liberdade. [...] Tenhamos confiança na vitória proletária! Lutemos pela greve e pela liberdade de nossos presos! Maridos, companheiros, irmãos e noivos! Pela greve geral! Contra a burguesia e seus lacaios armados! (Galvão, 2022, p. 81-82)

Como é possível observar, Rosinha incentiva seus colegas a permanecerem contra a burguesia, aconteça o que acontecer. Entretanto, no capítulo seguinte, intitulado “Brás do mundo”, após uma denúncia feita por uma personagem desleal à causa operária, Rosinha já se encontrará presa acusada de ser uma das líderes da greve. No interrogatório policial, um dos agentes da autoridade exclama para ela: “Você é estrangeira!” (Galvão, 2022, p. 86). A forma

e o contexto em que essa afirmação é proferida parece ser mais uma acusação que pesa sobre a personagem, pois o emprego do vocábulo “estrangeiro/a” aparenta estar se referindo ao que é estranho, alheio, diferente.

Julia Kristeva, no início de seu livro *Estrangeiros para nós mesmos* (1994), ao tentar definir essa figura, aponta que o estrangeiro é visto como símbolo de ódio, pois representa a nossa intolerância com aquele que é diferente, aquele que é visto como o outro. A filósofa ainda sustenta que a estranheza do estrangeiro é algo que também nos habita, pois diante do estrangeiro reconhecemos o outro em nós mesmos, como uma “face oculta da nossa identidade” (Kristeva, 1994, p. 9). Em suas palavras, “o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades” (Kristeva, 1994, p. 9). Nesse sentido, a palavra “estrangeira” é usada pelos policiais com esse sentido negativo, como se Rosinha fosse diferente e não pertencesse ao Brasil, pois a sua conduta na organização sindical e na greve, com incitamento de trabalhadores contra a burguesia e a polícia, parece ser vista como uma forma de insurreição contra o próprio Estado-nação, um comportamento não tolerado pelas autoridades.

A presença do imigrante, dessa forma, antes vista apenas como um incômodo necessário para o desenvolvimento da economia, passa a ser considerada uma ameaça que desestabiliza um projeto de nação unificada e homogênea. Para entender essa lógica é possível trazer alguns apontamentos do antropólogo Arjun Appadurai, que se conectam com o que Hall (2006) e Bhabha (1998) já haviam mencionado sobre a relação entre identidade nacional e o entre-lugar. Em um artigo intitulado *Soberania sem territorialidade: notas para uma geografia pós-nacional* (1997), o autor discute sobre a crise do Estado-nação com base nos problemas da territorialidade. Para o intelectual, os constantes fluxos migratórios, mais frequentes e intensos na era da globalização, tem produzido outras formas de pensar o conceito de nação afastada da ideia de soberania territorial, um dos fundamentos dos Estados-nações modernos.

Conforme Appadurai (1997, p. 35), o Estado-nação se constitui pela suposição de semelhanças entre povo, território e soberania. No entanto, outras formações sociais têm desafiado esta ordem e organização estatais como, por exemplo, os laços de lealdade que as pessoas constroem com a sua *localidade*. Para o intelectual (Appadurai, 1997, p. 34), as *localidades* são conexões duradouras construídas entre pessoas próximas que compartilham uma história e uma memória em razão de um espaço ocupado coletivamente. Essas conexões da vida social, ainda segundo o antropólogo, ganham uma dimensão mais emergencial para os

sujeitos, além de os afastar dos interesses estatais, que tentam controlar a sociedade com objetivo de homogeneizá-la. Já em uma perspectiva de deslocamento, o imigrante também faz essas conexões de *localidade*, mas elas são mais complexas e extrapolam fronteiras, e são definidas pelo autor como *translocalidades* (Appadurai, 1997, p. 35). Dessa forma, a pluralidade étnica que a presença de imigrantes cria no território, como é a de Rosinha Lituana, gera um desafio para a integridade nacional em que os Estados-nação se fundam. Desse modo, o cerne da crise, para Appadurai (1997, p. 45), está na “tensão entre o pluralismo de diáspora e a estabilidade territorial do projeto do Estado-nação moderno”.

No entanto, é somente na prisão que a personagem questiona a sua própria identidade. Enquanto relembra seu passado, a personagem escuta pela janela uma conversa entre soldados no pátio que a faz refletir sobre o lugar que ocupa no mundo. Esses soldados discutiam sobre o momento delicado em que o país se encontrava pela falta de empregos, até que um menciona que, como soldado, estava servindo a pátria. Rosinha, que estava escutando enquanto almoçava, se interessa pela frase e larga o prato de comida, pois se familiariza com as ideias. Um dos soldados responde ao outro:

— Pátria... tapeação. Quem não tem patrimônio não tem pátria! Somos mais irmãos do soldado da Argentina do que dos nossos oficiais. Guerra... tapeação! Defender o quê? A propriedade dos ricos...

— Isso é verdade!

— Esses ricos que nós defendemos com nossa vida se enjoam da nossa presença...

— Pobre não tem pátria. (Galvão, 2022, p. 86)

Essa afirmação, que será repetida posteriormente pela personagem, revela um olhar muito crítico em relação à realidade no mundo capitalista e traz uma ideia de pátria diferente da de costume. Aqui, a pátria é entendida pelas personagens como apenas formada pela burguesia, aqueles que possuem patrimônio e, por isso, cidadania plena. Os pobres, que sustentam o país com o seu trabalho, não estão inclusos na pátria e só podem usufruir minimamente dela. A pátria, nesse caso, parece ser formada em torno da propriedade, contrária à ideia de nação que, conforme Hall, está relacionada com as questões subjetivas do sujeito.

Esse diálogo afeta muito Rosinha Lituana. No interrogatório, quando os oficiais lhe comunicam sobre a expulsão, ela aceita o seu destino, não sem amargura, pois discorda das autoridades quanto à sua nacionalidade. Isso porque o único lugar que conhece e se sente pertencente é o Brasil, ou melhor, o bairro do Brás. É interessante lembrar que, no primeiro parágrafo do romance, o narrador já indicava essa ideia dos trabalhadores se identificarem

com o bairro Brás quando uma personagem “defende a pátria” ao se referir ao parque industrial do bairro como o maior (Galvão, 2022, p. 15). Assim, o narrador, traduzindo os pensamentos de Rosinha, afirma: “mas ela não conhece outro país. Sempre dera o seu trabalho aos ricos do Brasil” (Galvão, 2022, p. 86). Essa é uma forma estranha de descrever a própria nacionalidade, uma vez que ela se reconhece como brasileira, não por nascimento ou morada, mas por ter servido à burguesia do Brasil.

Nesse momento, a personagem traz a ideia de uma identidade sustentada pela questão de classe, o que é previsível, já que a ideia de pátria no livro perpassa o conceito de propriedade. Essa ideia de identidade nacional que Rosinha concebe a si mesma, está em consonância com o que Stuart Hall afirma sobre a nação ser uma ideia inventada por uma comunidade ou a ideia de Arjun Appadurai de que os sujeitos criam conexões identitárias mais fortes com a sua *localidade*. No caso, a personagem se sente parte do proletariado brasileiro devido às suas vivências como trabalhadora explorada naquele bairro. Em outras palavras, o bairro do Brás passa a fazer parte da sua identidade e a sua consciência da luta de classes só confirma sua identidade como proletária. Na sequência, a personagem continua refletindo:

Mas, deixar o Brás! Para ir aonde? Aquilo lhe dói como uma tremenda injustiça. Que importa! Se em todos os países do mundo capitalista ameaçado há um Brás...  
Outros ficarão. Outras ficarão.  
Brás do Brasil. Brás de todo o mundo. (Galvão, 2022, p. 87)

No fragmento, a personagem conclui que “em todos os países do mundo capitalista ameaçado há um Brás” (Galvão, 2022, p. 87). Essa frase mostra que Rosinha entende que a pobreza no capitalismo é universal e que os explorados não fazem parte de qualquer país, pois, assim como ela, “pobre não tem pátria”. O capítulo ainda termina com as sentenças: “Brás do Brasil. Brás de todo mundo” (Galvão, 2022, p. 87). O binômio Brás/Brasil traz, novamente, a questão espacial pela perspectiva de classe. No caso, uma cidade fragmentada em guetos, como Lefebvre (2006, p. 11) já havia analisado, o bairro Brás é a nação do trabalhador, e o Brasil a pátria do burguês.

A afirmação que a personagem faz sobre si mesma ainda se articula com a consciência da sua identidade ambivalente, brasileira/estrangeira. Sobre essa ambivalência, Homi Bhabha afirma que a identidade dos sujeitos localizados nos “entre-lugares” são negociadas, produzidas na “articulação de diferenças culturais” (Bhabha, 1998, p. 20). Isso significa dizer que a identidade de Rosinha, por exemplo, não está fixa em uma representação

preestabelecida, como a “estrangeira” e a “lituana”. A sua identidade é performada no embate com outras identidades, como o que é ser brasileiro, estrangeiro, homem, mulher, pobre, rico, burguês, proletário etc.

Segundo o teórico, “esses ‘entre-lugares’ fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade” (Bhabha, 1998, p. 20). Assim, Rosinha Lituana, por estar na condição “fronteiriça” entre ser ou não brasileira, elabora uma forma de pertencimento muito própria que vai além de seu local de origem ou morada. A sua única certeza é que ela é pobre e que pertence à classe trabalhadora. E sendo uma mulher pobre, que não pertence à pátria alguma, ela, enfim, se resigna com o seu destino. Na obra, o sujeito parece se reconhecer primeiro pelo trabalho que exerce no mundo, a classe social à qual pertence. E o espaço em que ele habita interfere na sua identificação como um sujeito pertencente a um grupo. No entanto, não significa que ele, sujeito, não possa se interrogar sobre sua identidade, como foi o caso de Rosinha, diante das transformações de uma sociedade cada vez mais globalizada e desigual.

Essa relação entre a identidade estrangeira e o espaço, entretanto, não é a única complexa, outras identidades, quando interseccionadas, acrescentam mais camadas para análise dessa relação com o espaço, como se verá no último capítulo desta dissertação.

### III - ENTRE PAREDES ISOLANTES E HABITAÇÕES COLETIVAS

*Mulher proletária — única fábrica  
que o operário tem, (fábrica de filhos)  
tu  
na tua superprodução de máquina humana  
forneces anjos para o Senhor Jesus,  
forneces braços para o senhor burguês*  
Jorge de Lima

*Ser mulher, desejar outra alma pura e alada  
para poder, com ela, o infinito transpor;  
sentir a vida triste, insípida, isolada,  
buscar um companheiro e encontrar um senhor...*  
Gilka Machado

Murilo Mendes no texto “Notas sobre Cacau”<sup>22</sup>, para o jornal *Boletim de Ariel*, ao fazer uma crítica ao recém publicado romance de Jorge Amado, reserva uma parte de seu texto para comentar sobre *Parque industrial*, de Patrícia Galvão, que a pouco tempo também havia sido lançado. Em poucas linhas, Mendes afirma que um dos problemas da obra da escritora seria os temas tratados:

Naturalmente o escritor que não encontrar motivos de inspiração na vida já em decomposição da sociedade burguesa, terá que observar a vida dos proletários, e, se quiser ser um escritor revolucionário, terá que se integrar no espírito proletário, do contrário fará simples reportagem. O caso recente de Pagu é típico. "Romance proletário", anuncia a autora no frontispício do Parque industrial. Houve engano. É 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, o poeta acusa a obra de, além do aspecto pouco literário, dar ênfase nas relações que se estabelecem entre homens e mulheres dentro de um contexto de classe. Para o crítico, parece existir um enfoque demasiado na “questão sexual”, algo que para ele parece estar distante do “espírito proletário”. Pelo que é possível entender, a questão sexual a qual ele se refere parece estar relacionada com as questões de gênero, algo que, na visão do escritor, não era central na vida dos trabalhadores brasileiros. Repetindo as palavras de Mendes, “houve engano”, mas, no caso, não foi o de Patrícia Galvão. Fica evidente que o universo proletário que a autora buscou retratar, e que o poeta parece não considerar válido, era o das

<sup>22</sup> Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/072702/685>

mulheres, que além da opressão de classe, ainda enfrentam a opressão de gênero. Portanto, a sexualidade, um aspecto importante da vivência feminina daquela época, é colocada no livro como ponto de discussão para se pensar nessas desigualdades dentro das relações sociais, tanto na esfera da produção industrial e econômica quanto no interior da família, o que explica a presença de várias cenas que remetem ao tema.

Eurídice Figueiredo (2020), na tentativa de mapear a produção literária brasileira de autoria feminina, observou que um dos temas recorrentes que aparecem em obras das escritoras é justamente a corporalidade e a sexualidade, ainda que essas questões tenham sido debatidas de forma mais tímida durante o século XIX e início do século XX. A preferência por esses temas em obras de autoria feminina talvez se explique por uma necessidade de narrar as experiências humanas pela perspectiva da mulher e desconstruir representações hierarquizantes de gênero. *Parque industrial* é um exemplo dessa produção. Na obra, as personagens operárias da cidade de São Paulo são apresentadas vivenciando e discutindo as condições precárias de trabalho e os baixos salários junto com a maternidade, o infanticídio, o direito à privacidade, o aborto, o assédio sexual, o estupro, a prostituição, entre outros assuntos que permeiam a experiência da mulher.

Dada essa centralidade do corpo feminino na obra, é possível pensar a sua relação com o espaço. Conforme Lefebvre (2006, p. 237), o espaço, ao contrário do que se supõe, não é preenchido pelo corpo, pois, como já foi dito, o espaço não existe por si mesmo, portanto, ele não é um recipiente vazio a ser preenchido por algo. O espaço para Lefebvre é produzido pelo corpo ao mesmo tempo que o produz. Isso significa dizer que é a partir do corpo que o espaço é vivido, percebido e concebido, ou seja, o espaço é qualificado em função do corpo. Nas palavras do filósofo, “a direita e a esquerda, o alto e o baixo, o central e o periférico (nomeados ou não) provêm do corpo em ato. O que qualifica, parece, não é somente um gesto, mas o corpo inteiro” (Lefebvre, 2006, p. 242). Desse modo, o corpo é uma forma de espacialidade, no sentido de que as ações produzidas por ele, corpo, reverberam nas dinâmicas do espaço, nas relações de classe e de poder, logo, nas relações de gênero.

Um dos caminhos possíveis para discutir de que forma é construída a relação entre espaço e gênero é pelo livro *A dominação masculina* (2002), de Pierre Bourdieu. Nesse trabalho, o filósofo faz uma análise sobre as relações de gênero de uma determinada comunidade berbere na Cabília e como a diferença biológica dos corpos masculinos e femininos foi utilizada como justificativa para a diferenciação cultural dos papéis de gênero. Segundo Bourdieu, o motivo para o estudo desse grupo do norte do continente africano foi devido a manutenção, ao longo da existência dessa comunidade, de uma estrutura de condutas

e discursos relativamente estável em relação às suas crenças androcêntricas e que são compartilhadas e reverberam, mesmo que de forma fragmentada, por toda a Europa – e em suas ex-colônias, como o Brasil, por consequência.

Conforme Bourdieu (2002), em muitas sociedades, a crença na inferioridade feminina e na sua “natural” subordinação em relação aos homens são reproduzidas em símbolos, discursos e práticas sociais, configurando o que o intelectual definiu como “dominação masculina”. Essa dominação seria resultado de uma violência simbólica a que os dominados estariam sujeitos, isto é, uma violência que não necessariamente se opera pela coerção física, mas através de meios invisíveis, como os costumes, ou *habitus*. Assim, a dominação é reproduzida e normalizada por toda a comunidade e as principais responsáveis para a sua perpetuação, segundo Bourdieu, foram – e ainda são – as instituições familiares, religiosas e educacionais. Do mesmo modo, o Estado, para Bourdieu, também deve ser responsabilizado, pois é ele que inscreve o “patriarcado da esfera privada” em toda a estrutura jurídica das instituições.

Assim, ainda de acordo com Bourdieu (2002), as relações de gênero, baseada nessa dominação masculina, se refletem na organização do próprio espaço. Segundo o filósofo, as diferentes características e necessidades biológicas de cada sexo foram usadas como argumento principal para a divisão das atividades e do espaço social construído a partir delas. No entanto, a constatação de que a visão androcêntrica está inscrita em todo aparato discursivo e ideológico que orienta as sociedades, faz Bourdieu afirmar que o espaço é construído e determinado predominantemente pela arbitrariedade cultural, o que possibilita concluir que o espaço não é neutro. Desse modo, a limitação da mulher à esfera privada e às tarefas mundanas do cotidiano de um lar não seria instituída simplesmente pelo seu trabalho reprodutivo, como se naturalizou pensar, mas pela cultura da dominação masculina que sistematicamente subordina mulheres a ocuparem espaços secundários ou de inferioridade na sociedade. De forma parecida, o homem é destinado à esfera pública e as atividades mais nobres e importantes da vida social, não pela superioridade de suas características físicas, intelectuais ou psicológicas, mas pelo costume fundado na violência simbólica que exclui as mulheres desses espaços de maior importância.

Com efeito, essa divisão do espaço reflete nas expectativas coletivas do que um homem ou uma mulher devem ser ou como devem se comportar, isto é, as performances esperadas para cada gênero. Assim, de acordo o filósofo, o corpo tem papel fundamental de ser o lugar em que essas expectativas recaem e se inscrevem, pois “o mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão

sexualizantes” (Bourdieu, 2002, p. 18). Ainda segundo Bourdieu, o feminismo contribuiu muito na mudança dessa divisão, ao questionar as expectativas sociais em relação às mulheres e os papéis de gênero encenados, ou seja, a forma como o gênero é expressado no espaço.

Através dessa pressão popular, muitos direitos foram conquistados e transformados em políticas públicas, como o acesso à educação superior e ao mercado de trabalho, para citar os que mais impactaram a condição feminina. Mas apesar dessas mudanças, Bourdieu (2002) ressalta que elas ainda seguem uma lógica tradicional de dominação, pois a maioria das mulheres ainda exercem profissões dentro de áreas de ensino, cuidado e serviços, áreas que de alguma forma são uma extensão do espaço doméstico. Enquanto isso, homens são maioria em áreas de poder, como é o caso do campo da política, da tecnologia e dos negócios. Portanto, mesmo que a dominação masculina não atue de forma parecida ao longo da história humana, ela continua influenciando as mudanças da sociedade.

Trazendo essas discussões para o contexto brasileiro, Marina Maluf e Maria Lúcia Mott (2021, p. 373), ao pesquisarem a vida privada das famílias nas primeiras décadas do século XX no Brasil por uma perspectiva de gênero, época que interessa a esta dissertação, observaram que os discursos fundamentados na inferioridade feminina e na sua submissão ainda faziam parte do senso comum e atuavam na forma como os espaços eram divididos. Segundo as pesquisadoras, o Código Civil de 1916, apesar de progredir em muitos aspectos, ainda era bastante restritivo em relação aos direitos civis femininos, em uma clara demonstração da cultura patriarcal daquele tempo. A referida legislação, por exemplo, ainda conservava a dependência financeira das mulheres em relação aos homens, mas, sobretudo, a dependência para o exercício de uma profissão. Conforme a antiga lei, só com a autorização do marido, a mulher poderia trabalhar fora de casa<sup>23</sup>. Dessa forma, ela era tratada como um ser infantilizado, relativamente incapaz<sup>24</sup>, criado tão somente para ocupar, conforme seu papel social, o “seguro” espaço do lar. Essa desigualdade em relação às funções exercidas por cada membro do casal, tendeu à valorização do trabalho masculino em detrimento do trabalho doméstico da mulher.

---

<sup>23</sup> Conforme artigo 233, inciso IV da Lei nº 3.071/1916, também conhecido como Código Civil que vigorou até 2002, competia ao marido, como chefe da sociedade conjugal: “o direito de autorizar a profissão da mulher e a sua residência fora do teto conjugal”. Na mesma lei, o artigo 242 declarava que, entre outros atos jurídicos, a mulher não poderia, sem autorização do marido, “exercer profissão” (inciso VII). Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l3071.htm#art247](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l3071.htm#art247)

<sup>24</sup> A incapacidade civil relativa da mulher casada, como visto na nota anterior, estava relacionada à dependência da autorização do marido para a prática de certos atos jurídicos. No entanto, é importante dizer que, com a promulgação do Estatuto da Mulher Casada, Lei nº 4.121/1962, vários artigos do Código Civil de 1916 foram alterados e, entre as diversas mudanças, foi afastada essa necessidade de autorização.

Contudo, a experiência urbana naquele início de século foi impactante para a alteração dessa condição. Amparando-se em Elizabeth Grosz, no artigo *Corpos-cidades* (2011), em que a autora afirma que as cidades e os corpos se definem mutuamente, algo próximo ao que Lefebvre também afirma sobre o tema, não é absurdo supor que a modernização das cidades refletiu e influenciou na definição de novos comportamentos e novas formas de expressão do gênero feminino no espaço. Naquela época, a substituição dos postes à gás por luz elétrica, a expansão da pavimentação das ruas, o maior investimento no paisagismo urbano, a construção de áreas como parques e quadras esportivas, a popularização do cinema, os novos hábitos de consumo causados pelo crescimento da economia, entre outros fatores, favoreceram, de alguma forma, a presença de mais mulheres no espaço público. Ao mesmo tempo, essas mudanças da cidade também podem ser pensadas como um reflexo dos questionamentos de quais espaços a mulher poderia ocupar. Conforme a autora, a cidade é:

o local da saturação cultural do corpo, da sua dominação e transformação pelas imagens, pelos sistemas de representação, pelos media e pela arte – o local onde o corpo é re-explorado, transformado, contestado e reinscrito em termos da sua representação. Por sua vez, o corpo (como produto cultural) transforma e reinscreve a paisagem urbana de acordo com as suas voláteis necessidades (demográficas, econômicas e psicológicas), alargando os limites da cidade e do suburbano e absorvendo inclusivamente a paisagem rural circundante (Grosz, 2011, p. 97).

Assim, essa contestação dos papéis sociais e dos espaços anteriormente reservados às mulheres, como esposas e mães dedicadas ao lar, foi adquirindo força para além dos movimentos feministas, que já existiam desde o século XIX, e imprimindo sua marca pela cidade. Em contrapartida, segundo Maluf e Mott (2021, p. 387), esse confronto aos costumes tradicionais implicou em uma defesa maior do discurso conservador e o enrijecimento dos papéis de gênero, recaindo de forma bem mais impositiva à população mais pobre. Entretanto, ao discorrer sobre o papel que a mulher passou a exercer dentro de uma sociedade de classes, Heleieth Saffioti (1976, p. 36) afirma que o primeiro grupo de pessoas marginalizadas da força de trabalho no sistema produtivo capitalista foram as mulheres da burguesia. Isso porque o trabalho das mulheres das camadas mais baixas continuou essencial para o funcionamento da sociedade. Além disso, ainda segundo a socióloga (1976, p. 36), a tradição de inferiorização social das mulheres foi importante para a exploração de sua mão de obra na indústria.

Sendo assim, neste capítulo será discutida a relação do espaço de forma mais aprofundada associada ao gênero. Isso porque a presença abundante de personagens femininas, tanto operárias, quanto burguesas, levanta a questão de quais lugares, no romance,

aparecem e estão reservados às mulheres que são atravessadas por determinadas identidades, ajudando na construção de representações femininas ora progressistas, ora conservadoras. Outro ponto relevante é como esses espaços, socialmente construídos, afetam a subjetividade dessas personagens.

O capítulo, dessa forma, foi dividido em três seções que analisam algumas personagens recorrentes da obra, com maior destaque em duas operárias, Otávia e Corina, e uma burguesa, Eleonora. A escolha dessas personagens é pelo fato de viverem em ambientes e contextos muito diferentes, mas possuírem em comum, além do gênero, uma transgressão às normas sociais, ao exercerem a sexualidade mais livremente em uma sociedade machista. As personagens Otávia e Corina por exercerem uma profissão fora de casa, além das dificuldades do próprio trabalho, também precisam enfrentar o assédio masculino e as violências que o espaço público suscita. As personagens, entretanto, apresentam uma diferença em como percebem e vivenciam essas experiências no espaço da cidade, uma mais consciente, outra menos da sua condição de mulher da classe operária.

Para além dessas personagens na obra, as mulheres da burguesia também enfrentam a dominação masculina, ainda que muitas vezes pareçam fazer uso dela para manter ou conquistar mais privilégios. Eleonora, a única de origem burguesa com mais relevância na história, por exemplo, não parece interessada em ser uma esposa dedicada ao lar e nem dá indícios de querer exercer a maternidade. Apesar da transgressão dos papéis típicos da época, a personagem não é apresentada pelo narrador de forma positiva, pois ela demonstra um comportamento social e sexual semelhante ao masculino. Isso fica perceptível no valor que Eleonora atribui a aquisição de uma propriedade e nos relacionamentos que desenvolve ao longo da narrativa como se verá a seguir.

### **3.1 Eleonora**

Antes de adentrar na análise da personagem que dá título a essa seção, talvez seja necessário contextualizar como as mulheres da burguesia foram retratadas na obra com o objetivo de melhor embasar o argumento que se tentará defender ao final: a de que o narrador, ainda que levante questões pertinentes sobre a relação entre classe e gênero, marcada por contradições e negociações com o patriarcado, também traz um olhar conservador em relação à Eleonora e a sua sexualidade. Isso porque, mais do que a indiferença política da personagem, pela classe social que ocupa, o narrador parece julgar as transgressões da feminilidade de Eleonora.

Dessa forma, para lembrar, a voz narrativa que conduz a história assume um lado político em prol das trabalhadoras, ou seja, a sua postura em relação às personagens burguesas é sempre pautada em uma crítica negativa. Os desvios de comportamento das mulheres em relação ao espaço político e social, ou seja, os desvios dos papéis de gênero, quando realizados pela burguesia, são apresentados de maneira depreciativa pelo narrador. Um detalhe que corrobora esse argumento é a maneira como a maternidade é tratada na obra, como um fardo que recai apenas para as trabalhadoras, “gente pobre não pode nem ser mãe” (Galvão, 2022, p. 75), lamenta uma personagem do cortiço diante das dificuldades de conciliar seu emprego com os cuidados do filho. As burguesas, ao contrário, não aparecem exercendo essa função em nenhum momento e ainda são apresentadas como socialmente prostituídas, como se observa no seguinte fragmento:

As grandes fazendas paulistas têm sempre suas éguas de velho pedigree à vontade do visitante indicado. Bem brasileiras. Bandeirantes. Morenas. Loiras. Gordinhas. Magras. E piores que as condessas da Rotonde. Estas ficam virtuosas e gordas depois do casamento.

São meia dúzia de casadas, divorciadas, semidivorciadas, virgens, semivirgens, sífilíticas, semissífilíticas. Mas de grande utilidade política. Feitas mesmo pra endoidecer militares desacostumados. Despem-se para vesti-los com a libré social da alta. São a nata. As melhores famílias! Num nocaute, eles mandam fazer uma dúzia de smokings. Encomendam uma adega de vinho Chianti. São capazes de vender o regimento por um charuto. E ocupam São Paulo (Galvão, 2022, p. 71).

Nessa descrição das mulheres da alta burguesia, elas são vistas de forma pejorativa por se envolverem com militares que ocupavam São Paulo – uma referência à Revolução Constitucionalista de 1932? – e por utilizarem subterfúgios, como o seu sexo, para manipularem essas autoridades. Em um mundo que exclui mulheres da vida política, a estratégia de seduzir e manipular homens no poder talvez possa ser vista como uma forma de sobrevivência, mas o narrador não permite essa interpretação ao negar qualquer virtude em tal prática. Isso porque essas mulheres, apesar de serem o elo mais frágil em relação a esses homens, continuam pertencendo a uma classe dominante e opressora.

Do mesmo modo, os espaços que essas personagens ocupam, ou lutam para ocupar, ainda que pareçam, a princípio, ser passos relevantes no combate à dominação masculina, são colocados como os mesmos de homens burgueses, isto é, são espaços excludentes e de inferiorização de mulheres da classe trabalhadora. Na cena em que feministas aparecem, por exemplo, elas são vistas frequentando bares, antes exclusivos para homens, como observa uma das personagens, frequentadora antiga do estabelecimento: “Penetra no bar prostituto que se tornou social. Acorda com o alvoroço de mulheres entrando. São as emancipadas, as

intelectuais e as feministas que a burguesia de São Paulo produz” (Galvão, 2022, p. 72). Essas mulheres, além de se comportarem e se vestirem de forma masculina, discutem sobre as mudanças em relação ao trabalho feminino burguês:

O barman cria coquetéis ardidos. As ostras escorregam pelas gargantas bem tratadas das líderes que querem emancipar a mulher com pinga esquisita e moralidade. Uma matrona de gravata e grandes miçangas aparece espalhando papéis.

— Leiam. O recenseamento está pronto. Temos um grande número de mulheres que trabalha. Os pais já deixam as filhas serem professoras. E trabalhar nas secretarias... Oh! Mas o Brasil é detestável no calor! Ah! Mon Palais de Glace! (Galvão, 2022, p. 72-73)

No trecho, o narrador menciona que essas feministas querem “emancipar a mulher com pinga esquisita e moralidade”. Essa frase parece ser uma crítica à hipocrisia delas ao buscarem conquistar direitos políticos, mas não lutarem para combater valores patriarcais, usados para oprimir outras mulheres em posições inferiores. Isso fica claro no decorrer da reunião, quando discutem sobre o voto feminino e a pressão necessária para conquistá-lo. Entretanto, o sufrágio que elas buscavam não era universal, mas apenas para a burguesia, como mostra a seguinte passagem:

— O voto para as mulheres está conseguido! É um triunfo!

— E as operárias?

— Essas são analfabetas. Excluídas por natureza.

O garçom do grande hotel tem um sorriso significativo. (Galvão, 2022, p. 73)

Essas personagens, como visto, querem ocupar os mesmos espaços masculinos, mas não querem dividi-lo com as mulheres da classe operária. Dessa forma, a dominação masculina, tratada por Bourdieu (2002), é reproduzida por essas feministas, muitas vezes, para lhes garantir benefícios em situações em que lhes são convenientes. Em outras palavras, os privilégios de classe que elas possuem, como a educação formal, são usados como justificativa no processo de inferiorização de mulheres pobres e analfabetas, que não deixa de ter como base também a dominação masculina. Esse episódio mostra como a disputa pelo espaço político é atravessada por muitas camadas de identidade e como o feminismo defendido pela burguesia se opera de forma contraditória, pois para prosperarem precisam agir como homens na opressão de outras mulheres.

Essa contradição pode ser percebida em outros momentos em que personagens da pequena-burguesia reproduzem discursos machistas em relação à vida sexual feminina alheia, repetindo uma violência simbólica a que poderiam estar igualmente sujeitas. É o que vemos

no capítulo intitulado “Instrução pública”. A instituição de ensino do título faz referência à Escola Normal do Brás que, segundo o narrador, era o “reduto pedagógico da pequena burguesia”, pois não possuía mensalidade alta e atendia o desejo de pais que “querem que as filhas sejam professoras, mesmo que isso custe comer feijão, banana e broa todo dia” (Galvão, 2022, p. 31). No capítulo, algumas estudantes conversam de forma maliciosa sobre uma colega vista na rua sozinha com um rapaz conhecido:

Clélia, a portuguesinha chique, lisa como uma tábua, sorri na boca enorme para um estudante rico.  
 — Fedorzinho! Não se enxerga.  
 — Deixa de história. É o José Mojica em pessoa. Principalmente com a camisa alta.  
 — Outro dia encontrei ele em Santana com a Dirce.  
 — Ah! Você sabe que o pai encontrou ela em uma casa de tolerância na rua Aurora? Com um homem casado...  
 — Quem é que não sabe? Por isso que ela não tem vindo. Diz que ele vai botar ela no Bom Pastor.  
 — Por isso é que as normalistas têm fama. Desmoralizam a gente.  
 — Ora, vai saindo! Ela foi examinada e é virgem. Ela não faz mais do que você no Recreio Santana e do que eu no Santo Amaro.  
 — Mas eu nunca entrei num quarto...  
 — Olha lá o decote da Edith. Ela vem assim só para mostrar os peitos na aula de desenho (Galvão, 2022, p. 32).

As falas dessas personagens, são exemplos que impõe uma vigilância e limitação ao comportamento da mulher. Esses discursos estão diretamente relacionados ao espaço em que a mulher pode circular, sozinha ou acompanhada por um homem, e que pode arruinar a sua reputação. A dominação masculina não apenas divide o espaço social conforme o sexo, como também cria uma supervalorização da honra feminina comprovada pela virgindade, servindo como mecanismo de controle de seus corpos. Além da família, a honra da mulher poderia comprometer até o prestígio dos espaços que frequenta, como a escola. Em razão disso, o diretor da instituição tenta evitar qualquer escândalo amoroso proibindo a presença de homens no portão, mas é inútil, pois o narrador alerta que as normalistas namoram na esquina.

Eleonora, por sua vez, no mesmo capítulo, é introduzida na obra como mais uma normalista nascida de uma família pequeno-burguesa. No entanto, logo na sua primeira aparição, o narrador já revela um traço que a distingue das outras: “Eleonora, da Normal, beija a Matilde, que entrou de novo. Como um homem” (Galvão, 2022, p. 32). Matilde, sua colega, era uma operária que volta a frequentar a Escola Normal a pedido da mãe, uma “*girl*

do Arruda”<sup>25</sup> (Galvão, 2022, p. 31), que deseja um futuro diferente para a sua filha. No trecho, há uma ambiguidade se a personagem, ao cumprimentar sua colega de classe com um beijo, indica um modo masculino de beijar ou o beijo trocado entre elas foi como um homem daria em uma mulher, ou seja, na boca. Apesar da frase meio ambígua, por todo o contexto da obra, é fácil concluir que existe uma atração entre essas duas personagens desde a escola.

Eleonora também é apresentada como uma pessoa ambiciosa que procura ascender socialmente por meio do casamento e, para isso, já se encontrava noiva de um burguês. Sua educação formal, desse modo, parece não ter como meta a realização de uma profissão, mas uma forma de atrair um matrimônio mais vantajoso e que permita à personagem ter uma vida doméstica mais confortável. Isso também parece ser o desejo dos pais da personagem quando, em um trecho mais adiante, no mesmo capítulo, o narrador os descreve:

O pai de Eleonora ganha seiscentos mil-réis na repartição. Fora os biscates. A mãe fora educada na cozinha de uma casa feudal, de onde trouxera a moral, os preceitos de honra e as receitas culinárias. Sonham para a filha um lar igual ao deles. Onde a mulher é uma santa e o marido bisa paixões quarentonas (Galvão, 2022, p. 35).

Sendo assim, os pais de Eleonora parecem almejar que a filha viva dentro dos valores e moral burguesa que conhecem, exercendo o papel tradicional do lar, ou seja, restrita ao espaço da casa. No entanto, conforme a leitura da obra, é possível perceber que a personagem não compartilha em absoluto desses valores paternos. O papel de esposa, para Eleonora, seria apenas uma fachada para a sua independência e satisfação pessoal, pois ela nega todos os valores tradicionais da família burguesa.

Já o noivo, Alfredo Rocha, único na história a ter um sobrenome – fato importante a ser notado na construção de uma personagem burguesa, pois ter um sobrenome marca a origem e a legitimidade familiar –, é um homem muito rico que vive em um apartamento do hotel mais caro da cidade, o Hotel Esplanada. Não dá para saber no início as reais intenções de Alfredo, mas o seu casamento com Eleonora só se realiza na frente de um juiz, o que fica implícita a descoberta da intimidade antecipada e inapropriada dos noivos. Vale destacar que essa intimidade foi planejada e forçada por Alfredo, sem o consentimento de Eleonora. A

---

<sup>25</sup> A Companhia Arruda, fundada por Sebastião Arruda em 1914, foi uma famosa e importante companhia de Teatro de Revista de São Paulo que, ao contrário de suas concorrentes (maioria italianas), apostou em um elenco integralmente nacional, com a apresentação de espetáculos também nacionais. Resumidamente, o Teatro de Revista, como gênero teatral, é de origem popular e apresentava números de música e dança entre esquetes cômicas, às vezes políticas, que seguiam o modelo de revista, no sentido de “rever” cenas do cotidiano da época (Veneziano, 2006, p. 22). Segundo Marly Marley, vedete entre os anos de 1955 a 1964, uma *girl*, também conhecida como corista, seria o posto inicial das dançarinas que se apresentavam nas companhias de Teatro de Revista e que, conforme a experiência, técnica e popularidade, poderiam alcançar um posto de destaque como estrela-vedete (Veneziano, 2006, p. 295).

princípio, a normalista parece se assustar com as intenções do noivo ao levá-la para uma casinha feia no bairro da Penha, como aparece no seguinte trecho: “Ela nunca pensara em ceder completamente. Daria tudo, menos a virgindade. Assim, ele se casaria. Ela não seria trouxa como as outras” (Galvão, 2022, p. 34). Entretanto, durante as despedidas, fica subentendido o que de fato havia acontecido entre o casal. Alfredo estupra a noiva, como essa sequência deixa entender: “Abatida, de olhos úmidos. Ele aperta ainda o corpo machucado” (Galvão, 2022, p. 34).

De volta a casa dos pais, em um “sobradinho ajardinado da rua Bresser”, a personagem parece triste, mas não por ter sido violentada e, sim, por perder as esperanças de casar com aquele homem rico: “Eleonora adormece pensando. Está tudo certo. Aquele ela não pegará mais. É tratar de esconder dos pais e arranjar um trouxa!” (Galvão, 2022, p. 35). No desenrolar de toda a situação, fica claro que a virgindade para a personagem seria usada como moeda de troca para forçar um casamento com alguém de uma classe social mais alta, pois a virgindade é um fator de valor da mulher, usado como um bem simbólico, que mede a honra da família.

Para Bourdieu (2002), o matrimônio é um dispositivo a serviço da economia de trocas simbólicas, ou seja, é por meio dele que as famílias constroem alianças, aumentam e resguardam o patrimônio, dão continuidade à linhagem, entre outras finalidades. Nessa operação social, ao contrário dos homens que são considerados como sujeitos, as mulheres são vistas como objetos de troca, “ou melhor, como símbolos cujo sentido se constitui fora delas e cuja função é contribuir para a perpetuação ou o aumento do capital simbólico em poder dos homens” (Bourdieu, 2002, p. 55). É por essa razão que a personagem acredita que não se casaria mais com Alfredo, pois a virgindade, a sua honra, já estava perdida e ela não teria nada para oferecer em troca da união conjugal. Porém, no fim, ela consegue dar um jeito, provavelmente, contando para os pais sobre a violência que sofreu do noivo, o obrigando a se casar: “Eleonora casou no juiz com o rico herdeiro que ambicionava. Agora é madame Alfredo Rocha. Agora vai para a sociedade. Passa com ele as portas de ouro da grande burguesia” (Galvão, 2022, p. 36).

A mudança de classe de Eleonora, depois que atravessa as tão esperadas “portas de ouro da grande burguesia”, é o início de sua transformação ou a revelação de sua verdadeira identidade. Desse momento em diante, a personagem não se preocupa mais com o que possam dizer sobre seu comportamento, pois as regras morais que aprendeu com sua família e na escola parecem não se aplicar no ambiente burguês. Como o narrador observa em uma das festas que a personagem frequenta depois de casada, as relações entre homens e mulheres é

bem mais liberal entre as classes altas, “nos jardins, os cônjuges se trocam. É o ‘culto da vida’, na casa mais moderna e mais livre do Brasil” (Galvão, 2022, p. 37). Entretanto, essa observação é feita de forma irônica, como se fosse algo ruim, uma contradição, pois como confirma o narrador em outro momento “a burguesia perdeu o próprio sentido” (Galvão, 2022, p. 98). Esse tom irônico e julgador é usado da mesma forma para descrever as cenas em que Eleonora mantém relações sexuais com outras personagens, como em uma das festas que participa na *garçonnière* de seus novos amigos:

— Hoje não vou pra casa!  
 — Nem eu!  
 — Dormiremos todos juntos...  
 — Vaquinha...  
 — Deixa minha coxa!  
 Passa no ambiente um desespero sexual de desagregação e de fim. A burguesia se diverte. (Galvão, 2022, p. 53)

Para o narrador, o corpo e a sexualidade da personagem, agora como uma mulher burguesa, parecem ser um espelho desse espaço em que as práticas de consumo e exploração são normalizadas. Dessa forma, Eleonora é apresentada muitas vezes consumindo e desejando coisas e pessoas. Entretanto, a cena mais explícita da sexualidade da personagem ocorre no momento em que ela insiste em retomar a amizade com Matilde, que passou a morar em um cortiço e voltou a trabalhar na fábrica. No encontro marcado entre as duas, é possível perceber que a operária sente falta de Eleonora, como também aprecia o ambiente luxuoso e o conforto que ela lhe proporciona:

Eleonora se entretém com o Xuxuzinho. O cachorro perfumado lambe gostosamente as unhas tratadas. Saltita sexual no colo rubro do pijama.  
 — Alfredinho, hoje você vai dando o fora. Matilde vem cá. Não quero ninguém me atrapalhando. Volte para o chá.  
 — Voltarei amanhã.  
 — Melhor!  
 Matilde chega, pálida, no tailleur modestíssimo. A boina russa esconde os olhos ternos. Alfredo lhe beija as mãos e sai no mesmo instante.  
 Ming serve aperitivos. O risinho infantil desaparece pouco a pouco nos beijos. O almoço foi curto. Ming sai. Matilde foi despida e amada.  
 — Não te deixo hoje. Vamos fazer uma farra de noite. Temos que acabar estas garrafas.  
 O champanhe escorrido ilumina os seiozinhos virgens, machucados.  
 — Gostas de luxo, Matilde...  
 — De você...  
 — Por que nunca quiseste, quando estava na escola?  
 — Não tinhas este apartamento nem estas bebidas gostosas...  
 Eleonora dilacera-lhe os lábios.  
 — Alfredo chegou... Vai te levar de automóvel.

Matilde se vestiu abatida. A carteira cinzenta está cheia de dinheiro. (Galvão, 2022, p. 66)

No fim dessa cena, contudo, Matilde parece entender que Eleonora só a estava usando como uma acompanhante, pois existe uma contrapartida monetária, como a carteira cheia de dinheiro permite supor. Assim, Eleonora explora sexualmente a amiga, por estar em uma posição social abaixo, a usando e a dispensando sem qualquer consideração. A relação entre as duas só é rompida quando Alfredo pede à Matilde que não volte mais a ver a amiga. A revelação da homossexualidade da personagem, dessa forma, parece só reforçar o seu não desejo de se reproduzir pela maternidade, tarefa que, como já mencionado, é apresentada na obra como predominantemente da classe operária.

Outro detalhe que chama a atenção na relação familiar de Eleonora e Alfredo é o fato deles, apesar de serem muito ricos, não morarem em uma casa. Eles passam a viver, após a discreta cerimônia nupcial, no mesmo quarto de hotel alugado pelo noivo. No entanto, a condição provisória da moradia incomoda Eleonora, que, afinal, veio de uma educação pequeno-burguesa. Para ela, ter uma propriedade é sinônimo de conforto, status e poder. Em um dos diálogos do casal, após saírem de uma festa da alta sociedade, a jovem menciona o seu desejo de comprar uma casa, pois estava ansiosa para pertencer àquele ambiente de luxo, por isso o seu deslumbramento:

Eleonora, ao contrário do que pensara Alfredo, está maravilhada. Tanta inteligência e tanta elegância! É cortejada. Admiradores insistentes. Luxo. Jóias faiscantes. O ponche gostoso que ela nunca suspeitara existir. Zanga-se quando Alfredo quer sair, paulificado. Ele sobe no automóvel atrás dela, gritando.

— Abomino esta gente! Estes parasitas. E sou um deles!

Ela lhe comunica que todas as amigas novas reprovam eles viverem num hotel.

— A Lolita Cintra acha que você tem dinheiro bastante para me dar mais conforto.

— Você não acha confortável o Esplanada? Já? Desculpe! Pensei que tinha me casado com uma normalista do Brás!

— Alfredo! Você me ofende...

— Bem! Vamos mudar de assunto.

— Ela vai me mostrar no Pacaembu uma casinha futurista. Para um casal...

— Sei. Custa duzentos contos! É do Tinoco...

— Mas é para as visitas, Alfredo! Para podermos dar festas. No Carnaval...

— No Carnaval eu vou para o Brás...

— Para o Brás eu não volto.

— É chique! Você vai. (Galvão, 2022, p. 37)

No diálogo, Eleonora deseja uma casa para dar as suas próprias festas de Carnaval com mais privacidade, em vez de desfilar na rua como outras pessoas que considera de classe

inferior. Em razão disso, a casa não é percebida como opressão para a personagem e, sim, como seu espaço de domínio, seu traço distintivo de classe. No entanto, Alfredo, seu marido, indiferente aos desejos da esposa e fiel às suas novas crenças comunistas, não considera a aquisição de uma propriedade como algo bom. Assim, o apartamento do hotel em que vive, apesar de luxuoso, não oferece segurança o bastante para se tornar um lar permanente. E o fato do marido não querer comprar uma casa, talvez já indique que ele não queira criar laços com sua esposa, pois ela o aborrece logo após o casamento.

Isso fica nítido com o pedido de divórcio por Alfredo pouco depois e, quando indagado sobre o assunto, ele afirma que havia deixado “duas vacas... a burguesia e a Eleonora” (Galvão, 2022, p. 90). Logo depois, Alfredo tem seus pensamentos traduzidos pelo narrador, como se justificasse a sua decisão: “Aturdida sempre pelo álcool e pelo primeiro macho com quem dançasse. A decadente típica. Como se iludira casando com ela!” (Galvão, 2022, p. 99). Pelos olhos do marido, Eleonora é imoral por se comportar como um homem do seu meio, sempre em busca do próprio prazer. Ela não encenou em nenhum momento o ideal de mulher que o marido parecia almejar e esse parece ser um dos motivos do fracasso de seu matrimônio. Além disso, a fama de Eleonora já havia se espalhado entre conhecidos do casal, que comentam no clube: “a loirinha do Rocha é que é um colosso. Mas viciada. Só quer mulher!” (Galvão, 2022, p. 70). Ou seja, além de Eleonora não ser como Alfredo gostaria, ela também o humilha na frente de homens dos quais menospreza.

Ainda que a indiferença da personagem sobre a exploração dos mais pobres seja um fator que a recrimine, fica visível que, na cena anterior ao divórcio, o narrador também, assim como o ex-marido, parece recriminá-la pelo seu comportamento que foge do ideal feminino. Ele utiliza um tom debochado para alfinetar a vida sexual da personagem:

Eleonora continua suas desencontradas aventuras. Há de tirar de tudo na vida. O quarto, tapetado em azul, eternamente desmantelado. Os urros sexuais se ritmando diariamente nos ouvidos dos criados e comentados em todos os apartamentos do andar. Quer rebentar o útero de gozo. (Galvão, 2022, p. 73)

O espaço doméstico, mesmo que de um quarto de hotel, é dessacralizado por Eleonora, pois a relação que estabelece com ele não aponta para representações femininas da burguesia tradicional, como a dedicação ao matrimônio e o exercício da maternidade. Ela tem uma vida separada da marido, com interesses e amizades próprias. O quarto, dessa forma, é descrito como “eternamente desmantelado”, ou seja, sempre desarrumado pelas “desencontradas aventuras”. No entanto, pelas lentes do narrador, esse espaço íntimo do casal

é transformado em espaço de luxúria e de perversão pela personagem. Na frase “quer rebentar o útero de gozo” ele parece ter um olhar conservador em relação às mulheres como Eleonora, que buscam o sexo para outros fins, distantes da procriação.

Portanto, Eleonora, de vítima a mulher casada, ao adquirir o novo status civil e o dinheiro de seu marido, passa a experimentar uma sexualidade mais liberal. Na forma como se comporta, a personagem reflete, reproduz, as relações de consumo e desejo do ambiente burguês no qual se insere por meio do casamento. Ao mesmo tempo, ela ressignifica, produz, o espaço doméstico na sua transgressão dos papéis de gênero. Dessa forma, o espaço da casa que ela almeja não é percebido como um lugar de opressão, pois a maternidade e fidelidade matrimonial não são o seu propósito. A intimidade de uma casa, para Eleonora, seria um bem simbólico que a distinguiria dos outros, além de a permitir usufruir da sua liberdade com mais privacidade. Entretanto, pelos comentários do narrador, a preferência sexual da personagem parece ser tratada apenas como um vício da burguesia, que explora e consome outros corpos, e não como parte da sua identidade anterior ao casamento.

### **3.2 Otávia**

Diante do que foi exposto sobre a figura da mulher burguesa e o espaço, esta seção procura analisar as relações de gênero na obra por um outro ângulo: o das mulheres operárias. Assim, o foco da investigação seria como essas mulheres trabalhadoras são percebidas pelos homens, da burguesia ou não, e como elas se percebem como sujeitos ao transitarem entre dois espaços, o público e o privado. A mobilidade dessas mulheres na obra, além de suscitar violências físicas e simbólicas, parece trazer como consequência uma formação intelectual mais independente e uma consciência política, como é o caso de Otávia, ou até mesmo Matilde.

Como o grupo feminino é bastante heterogêneo e complexo, é importante fazer uma distinção das experiências do espaço em relação a mulheres de raças e classes sociais distintas. Na época retratada na obra, mulheres negras ou brancas de classes sociais mais baixas já circulavam pela cidade ao desempenhar trabalhos fora de casa para ajudar no sustento da família, ainda que com a permissão expressa ou tácita de um homem<sup>26</sup>. Elas exerciam profissões subalternizadas e na maioria das vezes gendradas como, por exemplo,

---

<sup>26</sup> A autorização do marido para que a mulher trabalhasse fora de casa era considerada tácita, por exemplo, nos casos previstos no artigo 247, parágrafo único do Código Civil de 1916: “considerar-se-á sempre autorizada pelo marido a mulher que ocupar cargo público, ou, por mais seis meses, se entregar à profissão exercida fora do lar conjugal” (Brasil, 1916).

cozinheiras, lavadeiras, costureiras, domésticas, entre outras, e que não deixavam de ser exercidas em espaços domésticos. A industrialização crescente, entretanto, absorveu uma parte dessa mão-de-obra feminina e transformou o ambiente profissional delas, sem, contudo, significar uma mudança nas expectativas de gênero.

Margareth Rago, em *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1930* (1985), afirma que para a mulher que trabalhava fora de seu lar ainda era mais rígido o julgamento da sociedade:

quanto mais ela escapa da esfera privada da vida doméstica, tanto mais a sociedade burguesa lança sobre seus ombros o anátema do pecado, o sentimento de culpa diante do abandono do lar, dos filhos carentes, do marido extenuado pelas longas horas de trabalho (Rago, 1985, p. 63).

Esses julgamentos e violências também eram fortalecidos por homens da própria classe operária, que não aceitavam a presença de mulheres disputando o mesmo espaço profissional. Assim, a exclusão das mulheres em cargos de chefia dentro das fábricas e a atuação coadjuvante feminina em movimentos grevistas foi uma forma de garantir a permanência da sua inferioridade em relação aos homens. Mesmo que as trabalhadoras fossem necessárias para o patrão e para os sindicatos, elas não eram tratadas como iguais. Em *Parque industrial*, por exemplo, o tratamento dos chefes de oficina para com as operárias é bastante hostil e muitas vezes é acompanhado de assédio sexual. Em meio a isso tudo, a resistência à presença feminina no mercado de trabalho tinha uma dupla justificativa: o medo masculino de perder espaço profissional para elas e o medo de que outros homens possam assediar as mulheres de sua família.

Sobre o assédio que as personagens da obra enfrentam no trabalho, Bianca Manfrini (2011, p. 41) observa que o espaço burguês e o espaço proletário só se comunicam quando há uma relação de exploração trabalhista ou sexual. O trabalho doméstico remunerado é uma dessas relações que obrigam esses sujeitos de classes sociais distintas a conviver mais intimamente. Mas essa convivência cria muitos conflitos e abusos, como na seguinte cena:

Alfredo Rocha lê Marx e fuma um Partagas no apartamento rico do hotel central. Os pés achinelados machucam a pelúcia das almofadas. Cachorrinhos implicantes. Bonecas. O chic boêmio. Uma criadinha chinesa para servir o casal. A desarrumação.

— Ming! Me dá chá com beijos.

O pijama azul reluz e se entreabre. A chinesa franjada abandona a xícara. Obediente. Acostumada. Pequeninha. Some nas almofadas. Recebe friamente os beijos do patrão. Levará uma nota nova para o china paralítico e gordo da rua Conde Sarzedas. (Galvão, 2022, p. 52)

Alfredo Rocha, já casado com Eleonora, ainda não havia abandonado as mordomias materiais de sua classe, nem mesmo os seus vícios. Ele usa de sua posição de poder, tanto em relação ao gênero, mas principalmente de classe, para abusar da criada imigrante Ming que, necessitada da recompensa em dinheiro que sua submissão traria, “recebe friamente os beijos do patrão”. É interessante notar como o narrador a descreve como obediente, acostumada e pequenina na sua condição de mulher exercendo a função de criada. Esse espaço profissional, que ao mesmo tempo se exerce em um espaço de intimidade, domestica o corpo da personagem para se acostumar e aceitar os pedidos absurdos do patrão.

O mesmo comportamento de Alfredo também é observado em outras personagens em diferentes situações. No capítulo “Paredes isolantes”, um grupo de homens burgueses se reúnem no Automóvel Clube e passam a contar sobre suas aventuras amorosas. Um deles narra de forma muito debochada um crime que comete contra uma jovem trabalhadora que não cedia às suas investidas sexuais, como se percebe na seguinte cena:

- Pois olhe, eu tive uma aventurinha esta semana. Umás garotas que nós acompanhamos, sábado de tarde. Lembra? A diaba não queria saber. Nem automóvel, nem dinheiro. De noite, chamei o Zezé e fomos assaltar a casa ali da rua do Arouche. Ela mora com a dona do ateliê. As duas sozinhas... Foi um susto dos diabos. Pensaram que eram gatunos. Também, o Zezé fez uma cena de faroeste, revólver, lenço preto... Eu agarrei a pequena na cama... Virgenzinha em folha...
- E a polícia?
- Quando é que a polícia perseguiu um filho de político?
- Os jornais não deram...
- Decerto. Os jornais são camaradas.
- Deste dinheiro a ela?
- Dei dentadas... (Galvão, 2022, p. 70)

Na situação descrita, a costureira é violentada dentro de sua própria casa, e não fora. Entretanto, é importante perceber como a violência e a impunidade do autor do crime são naturalizadas pelo grupo, como se fosse direito desses homens agirem dessa forma contra uma mulher pobre. Em razão da posição social deles em relação à costureira, eles não parecem enxergá-la como uma pessoa, mas como uma coisa a ser usada para o seu prazer e divertimento.

Já no capítulo “Ópio de cor”, o bairro do Brás é visto, durante o carnaval, como um “mercado” em que a burguesia procura “carne nova”: “Todas as meninas bonitas estão sendo bolinadas. Os irmãozinhos seguram velas a troco de balas. A burguesia procura no Brás carne fresca e nova” (Galvão, 2022, p. 40). As mulheres do bairro são importunadas por homens

que não as respeitam em nenhum sentido. Os privilégios de classe se associam com a dominação masculina em detrimento das operárias, que são consideradas unicamente pelo seu corpo. Isso se confirma quando uma das personagens burguesas responde que “pra uma noite ninguém precisa saber ler” (Galvão, 2022, p. 40), ao ter o seu interesse por uma italiana analfabeta questionado por um amigo. É possível concluir que para os homens da burguesia, as mulheres operárias são como corpos à disposição, independentemente do espaço em que se encontram.

As mulheres da burguesia, de modo similar, percebem a classe trabalhadora feminina também apenas como corpos a serem explorados, sobretudo pela força de trabalho, não possuindo inteligência para serem tratadas como seres humanos, pois como diz Eleonora: “o que uma operária pode conversar?” (Galvão, 2022, p. 66). O espaço que elas ocupam na sociedade é apenas o de servidão e se não executam o seu trabalho como deveriam, são descartadas sem piedade, como uma feminista confessa: “Minha criada se atrasou. Com desculpas de gravidez. Tonturas. Esfriou demais o meu banho. Também, já está na rua!” (Galvão, 2022, p. 73). Como visto, independente do sexo, os burgueses, de maneira geral, percebem as mulheres da classe trabalhadora como inferiores.

Já homens com um pouco mais de poder, como o chefe da fábrica, apesar de não pertencerem à classe mais alta, também são apresentados como possíveis abusadores de operárias. Matilde é uma das que fala abertamente sobre isso ao escrever uma carta para Otávia, sua colega de trabalho:

Tenho que te dar uma noticiuzinha má. Como você me ensinou, para o materialista tudo está certo. Acabam de me despedir da fábrica, sem uma explicação nem motivo. Porque me recusei a ir ao quarto do chefe. Como sinto, companheira, mais do que nunca, a luta de classes. Como estou revoltada e feliz por ter consciência! Quando o gerente me pôs na rua senti todo o alcance da minha definitiva proletarização, tantas vezes adiada! (Galvão, 2022, p. 97).

No fragmento, o corpo da operária, tantas vezes subordinado ao trabalho, reage a violência sexual e por isso é penalizado pelo gerente. A proletarização da personagem parece ser concluída na percepção dessa injustiça.

Já Otávia, por ser uma costureira sindicalizada desde o início, é uma das poucas personagens que mais aparenta ter consciência da sua exploração em razão de sua classe e gênero. A sua vida se divide entre o trabalho na oficina de costura, as atividades do sindicato e, em menor escala, os afazeres domésticos de sua própria casa, que mal aparece. Ainda em

relação a isso, é interessante notar que, das proletárias, ela é a única que a família é inexistente, não há qualquer menção de algum parente e as suas relações íntimas parecem ser apenas do trabalho e da organização sindical. Assim, é possível afirmar que apenas os dois primeiros ambientes exercem mais influência na subjetividade da personagem.

Uma característica a ser observada em Otávia é que, apesar de não aparentar ter uma instrução específica, ela é vista várias vezes utilizando o seu tempo livre para a sua formação intelectual. Assim, a personagem também é a única proletária que aparece com livros, seja na hora do almoço: “Otávia se apressa. Atravessa a rua entre ônibus, entra num café expresso, pega a xícara encardida, toma rapidamente o café. Agora, a um canto, diante de um sanduíche duro, folheia um livro sem capa” (Galvão, 2022, p. 21); seja no percurso para o trabalho: “Otávia não perde um momento. Lê. É um livro de propaganda. Simples como uma criança” (Galvão, 2022, p. 24); ou mesmo antes de dormir: “Otávia sorri. Envolve-se na colcha de quadrados coloridos. Tem um livro aberto sobre o travesseiro. A vela da cabeceira brinca com a chama, estragando a vista que procura as letras miudinhas” (Galvão, 2022, p. 98). O livro, dessa forma, passa a ser um objeto indicador da intelectualização de Otávia, ao contrário do que os burgueses imaginam de uma proletária.

Na oficina de costura em que trabalha, novamente, a personagem adota uma postura diferente em comparação com suas colegas ao focar apenas nas suas atividades: “Otávia trabalha como um autômato” (Galvão, 2022, p. 23). Ela é descrita dessa forma por executar suas atividades sem distrações, como uma máquina, um objeto que apenas produz, pois sabe que a patroa, Madame Joanhina, não seria condescendente com qualquer deslize das funcionárias, como acontece mais adiante na história com Corina – a ser analisada na última seção deste trabalho. Isso porque, nesse ambiente, também são exigidas regras de comportamento para as moças e a vigilância da patroa é constante.

Já fora do trabalho, Otávia aparenta ser bastante consciente dos tipos de relacionamentos que deseja cultivar. Como uma mulher independente e moderna, ela não está interessada em constituir matrimônio, que é uma instituição burguesa, pois a posição de esposa que conhece está centrada na submissão ao marido. Em razão disso, ela rejeita um pedido de casamento feito por Pepe, uma das personagens mais problemáticas da classe trabalhadora, que alimenta um interesse por Otávia, mas que em nenhum momento o corresponde. Poucas coisas são ditas sobre ele, além de que é um vendedor ambulante que não compartilha e nem parece entender os ideais comunistas de sua amada. Além da pouca consciência de classe, essa personagem se mostra agressiva em diversos momentos da história

ao julgar as mulheres pela forma como se comportam. Otávia é uma das suas vítimas quando o rejeita durante a festa de Carnaval:

— Por que você não vem no Almeida Garrett? Você quer viver que nem uma velha! Você pode sim. Mas não quer vir junto comigo!

— Não posso ir, Pepe. Você parece um burguês satisfeito. A sua falta de compreensão trai a nossa classe. Eu é que não posso me desviar da luta para brincar no Carnaval.

Pepe diz, depois de um silêncio terno:

— Você casa comigo. A gente fala com o padre Meireles...

— O padre Meireles nunca me casará! Serei do homem que o meu corpo reclamar. Sem a tapeação da Igreja e do juiz...

Pepe está furo.

— Sabe, não quero saber de uma puta!

Afasta-se. Otávia desaparece na porta escura. Rosinha Lituana, lá dentro, mimeografa manifestos. Otávia começa a dobrar (Galvão, 2022, p. 42-43).

Na cena, Otávia rejeita o pedido de Pepe para ir juntos ao Carnaval, pois acredita que a festa popular é apenas uma distração na luta de classes. Conforme o narrador, o Carnaval “abafa e engana a revolta dos explorados. Dos miseráveis. O último quinhentos réis no último copo” (Galvão, 2022, p. 41)<sup>27</sup>. Com a insistência do rapaz, Otávia rejeita novamente, só que, agora, o pedido de casamento. A personagem nega um matrimônio realizado pela Igreja ou pelo Estado, instituições burguesas, pois acredita na união e companheirismo igualitário entre homens e mulheres. Nas suas palavras, ela só será do homem que o corpo dela reclamar, ou seja, é o seu desejo que guiará a sua decisão de estar em um relacionamento, e não uma obrigação social de constituir uma família. Ao contrário do que ocorre com as burguesas, o desejo de Otávia não é visto como algo negativo pelo narrador, apesar de Pepe a hostilizar por ser um homem antiquado. O desejo dessa mulher proletária, consciente das opressões que sofre, parece ser visto como genuíno, pois não é apenas uma vontade de seu corpo, mas do seu intelecto, como fica claro ao fim da história quando se relaciona com Alfredo. Otávia o escolherá como seu companheiro de vida por acreditar que ele abandonou a burguesia e abraçou a causa proletária, ou seja, eles compartilham os mesmos ideais.

Entretanto, após o divórcio de Eleonora e Alfredo, Otávia passa a representar para ele um ideal de mulher que não foge de um modelo conservador: “Quanto Eleonora cambaleia na vida, caminhando para a catástrofe, na figura sadia de Otávia ressuscita para ele a companheira forte, pura e consciente que sempre quisera ter” (Galvão, 2022, p. 99). Essa

<sup>27</sup> É interessante notar que o narrador parece fazer uma relação entre o Carnaval e a greve quando, mais adiante, descreve essa última como uma festa: “Cartazes rubros incitam a revolta. Línguas atrapalhadas, mas ardentes, se misturam nos discursos. O Brás acorda. A revolta é alegre. A greve, uma festa!” (Galvão, 2022, p. 80). Na obra, esses são dois eventos grandiosos que ocorrem nas ruas e que os trabalhadores estão envolvidos. Entretanto, pelo comentário do narrador, apenas a greve é verdadeiramente protagonizada pela classe operária e o Carnaval na obra é apresentado como destituído do aspecto político, contrário do que é percebido atualmente.

visão idealizada da mulher não passa de uma romantização da própria classe operária, construída por alguém de fora que deseja muito fazer parte dela, mas que pouco sabe de sua realidade. No fim, diante da pressão de companheiros de organização, Otávia rompe com Alfredo, após ele ser acusado por outros membros do sindicato de ser um traidor trotskista. Fica implícito que, para a personagem, a luta pela igualdade de classes era o mais importante em sua vida, em detrimento de um relacionamento com um homem:

O comitê secreto espera uma palavra dela. Ela tem a cabeça fincada nos joelhos. Mas o silêncio e a expectativa a interpelam. Levanta-se. Os seus olhos refletem uma energia penosa.

– Todos os camaradas sabem que ele é o meu companheiro. Mas se é um traidor, eu o deixarei. E proponho a sua expulsão do nosso meio! (Galvão, 2022, p. 103).

Essa postura da personagem, de escolher seus ideais em vez de um relacionamento amoroso, foge dos estereótipos de uma mulher destinada ao lar. Ao mesmo tempo, ela parece ser a confirmação das idealizações de Alfredo, de uma operária pura e forte, que não se corrompe com o amor romântico burguês.

Enfim, as mulheres da classe operária em boa parte da obra são apresentadas sofrendo algum tipo de violência, seja na fábrica, em outros locais de trabalho, em suas próprias casas, nas ruas e prédios públicos. Não importa o lugar em que transitam, seus corpos são percebidos e, muitas vezes, até transformados em objetos para o uso de homens e mulheres da burguesia. No entanto, algumas dessas mulheres, como Otávia, por exemplo, descobrem no espaço público um meio para reagir a essas violências, seja se instruindo com livros de propaganda ou se organizando politicamente em locais proletários.

### **3.3 Corina**

Em capítulos e seções anteriores, foram abordadas as categorias classe, nacionalidade e gênero em relação ao espaço e de como a associação desses elementos produzem impactos no coletivo e no sujeito. Como visto, a interseção dessas categorias identitárias constitui parte importante do romance de Patrícia Galvão. Entretanto, além da sensibilidade em abordar esses assuntos dentro do contexto operário, a escritora paulista também procurou abordar a questão racial, ainda que as descrições nem sempre tenham sido adequadas, como faz com a personagem Corina, única proletária negra em destaque e com o destino mais trágico na obra. Isso porque, a forma como o narrador retrata a personagem, ou as pessoas iguais a ela, parece indicar uma animalização de seus corpos. Mesmo que a autora apenas tenha tentado reforçar a

condição mais frágil de Corina em relação às outras costureiras, no fim, ela acabou reproduzindo estereótipos racistas. Dessa forma, esta última seção procura demonstrar quais espaços a personagem Corina percorre ao longo da história, quais representações estão contidas neles e de que forma esses espaços impactam na sua subjetividade.

Na obra, o drama de Corina, de forma resumida, começa quando ela engravida de Arnaldo, um homem branco e burguês com quem namora, e por isso é expulsa de casa por seu padrasto, enquanto sua mãe não faz nada. Na manhã seguinte, ela é demitida do emprego pela patroa por se recusar a abortar, sendo logo abandonada pelo amante, que nega a paternidade de seu filho. Sem saída, a personagem recorre a prostituição para sobreviver, até o momento de dar a luz ao seu bebê, quando o mata por desespero de não conseguir sustentá-lo sozinha. Pelo crime, ela é presa, mas não se sabe quanto tempo cumpre de pena. Até que no último capítulo, intitulado “Reserva industrial”, Corina aparece solta pelas ruas de São Paulo se prostituindo por comida. No fim, ela termina por encontrar e se unir a um antigo conhecido, Pepe. A trajetória dessa personagem ocorre como se fosse uma história paralela aos acontecimentos que culminaram na greve dos trabalhadores, como se estivesse à margem da margem da história, por isso não deixa de ser marcante que é nela que se encerra a obra. De todas as personagens, ela é a que mais aparece sendo explorada, financeira e sexualmente, e a que passa por todos os espaços de disciplina, exclusão e violência, como a oficina de trabalho, o bordel, a maternidade de indigentes, o presídio feminino e, por fim, as ruas.

Um fato a ser observado é que o último capítulo também é o único que apresenta uma epígrafe retirada do livro *O Capital*, de Karl Marx, que diz: “Sem falar dos vagabundos, dos criminosos e das prostitutas, isto é, do verdadeiro proletariado miserando... (Galvão, 2022, p. 107). Essa epígrafe tanto pode se referir a Corina, quanto a Pepe, os dois únicos proletários não politizados da história que terminam o livro na total miséria em que um ser humano pode chegar. Eles parecem representar a parcela da população que é deixada para morrer no mundo capitalista, ou seja, as pessoas que vivem na mais baixa posição da pirâmide social e que são forçados a viver assim porque o sistema necessita de uma “reserva industrial” para manter a exploração dos trabalhadores. Mas no caso de Corina, a tragédia da personagem parece que é ainda pior, principalmente se a compararmos com outra personagem branca, Eleonora. As duas são descritas como muito bonitas, as duas se envolvem com homens de classe social mais alta, tem relações sexuais antes do casamento, mas, no fim, Eleonora é “recompensada” com o matrimônio, enquanto a outra, parece ser punida por isso.

Sendo assim, de início, como preceitua Stuart Hall em seu livro *Cultura e representação* (2016), é importante entender qual o papel que as representações exercem para

a produção de estereótipos na cultura quando se está se referindo a um grupo minoritário, como é o caso de Corina. Para o intelectual, as representações são formas de significar o mundo através da linguagem e fazem parte de um “circuito da cultura”. Em seu livro, o autor privilegia o sentido da cultura como um conjunto de práticas que dizem respeito “à produção e ao intercâmbio de sentidos [...] entre os membros de um grupo ou sociedade” (Hall, 2016, p. 20). Assim, mesmo que sem intenção, as representações contidas na obra de Patrícia Galvão refletem e alimentam esse “circuito da cultura” compartilhado por muitas pessoas em relação à diferença racial e de gênero. Isso se confirma quando percebemos que a trajetória da personagem cai em um dos estereótipos do estudo de Donald Bogle, apresentado por Stuart Hall no livro, que é o da “mulata trágica”. Esse estereótipo seria:

a mulher de raça mista, que vive aprisionada em sua “herança racial dividida” (1973: 9), bonita, sexualmente sedutora e muitas vezes exótica, o protótipo da heroína ardente e sexy, cujo sangue (parcialmente branco) faz dela “aceitável” e até mesmo atraente para os homens brancos, mas cuja “mancha” indelével de sangue negro a condena a um final trágico. (Hall, 2016, p. 177)

Essa definição se encaixa perfeitamente em Corina, que é descrita várias vezes pelo narrador como uma “mulata”, com foco em seu corpo e pernas, e que termina ludibriada pelo homem branco que a abandona na pobreza. Para Hall (2016, p. 192), um dos problemas da estereotipagem é que ela “tende a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder” e também que ela apresenta “uma forma de poder hegemônico e discursivo que opera tanto por meio da cultura, da produção de conhecimento, das imagens e da representação, quanto por outros meios” (Hall, 2016, p. 200). Isso significa dizer que, na obra, a imagem construída da personagem, apesar de parecer uma crítica ao sistema capitalista, também alimenta e reforça construções racistas da cultura hegemônica, como o estereótipo da mulata.

Conforme Lélia Gonzalez, no ensaio *A mulher negra na sociedade brasileira: Uma abordagem político-econômica* (2020), o termo *mulata* é um estereótipo conhecido no Brasil por sexualizar mulheres negras e que tem a sua origem na figura da mucama, mulher escravizada que era explorada tanto pelo seu trabalho na casa-grande, quanto sexualmente pelo senhor de escravos. Gonzalez ainda afirma que o termo mulata, para além do mito que reduz a mulher negra ao corpo sexualmente disponível, foi transformado pelas festividades do Carnaval como uma profissão para jovens periféricas que desfilam seminuas diante de um grande público, virando um produto de exportação da imagem de uma suposta democracia racial do Brasil. Esse estereótipo ainda contribui para o que Sueli Carneiro (2021) afirma ser

mais uma violência contra a mulher negra ao constranger seu direito de ter uma imagem positiva de representação, além de que isso afetaria tanto a subjetividade, quanto a afetividade e sexualidade desse grupo de mulheres.

Assim, no espaço do ateliê em que trabalha, Corina é apresentada como “a mulata”, como se fosse a única entre as funcionárias com essa característica: “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” (Galvão, 2022, p. 23). Mas o estereótipo de mulata se insinua na descrição da imagem da personagem que, diferente das outras costureiras, foca em seu corpo e nas suas vestes:

Corina é a última a voltar ao ateliê. Um largo cinto de oleado arde, vermelho, no mesmo vestido de sempre, velho. A boca farta de beijos. O bronze de sua cabeça saturada de alegria está mais bronzeado. As pernas se alçam, com rasgões nas meias, sobre saltos descomunais. Traz um braseiro nas faces e um lenço novo, futurista, no pescoço. (Galvão, 2022, p. 22).

A menção de suas pernas será repetida em vários momentos e é a parte de seu corpo que as personagens masculinas mais reparam quando anda pelas ruas: “Corina acorda na rua Bresser. Desce. Sorri para as colegas de oficina. Vai para a Vila Simione. Há rapazes na esquina. Os olhos descem, procuram-lhe as pernas boas” (Galvão, 2022, p. 24). É interessante notar que em todas essas aparições iniciais da personagem existem referências a sua beleza e a sua vaidade. Só poucas páginas depois, o leitor descobre um pouco de sua personalidade, que também é algo que a diferencia das colegas: “Corina é a única isolada, de olhos fechados. A cabeça pintada na boina azul. Acha pau o proselitismo das outras. Julga a vida um colosso!” (Galvão, 2022, p. 24). No fragmento, ela é descrita como alguém desinteressada das questões políticas e até um pouco ingênua.

No entanto, em “Ópio de cor”, a personagem descobre estar grávida. O título do capítulo pode ser tanto uma referência ao carnaval de rua que ocorre no Brás, quanto uma insinuação da posição que Corina ocupa na vida do homem branco por quem se apaixona, pois é nesse momento que ela reflete sobre seus traços físicos e de seu filho: “Por que nascera 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?” (Galvão, 2022, p. 44). Nesse trecho, em que a narração se faz pelo discurso indireto livre, com narrador e pensamentos da personagem se mesclando, é o mais perto que a obra chega de discutir a diferença racial de Corina, mas ela não se aprofunda nessas questões e até parece culpar a própria cor. Na mesma cena, logo em seguida, os

encontros de Corina com o amante são transcritos pelo narrador da seguinte forma:

O vômito engasga o riso. Pensa no encontro próximo. Como sempre, a barata castanha no Anhangabaú. O apartamento perfumado. O seu amor de calças impecáveis. Que ela mesma tira num cuidado escravo. Gosta de se aninhar nas suas pernas e sentir o ruído das cuecas de seda enquanto é gozada. (Galvão, 2022, p. 44)

Como visto na passagem, até a posição de Corina durante o sexo, de despir o amante branco com um “cuidado escravo”, retoma e reforça a ideia de uma mulher negra servil, como Gonzalez bem associou ao papel da mulata, que também remete à mucama. Beatriz Nascimento (2022), ao comentar sobre a presença do negro na literatura escrita por pessoas brancas, aponta que um dos problemas de sua representação, além da reserva das posições mais subalternas nas narrativas, está na predominância de relações amorosas inter-raciais entre as personagens. A intelectual argumenta que o problema não está na impossibilidade ou proibição dessas relações, mas na submissão sempre presente nelas, como visto entre Corina e Arnaldo. Outro ponto levantado é que a relação inter-racial, muitas vezes, acaba refletindo uma ideologia-mito, isto é, o uso da suposta democracia racial do país para mascarar o desejo de um embranquecimento da população brasileira.

Já no momento em que a família descobre sobre a gravidez, Corina é expulsa de casa pelo padrasto abusivo e alcoólatra. Sua mãe, a única mulher negra próxima da personagem, em vez de acolhê-la, não a defende, pois não parecem próximas em razão do relacionamento complicado com o padrasto. As vizinhas da Vila Simioni comentam: “Eu sempre disse que aquela sem-vergonha acabava num bordel” (Galvão, 2022, p. 45). Na sarjeta, crianças rodeiam a personagem e gritam “implacáveis de moral burguesa. – Puta!” (Galvão, 2022, p. 46). Nesse momento em diante, quando a rua passa a ser a sua casa, Corina deixa de ser apenas a mulata e passa a ser vista pelas outras personagens como alguém imoral, alguém que deve ser evitada. Os comentários dos vizinhos são apenas mais violências simbólicas que a personagem irá enfrentar em sua nova vida. No dia seguinte à expulsão, a personagem se dirige para seu emprego na oficina de costura e, ao saber da situação, Madame Joaninha, sua patroa, não reage bem:

Madame Joaninha aparece de tarde.  
As garotas cochicham com risinhos.  
— Viu, Otávia? A Corina de barriga! Juro que está!  
Uma delas vai linguarar pra madame. A costureira chama a mulata. Todas se alvoroçam. É uma festa pras meninas. Ninguém sente a desgraça da colega.  
A costura até se atrasa.  
— Abortar? Matar o meu filhinho?

A cabeça em rebuliço. As narinas se acendem.

— Sua safadona! Então, vá se raspando. No meu ateliê há meninas. Não posso misturá-las com vagabundas (Galvão, 2022, p. 46).

Por recusar o aborto, Corina é demitida com a justificativa de que naquele espaço não seria permitido uma mulher grávida solteira, pois existe uma diferença entre “meninas” e “vagabundas”, ou seja, mulheres virgens e mulheres sexualmente ativas. Mesmo sendo dirigido por uma mulher, Madame Joanhina, a oficina de costura reproduz discursos machistas que moralizam a conduta feminina. Ao contar para Arnaldo sobre sua falta de moradia e emprego, Corina recebe dele apenas uma nota de “cem paus” e nada mais. Em capítulos mais à frente, fica implícito que Arnaldo também faz uma diferença entre as mulheres para se casar e se divertir, quando seus amigos discutem sobre esse relacionamento:

— O Arnaldo se desenroscou?

— Claro! Jurou que o filho não era dele [...] Depois, ela tinha saído de um bordel para a maternidade... Ele agora trouxe uma tourazinha do Sul.

— E a crioula?

— Cadeia. (Galvão, 2022, p. 70).

Essa cena ocorre bem depois de Corina se prostituir e ir presa, por isso eles comentam sobre o seu fim. Retornando a cronologia de sua trajetória, logo após o término do namoro, sentindo-se abandonada por todos e sem perspectiva alguma, Corina até pensa em suicídio, mas logo desiste ao lembrar das imagens mórbidas do corpo de uma colega que se jogara de um lugar alto na rua Formosa. Até que um grupo de desconhecidos aparece e a convidam para uma farra, que ela aceita para se esquecer dos problemas. E é assim que a personagem começa a se prostituir:

Um bando alegre se diverte, na chuva. Três homens e uma mulher. A pé. Passam. Convidam-na por troça. Corina adere. Vai junto. Como máquina. Se embebeda, fuma. Percebe na fumaça os dentes de ouro da mulher que é loira. Ri também. Se excita. Quer todos os machos de uma vez. No dia seguinte, um sujeito lustroso a leva para um bordel do Brás. (Galvão, 2022, p. 49)

Na passagem, a personagem entra nesse mundo marginalizado “como máquina”, sem refletir e sem resistência, pois seu corpo está cada vez mais subalternizado pelo abandono e pela miséria. No entanto, o desejo da personagem é descrito de forma bastante acentuada, o que poderia dar margem para o leitor interpretar tanto como um ato de desespero da personagem, como também mais um exemplo da sexualização exacerbada da mulher negra, por querer “todos os machos de uma vez”.

No capítulo “Mulher da vida”, eufemismo para prostituta, isto é, uma mulher pública,

Corina já se encontra a meses em um bordel pobre apresentado como de “um único quarto grande separado por tabiques ralos” (Galvão, 2022, p. 55). O narrador comenta que o lugar está localizado “na rua das mulheres alegres” (Galvão, 2022, p. 55) para, mais adiante, identificá-la como “a rua Cruz Branca continua desafogando a seiva do Brás” (Galvão, 2022, p. 56). Nesse espaço, pelas descrições dos corpos que o frequentam, já existe uma desumanização das personagens que são caracterizadas como “homens rotos”, “pretos sujos”, “a corcunda” e “o aleijão”. Um cliente de Corina é descrito durante o sexo assim: “Tentáculos de um preto gigante enroscam o corpo deformado pela gravidez adiantada” (Galvão, 2022, p. 56). No trecho, a palavra “tentáculos” é usada para descrever o(s) membro(s) de um homem negro. Tudo nesse ambiente é descrito de forma deprimente e animalizada.

Sobre essa animalização, as cenas do bordel, e de outras que ocorrem no cortiço, revelam que as escolhas lexicais para descrever os corpos femininos também são bastante diferentes, dependendo da raça das personagens. Mulheres brancas, pequeno-burguesas ou proletárias, têm suas partes descritas como seios ou peitos, como nos trechos a seguir: “peitos propositais acendem os bicos sexualizados no suéter de listras, roçando” (Galvão, 2022, p. 32), quando se refere às normalistas brancas; “o champanhe escorrido ilumina os seiozinhos virgens, machucados” (Galvão, 2022, p. 66), se referindo a Matilde, uma proletária sem raça demarcada; ou ainda “uma chega atrasada. Desce do bonde e corre. Seios apontando. Bonita pra burro! Cabelos muito loiros. Muito lisos” (Galvão, 2022, p. 33), para descrever Eleonora. Já em relação ao corpo de Corina ou outras mulheres descritas como negras, a referência muda: “tetas murchas balançam nos *dessous* ensebados” (Galvão, 2022, p. 56), para descrever a personagem analisada nesta seção; e “uma preta deformada aparece com o filho cinzento. Uma teta escorrega da boquinha fraca, murcha, sem leite” (Galvão, 2022, p. 75), para descrever uma mulher negra do cortiço. A estratégia da escritora em usar a palavra “teta” em vez de “peito” ou “seio” pode ser uma forma de expressar a pobreza e desumanização a que essas personagens estão sujeitas, mas o caso é que, coincidentemente ou não, todas têm a mesma cor, reforçando estereótipos racistas ao animalizar as partes íntimas dessas mulheres.

Voltando à história, no capítulo “Casas de parir”, referente à maternidade, há uma passagem de tempo, pois chega a hora de Corina dar à luz. Ela é mandada para a ala das indigentes, pois não possui dinheiro e, como percebe uma enfermeira, Corina como “quase todas as indigentes não têm sobrenome” (Galvão, 2022, p. 60). No momento do parto, a descrição do nascimento do bebê é descrita de forma repulsiva, como mostra o fragmento: “Lá no fundo das pernas um buraco enorme se avoluma descomunamente. Se rasga, negro. Aumenta. Como uma goela. Para vomitar, de repente, uma coisa viva, vermelha” (Galvão,

2022, p. 60). No trecho, o narrador faz um relato bastante sucinto da cena, mas é feito de uma maneira grotesca, em que a vagina é substituída pela expressão “buraco” e o nascimento da criança é reduzido a um vômito. Parece que tudo é descrito propositalmente dessa forma para chocar o leitor. Até que a enfermeira, ao ver o que sai do ventre da personagem, exclama que era “um monstro”, pois a criança nasceu avermelhada e sem pele. Poucas linhas depois, sem qualquer explicação de como ou quando, uma das mães da maternidade identifica Corina como “aquela mulata indigente que matou o filho” (Galvão, 2022, p. 61) e logo a xinga de “estúpida” e “vagabunda”, por acreditar que o crime cometido foi apenas para não ter o trabalho de criar a criança. Matar o próprio filho, como uma Medeia, é o máximo de agência que Corina apresenta contra o sistema que a oprime. Criar uma criança, nas condições que se encontrava, como será justificado pelo narrador, era inviável, por isso, para a personagem o assassinato do bebê é uma forma de sobrevivência.

Na sequência, a personagem é mandada para a prisão por filicídio e as companheiras de cela também a recriminam quando descobrem, pois, como uma delas afirma, “todas nós estamos aqui por causa do dinheiro. Só essa porcalhona que matou o filho!” (Galvão, 2022, p. 62). O narrador logo emenda essa fala, justificando o caso de Corina que “ninguém sabe que foi por causa de dinheiro” (Galvão, 2022, p. 62). Sentindo-se isolada das outras presas, a personagem senta em um canto da cela. Seu estado físico – e mental – está cada vez pior e degradante, mas apesar disso, seu corpo ainda é visto de forma sexualizada, ou a personagem assim o enxerga:

Corina lê um pedaço de jornal rasgado. Pálpebras moles, maldormidas. Os piolhos e pulgas se aninham no corpo delgado. A esteira suja, jogada num canto da prisão. O brim azul da saia larga. As pernas bem-feitas, descalças, morenas. Examina-as e as cruza, arrastando, sexualizada, as unhas crescidas dos pés nas saliências da parede. Apalpa as carnes duras. Tão bonita, vai envelhecer sozinha, na prisão. (Galvão, 2022, p. 63)

Depois dessa cena, Corina só reaparece na obra no último capítulo, “Reserva industrial”, novamente nas ruas do Brás, porém, sem lugar certo para ir. Apesar das circunstâncias horríveis que passa, novamente o narrador menciona as pernas da personagem: “da antiga e bonita Corina, agora em trapos, existem ainda as pernas famosas. Não se modificaram. Um pouco mais magras, mas o mesmo tom de bronze, torneadas, perfeitas” (Galvão, 2022, p. 109). Com fome, ela percorre o bairro a procura de meios para se alimentar, uma vez que nunca mais conseguira emprego. O narrador comenta que ela “está pronta a fazer qualquer serviço por qualquer preço” (Galvão, 2022, p. 108), mas sempre é expulsa dos

lugares. Até quando entra na igreja, um lugar que deveria ser de acolhimento, um padre aparece e pede que saia, com a desculpa de que era proibido sentar nos bancos, pois eram reservados. Só ao entrar em um café que Corina reencontra Pepe, o conhecido caixeiro de camisaria da Rua Direita. Ele também é um dos que passou por várias situações difíceis durante a obra, por isso parece surgir uma afinidade entre os dois de imediato. A história termina com os dois juntos, “agarrados, vítimas da mesma inconsciência, atirados à mesma margem das combinações capitalistas, levam pipocas salgadas para a mesma cama” (Galvão, 2022, p. 111).

A trajetória de Corina foi analisada de forma mais detalhada e demorada justamente pela personagem ser a que mais traz discussões sobre a relação entre espaço, gênero, classe e raça. Essas três partes da identidade de Corina, ser mulher, ser negra e ser proletária são indissociáveis, não existindo uma hierarquia entre elas. Todas as violências que a personagem sofre na obra estão relacionadas a essa interseccionalidade de categorias. Os espaços que Corina percorre durante toda a história apenas reforçam a sua condição subalternizada na sociedade, pois ela aparece incapacitada de agir sobre esses espaços ou de se revoltar contra eles. Entretanto, essa seção tentou demonstrar que apesar do aparente reconhecimento pela autora da maior fragilidade social de Corina, as imagens da personagem, principalmente de seu corpo e nos espaços que ocupa, são muito mais desumanizantes em comparação com outras personagens brancas. É possível argumentar que a pobreza da personagem é a principal causa para isso, mas fica visível que o tratamento é diferente entre proletárias negras e proletárias brancas ou, no mínimo, racialmente não marcadas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação objetivou realizar uma leitura de *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão, pela perspectiva dos estudos culturais, ao focar na análise do espaço como elemento central da obra. O tema da pesquisa originou-se da constatação de que a representação espacial construída pela autora está intimamente vinculada às questões de classe, nacionalidade, gênero e raça, como uma forma de crítica a uma sociedade forjada em discursos e práticas coloniais, bem como patriarcais. Para isso, personagens e o bairro proletário, suas ruas e prédios, ganham maior destaque ainda que apresentados de forma fragmentada, episódica. Essa escolha reflete na maneira como a narrativa se desenvolve de forma não tradicional, reforçando a ideia de uma experiência urbana alienada e instável. Como consequência, a obra acaba questionando a possibilidade de organização coletiva e resistência dentro do contexto de exploração capitalista. O posicionamento político e estético de Patrícia Galvão, no desejo de criar uma literatura engajada ao mesmo tempo que revolucionária, coincide com essa percepção.

Dessa forma, as análises foram realizadas com base em diferentes perspectivas teóricas, além dos estudos literários, com destaque para os trabalhos de Osman Lins (1976) e, principalmente, Henri Lefebvre (2006). O primeiro traz um entendimento sobre a construção formal e estética do espaço narrativo e as funções que esse elemento pode exercer dentro de uma obra literária. Já o segundo, desenvolve uma teoria sociológica sobre o espaço partindo da ideia de que ele é um produto de práticas e disputas sociais, ou seja, o espaço sofre influências ideológicas da sociedade, ele não é concebido de forma neutra. Essa abordagem do espaço em Lefebvre possibilitou uma análise das relações sociais, políticas e econômicas presentes na obra e de como elas afetam categorias como classe, gênero, nacionalidade e raça, todas articuladas e permeadas pela espacialidade.

Com base nisso, a pesquisa revelou que, em *Parque Industrial*, a cidade de São Paulo não é meramente um cenário em que as personagens estão inseridas, como um pano de fundo para as suas ações. Na obra, o espaço urbano da capital paulista se transforma em um campo em disputa entre as classes sociais ali representadas. Assim, a violência e o abandono que incidem sobre o espaço da fábrica, do cortiço e do bairro, como um todo, são instrumentalizadas pela elite e poder público na opressão e na exploração dos trabalhadores. É a partir dessas experiências de necropolítica, usando o termo de Achille Mbembe (2016), ocorridas nesse lugar proletário, que muitas personagens se entendem como grupo, isto é, como uma comunidade simbólica que, no caso, está envolvida pela noção de exploração

(Stuart Hall, 2006). Rosinha Lituana é apenas uma dessas personagens que exemplifica como se dá essa relação entre o sujeito, a sua identidade e o espaço. Entretanto, o caso dela é mais complexo por ser de origem estrangeira. Pertencer ou não a esse lugar chamado Brás, estar nesse entre-lugar, conforme Homi Bhabha (1998), é uma das questões que a personagem levanta sobre a sua identidade, visto que ela se sente parte do grupo de trabalhadores do país por ter servido a burguesia do Brasil, ao mesmo tempo em que se percebe como alguém sem patrimônio e, por isso, sem pátria. Evidenciou-se, dessa forma, que a escritora traz uma ideia de nação baseada em classes.

Pelo conceito de “dominação masculina”, de Pierre Bourdieu (2002), foi discutido como os discursos pautados na inferioridade feminina produziram formas de organização do espaço, restringindo mulheres ao lar para o exercício da maternidade e da função de esposa. Esses discursos, apesar de afetarem as personagens femininas de modo geral, recaem com muito mais violência sobre as mulheres socialmente vulneráveis. Dessa forma, constatou-se que, no espaço urbano em disputa, as trabalhadoras são consideradas pela burguesia e os homens, em sua maioria, como corpos a serem explorados econômica e sexualmente, por isso, são apresentadas como mais sujeitas às violências físicas e simbólicas ao longo da narrativa. Entretanto, é nos locais públicos e coletivos que personagens como Otávia, encontram a possibilidade de se organizarem e se instruírem contra as injustiças de gênero e classe da qual são alvos. Assim, as ruas também permitem às personagens a produção de uma consciência e resistência feminista.

Já a presença de personagens racializadas evidencia a permanência da herança colonial brasileira e o racismo estrutural da sociedade. Corina é uma personagem negra que é subalternizada pelos espaços que atravessa ao ponto de não conseguir se insurgir contra as violências que recaem sobre o seu corpo. Sua imagem, no entanto, reflete uma perpetuação de estereótipos racistas, o que reforça a marginalização dessa camada da população. Por esse motivo, é importante ter um olhar mais crítico em relação à linguagem usada para descrever personagens negras na obra.

Apesar disso, para encerrar, esta pesquisa demonstrou que a obra *Parque industrial*, de Patrícia Galvão, pode ser dimensionada em pelo menos dois aspectos. O primeiro, é o registro e a consolidação da presença feminina no Modernismo, que abre diálogos com outras escritoras e escritores em diferentes tempos e lugares. A falta de mais nomes de autoras no campo literário, que possam servir como referência de estudo e apreciação, produz distorções históricas, como a enganosa sensação de pioneirismo, de isolamento ou de anomalia de certas escritoras. Embora pareça antecipar debates como a interseccionalidade de opressões, Patrícia

Galvão não deve ser classificada como “à frente de seu tempo”, pois essa expressão é equivocada, principalmente quando se ignora o que estava sendo produzido e pensado por outras mulheres antes ou no mesmo momento ao da escritora. Sua obra pertence ao seu tempo e foi escrita nas condições de sua época, formada por debates feministas, comunistas e até anarquistas que circulavam pela imprensa naquele período de grandes agitações políticas. O estudo de seu contexto de produção, dessa forma, nos leva, como pesquisadores, a preencher lacunas que, muitas vezes, nem se sabiam existir. Portanto, resgatar e ressignificar obras pouco conhecidas e estudadas têm esse papel importante de coletivizar e diversificar a história literária do Brasil.

O segundo, mas não menos importante, é a atualidade e precisão da obra em refletir sobre temas que ainda estão presentes na sociedade brasileira, mesmo tantos anos depois de sua publicação, como as desigualdades sociais, as dificuldades que a imigração suscita, as violências de gênero e o racismo. Outros temas que não foram propriamente discutidos neste estudo e que poderiam, de igual forma, ser analisados a partir da obra são: as representações de masculinidades problemáticas, como são as personagens Pepe, Arnaldo e Alfredo Rocha, a legalização e a mudança na percepção do Carnaval de rua como manifestação política e popular ou, ainda, a vulnerabilidade da infância proletária. Estas questões aparecem em *Parque industrial* e abrem discussões que permitem caminhos de pesquisa bastante vastos, como certamente existirão no futuro, e que esta dissertação espera contribuir.

## REFERÊNCIAS

ACERVO CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA DA UNESP - CEDEM. Disponível em: <https://sistemas.unesp.br/acervo/publico/material.pesquisar.action> Acessado em: 10 jan. 2025;

ACERVO DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL – BRASIL. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acessado em: 06 out. 2024;

AMADO, Jorge. P.S. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, n. 11, ago. 1933, p. 292. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/072702/660> Acessado em: 15 set. 2023;

ANDRADE, Carlos Drummond de. Hino Nacional. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião: 23 livros de poesia**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. E-book;

APPADURAI, Arjun. Soberania sem Territorialidade: notas para uma geografia pós-nacional. Trad. Heloísa Buarque de Almeida. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 3, nº 49, p. 33-46, nov. 1997;

BHABHA, Homi K. **O local da Cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998;

BOPP, Raul. Coco de Pagu. **Para todos**. Rio de Janeiro, ano X, n. 515, 27 out. 1928, p. 26. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/124451/25158> Acessado em: 31 mar. 2025;

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 52 ed. São Paulo: Editora Pensamento Cultrix, 2017;

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012;

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. 1 ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013;

BRANDÃO, Luis Alberto; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaços ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001;

BRASIL. Lei nº 3.071, de 1º de janeiro de 1916. Institui o Código Civil dos Estados Unidos do Brasil. **Diário Oficial da União**: Seção 1, p. 133, 05 jan. 1916. Disponível: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/13071.htm#art247](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/13071.htm#art247) Acessado em: 03 jan. 2025;

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006;

CAMPOS, Augusto de. **Pagu Vida-obra**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, E-book;

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à Literatura Brasileira**. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007;

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida**. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010;

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento: contribuições do feminismo negro. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, E-book;

COBRA, Ercília Nogueira. **Virgindade inútil: novela de uma revoltada**. 1ed. São Paulo: Carambaia, 2022;

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985;

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

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011;

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Elas eram muito modernas. *In*: ANDRADE, Gênese (Org.). **Modernismos: 1922-2022**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022;

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FAUSTO, Boris. **Trabalho urbano e conflito social: 1890-1920**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. E-book;

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 14 ed. São Paulo: Edusp, 2018;

FERRAZ, Geraldo. No subsolo do Parque industrial. **Correio de S. Paulo**. São Paulo, n. 178, 7 jan de 1933, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/720216/922> Acessado em: 15 ago. 2024;

FERRAZ, Geraldo Galvão. Prefácio. *In*: GALVÃO, Patrícia. **Parque industrial**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 7-12;

FIGUEIREDO, Eurídice. **Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras**. 1 ed. Porto Alegre: Zouk, 2020;

FREIRE, Tereza. **Dos escombros de Pagu: um recorte biográfico de Patrícia Galvão**. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Edições SescSP, 2008;

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira; FERRAZ, Geraldo Galvão. **Viva Pagu: fotobiografia de Patrícia Galvão**. Santos: UNISANTA; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010;

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

 1946-01-04 - n19.pdf ;

GALVÃO, Patrícia. **Pagu: autobiografia precoce**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020;

GALVÃO, Patrícia. **Parque Industrial**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2022;

GALVÃO, Patrícia. Sobre a didática elementar: origem da literatura moderna nas ideias do século XX. *In*: JACKSON, Kenneth David (Org.). **Palavras em rebeldia**. 1 ed. São Paulo: Edusp, 2023, p. 273-275;

GALVÃO, Patrícia. Parêntesis no descaminhamento. *In*: JACKSON, Kenneth David (Org.). **Palavras em rebeldia**. 1 ed. São Paulo: Edusp, 2023, p. 142-144;

GALVÃO, Patrícia. Influência de uma revolução na literatura. *In*: JACKSON, Kenneth David (Org.). **Palavras em rebeldia**. 1 ed. São Paulo: Edusp, 2023, p. 129-132;

GALVÃO, Patrícia. A sementeira da revolução. *In*: JACKSON, Kenneth David (Org.). **Palavras em rebeldia**. 1 ed. São Paulo: Edusp, 2023, p. 126-128;

GARÇONNIÈRE. *In*: DICIO, **Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2025. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/garconniere/> Acessado em: 23 jan. 2025;

GIL, Fernando Cerisara. Experiência urbana e romance brasileiro. **Revista Letras**. [S.l.], v. 64, p. 67-76, set./dez. 2004. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/2969> Acessado em: 29 mai. 2024;

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *In*: RIOS, Flávia; LIMA, Flávia (Org.). **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. Edição Kindle;

GROSZ, Elizabeth. Corpos-cidades. *In*: MACEDO, A. G.; RAYNER, F. (orgs.). **Gênero, cultural visual e performance** - Antologia Crítica. Famalicão: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho e Edições Húmus, 2011. p. 89-100;

GUEDES, Thelma. **Pagu: Literatura e revolução: um estudo sobre o romance Parque industrial**. São Paulo: Ateliê Editorial; São Paulo: Nankin Editorial, 2003;

GUIMARÃES, Alberto Passos. A propósito de um romance: Cacau. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, n. 11, ago. 1933, p. 288. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/072702/656> Acessado em: 15 set. 2023;

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Leon Schaffter. 2 ed. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990;

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Puc-Rio, Apicuri, 2016;

HALL, Stuart. As culturas nacionais como comunidades imaginadas. *In*: HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006, p. 47-67;

HIGA, Larissa Satiko Ribeiro. **Estética e Política: Leituras de Parque Industrial e A Famosa Revista**. Dissertação (Mestrado em Teoria e Crítica Literária.) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, p. 147, 2011;

HOLANDA, Sarah Pinto de. **Um caminho à liberdade: o legado de Pagu**. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 144, 2014. Disponível em:

[https://minerva.ufrj.br/F/?func=direct&doc\\_number=000839058&local\\_base=UFR01](https://minerva.ufrj.br/F/?func=direct&doc_number=000839058&local_base=UFR01)

Acessado em: 10 fev. 2024;

JACKSON, Kenneth David. Patrícia Galvão e o realismo-social brasileiro dos anos 30. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 de maio de 1978, caderno B, p. 5. Disponível em:

[http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015\\_09/125685](http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015_09/125685) Acessado em: 20 mai. 2024;

JACKSON, Kenneth David. Patrícia Galvão e o realismo-social brasileiro dos anos 1930. *in*: CAMPOS, Augusto de. **Pagu: Vida-obra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. E-book.

JACKSON, Kenneth David. Parque industrial, romance da Pauliceia desvairada. **Teresa**, São Paulo, Brasil, n. 16, p. 21–33, 2015. Disponível em:

<https://revistas.usp.br/teresa/article/view/115412> Acessado em: 18 jun. 2024;

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014;

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994;

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000;

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almeida, 1980;

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martin. 1 ed., 2006. Disponível em:

[https://gpect.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/06/henri\\_lefebvre-a-producao-do-espaco.pdf](https://gpect.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/06/henri_lefebvre-a-producao-do-espaco.pdf) Acessado em: 14 mar. 2024;

LIMA, Jorge de. Mulher proletária. *In*: LIMA, Jorge de. **Melhores poemas**. 1 ed. São Paulo: Global Editora, 2013, p. 51;

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanescos**. São Paulo: Ática, 1976;

MACHADO, Gilka. **Cristais partidos**. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1915;

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. *In*: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil - Volume 3: República: da Belle Époque à Era do Rádio**. 1 ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021. Edição Kindle;

MANFRINI, Bianca Ribeiro. **A mulher e a cidade: imagens da modernidade brasileira em quatro escritoras paulistas**. São Paulo: Fapesp/ Editora da Universidade de São Paulo, 2011;

MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. **Arte & Ensaios**, Trad. Renata Santini, Rio de Janeiro, n. 32, p. 122 - 151, dez. 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169> Acessado em: 20 jun. 2024;

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> Acessado em: 10 dez. 2023;

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira, volume III : desvairismo e tendências contemporâneas**. 3 ed. São Paulo: Editora Pensamento Cultrix, 2019;

MORTES cometidas por policiais em serviço aumentaram 78,5% nos primeiros oito meses de 2024; revela levantamento do Sou da Paz. **Instituto Sou da Paz**, São Paulo, 23 de out. de 2024. Disponível em: <https://soudapaz.org/noticias/mortes-cometidas-por-policiais-em-servico-aumentaram-785-no-s-primeiros-oito-meses-de-2024-revela-levantamento-do-instituto-sou-da-paz/> Acessado em: 10 dez. de 2024;

NASCIMENTO, Beatriz. Literatura e identidade. *In*: RATTS, Alex (Org.) **O negro visto por ele mesmo: ensaios, entrevistas e prosa**. 1 ed. São Paulo: Ubu Editora, 2022, E-book;

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1930**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985;

RAIMUNDO Magalhães Júnior. A vida social: o romance proletário. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 34, n. 12.253, 3 nov. 1934, p. 6. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/docreader/089842\\_04/24718](http://memoria.bn.gov.br/docreader/089842_04/24718) Acessado em: 15 out. 2024;

ROCHA, Everardo Pereira Guimarães; LANA, Lígia Campos de Cerqueira. Imagens de Pagu: trajetória midiática e construção de um mito. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 54, p. e185416, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8656302> Acessado em: 30 mar. 2024;

SÁ, Jorge de. **A crônica**. 6 ed. São Paulo: Editora Ática, 2005;

SAFFIOTI, Heleieth. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. Petrópolis: Vozes, 1976;

SALIBA, Elias Thomé. Modernismo: os outros lados, os outros horizontes. *In*: SALIBA, Elias Thomé (Org.). **Modernismo: O lado oposto e os outros lados**. São Paulo: Publicações BBM; Edições Sesc, 2022, p. 27-48;

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

SCHMIDT, Rita Terezinha. Cãnone/contra-cãnone: nem aquele que é o mesmo, nem este que é o outro. *In*: CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). **O discurso crítico na América-Latina**. Porto Alegre: Editora Unisinos, 1996, p. 115-121;

SCHMIDT, Rita Terezinha. Mulheres reescrevendo a nação. **Revista Estudos Feministas**, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 84-97, 2000. DOI: 10.1590/%x. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9858> Acessado em: 24 set. 2024;

SCHWARZ, Lilia Moritz. O negrismo e as vanguardas nos modernismos brasileiros: presença e ausência. *In*: ANDRADE, Gênese (Org.). **Modernismos: 1922-2022**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022;

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. 2 Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2024;

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Trad. Deise Amaral. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica de cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57;

SILVA, Denise Almeida. Casa, lar. *In*: COSER, Stelamaris (Org.) **Viagens, deslocamentos, espaços - conceitos críticos**. Vitória: EDUFES, 2016, p. 34-41;

TEIXEIRA, Lúcia (Org.). **Os cadernos de Pagu: manuscritos inéditos de Patrícia Galvão**. São Paulo: Nocelli; Unisanta, 2023;

VENEZIANO, Neyde. **De pernas pro ar: O Teatro de Revista em São Paulo**. São Paulo, Imprensa Oficial, 2006.