

# “PODE A SUBALTERNA FALAR?”: UM ESTUDO DE *PARQUE INDUSTRIAL*, DE PATRÍCIA GALVÃO

“CAN THE SUBALTERN SPEAK?”: A STUDY OF *PARQUE INDUSTRIAL*, BY  
PATRÍCIA GALVÃO

Viviane da Silva Vieira<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho objetiva desenvolver um estudo do romance *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão (1933), a partir de uma interpretação da obra como uma tentativa inicial de dar voz às mulheres pobres e negras brasileiras dentro da literatura nacional. Para tanto, para além da crítica coetânea e posterior ao romance, serão considerados estudos sobre as condições de escrita da mulher e das figuras marginais, como os de Woolf (2004), Gilbert e Gubar (2000), Duarte (2016) e Dalcastagnè (2015). Ademais, além da obra da autora paulista, outros romances relevantes serão mencionados à medida que colaborem para reconstruir os diálogos sobre a constante exclusão que se dá/deu dessas figuras subalternas e/ou excluídas nos textos literários brasileiros.

**Palavras-chave:** Parque Industrial; Escritas de mulher; A mulher negra; A mulher pobre; Personagens excluídas.

**Abstract:** This work aims to develop a study of the novel *Parque Industrial* (Industrial Park), by Patrícia Galvão (1933), from an interpretation of the work as an initial attempt to give voice to poor and black Brazilian women in Brazilian literature. Therefore, in addition to contemporary and posterior criticism of the novel, studies on the writing conditions of women and marginal figures will be considered, such as: Woolf (2004), Gilbert and Gubar (2000), Duarte (2016) and Dalcastagnè (2015). Furthermore, as well as the work of this author, other relevant novels will be mentioned as they collaborate to reconstruct the dialogues about the constant exclusion that occurs/has been given to these subaltern and/or excluded figures in Brazilian literary texts.

**Keywords:** Parque Industrial; Women's writings; The black woman; The poor woman; Excluded characters.

---

<sup>1</sup> Mestra em Linguagens, mídia e arte pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas – Brasil. Doutoranda em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6173-1091>. E-mail: [vivianeveira.contato@gmail.com](mailto:vivianeveira.contato@gmail.com).

Em *Um teto todo seu*, Virgínia Woolf, ao falar da situação da mulher intelectual, declarou a necessidade de uma mulher ter condições materiais (500 libras e um quarto onde pudessem escrever) como maior do que a urgência do direito ao voto. A tese do ensaio de Woolf é simples: ela se concentrará na questão das posses da mulher em sua relação com a ficção, o que considera tanto a relação real com a posição feminina, como a relação das situações de autoras.

Na verdade, como desenvolveu a romancista, falar de escritas de mulheres é, por si só, uma ficção, pois, podemos falar das mulheres como elas foram/são (da realidade histórica que condiciona uma relação das mulheres e literatura), podemos estudar a ficção que essas mulheres escreveram/escrevem (o que envolve tanto os escritos que elas deixaram como saber o que, para elas, era escrever), e podemos ler o que escrevem sobre mulheres (aqui, está o cerne da questão: são os homens que escrevem, uma vez que aquilo que eles escrevem sobre mulheres também é ficção).

As condições econômicas evidenciadas agregam uma série de outros valores. Embora os recursos materiais sejam apenas de posse, criam um tipo de desigualdade social que vai além, pois está relacionada à sua anatomia de mulher. Por quê? Todos precisam de um teto e 500 libras, assinala a romancista, mas quem os têm, concretamente, não são as mulheres. Nesses termos, o que a história criou foi uma interpretação sobre a condição de homens e mulheres que cria outros valores que se acrescentam aos meios materiais (valores políticos, simbólicos).

Sendo assim, a partir do viés dessa autora, pode-se destacar que existe um campo da opressão feminina no qual as condições materiais estão implicadas e envolvidas, mas que são criadoras de outras estruturas e, portanto, construtoras de uma dimensão histórica opressiva. Tal opressão aprofunda-se,

principalmente, quando à opressão de gênero somam-se outras, como a social e a racial. Enquanto mulheres de origem pequeno-burguesas lutavam pelo direito ao voto ou ao trabalho fora do ambiente doméstico, desde antes dos meados do século XX, outras mulheres conviviam em seus lares, mulheres que sempre trabalharam – e sempre foram invisibilizadas: as mulheres negras e pobres.

No contexto nacional<sup>2</sup>, desde o período colonial, a estrutura social brasileira estabeleceu-se de maneira hierarquizada: de um lado, o senhor proprietário de terras que concentrava em suas mãos os poderes econômicos e políticos; de outro, os escravizados que desempenhavam a força de trabalho daquela sociedade. Entre esses dois polos opostos, existiam, ainda, homens e mulheres livres que viviam em condições precárias (NASCIMENTO, 2019), mas que tinham a seu “favor” uma “vantagem” incontestável: o fato de não serem pessoas negras (ou “não tão negras” assim).

Após séculos de exploração e escravização, primeiramente, dos povos nativos e, depois, dos povos forçados a deixar o continente africano, a escravidão foi abolida, oficialmente, em 1888. Alcançava-se a liberdade, mas não a igualdade, pois, o último país do mundo a abolir a escravidão, segregou os recém-libertos do regime e tentou destruir todos os registros de seu passado escravocrata<sup>3</sup>. No longo período que durou, a escravidão legitimou tanto o

---

<sup>2</sup> Rastreia-se à primeira metade do século XIX as primeiras reivindicações ordenadas em prol do acesso das mulheres à instrução adequada, ao trabalho fora do ambiente doméstico e a que fossem consideradas tão inteligentes quanto os homens. O nome que se destaca é o de Nísia Floresta, lembrada como árdua defensora de que a situação de inferioridade da mulher estava menos atrelada a uma incapacidade inata do sexo e mais à falta de instrução que a impedia de participar da vida pública. Nísia foi precursora de gerações de mulheres que, principalmente, a partir de 1870, fundaram revistas e jornais para levar adiante a luta por maior participação social e cultural. Maria Firmina dos Reis, cujo romance *Úrsula* é considerado o primeiro escrito por uma mulher, com seu trabalho como professora e sua intensa atividade intelectual, deixou um legado que só tardiamente (na década de 1960) foi descoberto; no entanto, deixava a certeza não apenas de que as mulheres escreveram, mas de que produziram um rico material (e de muita qualidade).

<sup>3</sup> Em dezembro de 1890, apenas dois anos após a Abolição, o ministro das Finanças e conhecido

discurso sobre a inferioridade dos afro-brasileiros como inibiu discussões sobre cidadania, visto que eram tratados como propriedades privadas. Essa desigualdade social, naturalizada pela sociedade escravocrata, restringia o trabalho à função exclusiva dos escravizados; assim, em 1850, com a proibição do tráfico negreiro, a necessidade de mão de obra para as lavouras cafeeiras adquiriu caráter de urgência para os dirigentes que, para contornar a situação, visualizaram a solução na vinda de imigrantes europeus para trabalhar como agricultores. Entretanto, a premência desses colonos não era unicamente para suprir a questão da mão de obra, na realidade, por trás dos motivos econômicos, havia um outro: o de branqueamento da população brasileira.

A década que deu fim à Primeira República (1889-1930) por intervenção de um movimento golpista autointitulado de “Revolução de 1930”, abriu caminho para outro golpe ao final da década a fim de prolongar a permanência de Getúlio Vargas no poder. Em novembro de 1937, utilizando um documento fraudado que denunciava uma suposta mobilização para um levante comunista no país (o Plano Cohen), Getúlio Vargas concretizava, por fim, o início do Estado Novo, prolongando a Era Vargas até 1945, quando ele foi, enfim, deposto. Após a instauração do golpe de estado, alguns projetos foram levados ao centro das discussões, dentre eles, o do nacionalismo, um dos princípios ideológicos fundamentais do fascismo europeu no qual o Estado Novo brasileiro inspirou-se. Desse modo, a necessidade da “coesão nacional” tinha por objetivo forjar uma nação, uma cultura e uma língua. Surge, nesse contexto, um dos mitos mais conhecidos de nossa sociedade: o da democracia racial. O livro de Gilberto Freyre, *Casa-grande e senzala*, publicado em 1933, é um dos principais propagadores da tese de que no Brasil brancos e negros vivem em harmonia,

---

aboliconista, Rui Barbosa, conforme relatou Lília Schwarcz em *Nem preto nem branco, muito pelo contrário*, ordenou a destruição de todos os arquivos e registros nacionais existentes sobre a escravidão; para a antropóloga, o intuito de eliminar da memória histórica e cultural um determinado passado encerrava também, pela perspectiva daquele contexto, um recomeço. Os documentos, porém, não foram completamente destruídos e a utopia de “começar a partir do zero” jamais chegou a se tornar realidade (SCHWARCZ, 1998, p. 188-189).

em perfeita miscigenação. Como o branqueamento da população com a vinda dos brancos europeus não dera certo, o discurso oficial entrou em processo de mudança para uma visão romanceada do longo processo escravocrata (quase 300 anos) que tentava construir a falsa ideia de harmonia (e de um processo colonial não-violento).

Outro fator evidente a partir dos anos 1930 foi a flexibilização dos estratos sociais mantidos até então: com a decadência das áreas rurais (e das aristocracias locais/regionais) e a constante ascensão das áreas urbanas, favorecidas pelo processo de industrialização do país, mulheres começaram a ingressar no mercado de trabalho, principalmente, oferecendo mão de obra à indústria, em um primeiro momento; e, depois, a pequenos empregos burocráticos que exigiam alguma qualificação educacional. Todavia, tais funções eram ainda pouco ofertadas às mulheres negras, seja porque ainda não haviam tido acesso à educação, seja porque tratavam-se de empregos que exigiam lidar com público, logo, requeriam “boa aparência”, o que, até a atualidade, pode ser traduzido como “não ser negra/o” (NASCIMENTO, 2019; GONZALEZ, 2019)

Retomando o teto próprio e a autonomia financeira reivindicadas por Virginia Woolf, mencionados na abertura deste texto, é necessário pontuar que a mulher, de modo geral, sempre foi relegada à obscuridade e ao segundo plano na sociedade patriarcal. A mulher branca lutou desde o surgimento das reivindicações feministas por seus direitos, seja à educação, ao voto, ao trabalho, ao salário igualitário, à contracepção ou à liberdade, sexual, financeira ou intelectual. Tais solicitações, todavia, encontravam-se na contramão quando pensamos nos direitos das mulheres negras e pobres.

Desde Sojourner Truth, em seu famoso discurso “Ain't I A Woman”, na Convenção de Mulheres, em Akron, Ohio, em 1851, esses impasses do feminismo são evidenciados: a mulher branca é chamada de “frágil” e

“imprópria para o trabalho” pela sociedade patriarcal, ao passo que a mulher negra é vista como ferramenta de trabalho, de exploração. Não são as duas mulheres? A diferença envolve questões que, inicialmente, o feminismo burguês não “deu conta” (ou não quis considerar), mas que, majoritariamente, a partir da segunda metade do século XX, passaram ao palco das discussões.

Devemos, ainda, lembrar as palavras de Simone de Beauvoir, na abertura do segundo volume de *O segundo sexo*: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”. Para a filósofa francesa, a forma e a posição que definem uma mulher não indicam características inatas, e sim construções sociais e culturais que compõem o conjunto da civilização humana; e, por tal definição ter sido feita pelo olhar do homem e em relação a ele, a mulher foi definida como um objeto, cuja função é desempenhar o papel para o qual foi criada, em completa desconsideração à sua subjetividade. Nesses termos, o que o feminismo desde o princípio revela é como a falta de união (e de identificação) entre as mulheres é o principal fator que as impede de contornar sua situação de submissão perante a soberania dos machos; afinal, “burguesas são solidárias dos burgueses e não das mulheres proletárias; brancas, dos homens brancos e não das mulheres negras” (BEAUVOIR, 2019, p. 16).

Woolf escreve um ensaio sobre mulheres e ficção, mas escreve uma ficção porque o tema é ficcional (escritos de mulheres); aliás, ela não foi uma historiadora, e sim, uma escritora de ficção. Sendo assim, embora escreva uma ficção para falar das mulheres que escrevem ficção, ela quer falar do ponto de vista de um ensaio que fala da vida sem falar biograficamente da vida de mulheres específicas. Dessa forma, pretendendo captar a vida como uma outra forma de escrever; captar o que não se capta, como o vazio de uma existência, o não relatado, o não documentado de uma existência de mulher.

Nacional e internacionalmente, a literatura escrita por mulheres sempre foi mantida à margem, na obscuridade, não constituindo uma tradição, não por

ser inexistente, mas porque sempre foi integrada a uma historiografia que não considerou a especificidade de sua voz. Trata-se de uma escrita frequentemente questionada, criticada e/ou privada das qualidades atribuídas à literatura masculina. A tradição, constituída através de uma relação dialética de escritores, críticos e teóricos parece sempre ter destinado a produção das mulheres ao lugar do esquecimento (DUARTE, 2016, p. 23).

Na literatura brasileira, em específico, mulheres têm constantemente escrito sobre vidas de mulheres, diversas existências que, mesmo não coexistindo com às de suas autoras, existem nas páginas de romances, tomam forma no papel. O fato de serem escritas não revelam que sejam, contudo, lidas ou reconhecidas.

Por exemplo, em *Parque Industrial*, Patrícia Galvão, a despeito do subtítulo da obra, não abarca toda a vida proletária brasileira, mas foca, principalmente, na vida das mulheres operárias (tanto as engajadas politicamente quanto as alienadas à consciência de exploração da burguesia), apresentando questões relevantes e ainda inéditas, como a discriminação racial, a prostituição e a repressão da mulher pobre no trabalho industrial.

A luta pelo direito ao voto, conquistado em 1932, é ficcionalizada na emblemática cena do hotel Esplanada em que entra o grupo das “emancipadas, as intelectuais e as feministas que a burguesia de São Paulo produz” que excluem as proletárias do direito recém-conquistado, pois, “essas são analfabetas. Excluídas por natureza” (GALVÃO, 2022, p. 72-73).

Além disso, Patrícia também retratou nas páginas de seu romance a sexualidade feminina sem tratá-la, contudo, como um tabu; isso porque, evidencia a desigualdade entre homens e mulheres mostrando como estas eram sempre culpabilizadas pelo sexo, ao passo que aqueles saíam livremente, somando à extensa ficha uma conquista a mais (“Algumas mulheres falam com ela. Mas as crianças gritam, implacáveis de moral burguesa. — Puta!” GALVÃO,

2022, p. 45-46). A história de Corina, uma jovem negra que foi abandonada grávida pelo amante e prostituiu-se por sobrevivência, evidencia mais do que a exploração social ou de gênero, pois Corina é negra e tem consciência da exclusão à qual está submetida: “Por que nasceu mulata? É tão bonita! Quando se pinta, então! O diabo é a cor! Por que essa diferença das outras? O filho era dele também. E se sáísse assim, com a sua cor de rosa seca! Por que os pretos têm filhos?” (GALVÃO, 2022, p. 44). A situação torna-se ainda mais emblemática porque, ao nascer, o filho de Corina nasce sem pele, sendo comparado pelo médico e enfermeiras a um monstro (como uma criatura sem pele poderia nascer viva?, questionam-se). Ao final do livro, ao deixar a prisão, todavia, expressa a dificuldade que enfrentava para se integrar à sociedade; sem casa, sem trabalho, sem comida, procura de todas as formas um trabalho que não seja a prostituição, fracassando, para não morrer de fome, prostitui-se. É em sua figura que o livro se encerra, Corina, vítima da inconsciência de classe (“Para ela só há uma crise. A crise dos sexos que invade todo o bairro proletário”) e abandonada pela sociedade, atormentada e perseguida pela fome (GALVÃO, 2022, p. 110).

Há também outras mulheres pobres no livro, como Otávia, mas que, ao contrário de Corina, trilham seus caminhos e encontram um lugar na militância comunista, mesmo que para tanto precisassem até mesmo renunciar ao amor. Ao ser comunicada da traição de Alfredo ao Partido, Otávia é enfaticamente fiel ao movimento: “— 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). Nessas duas trajetórias de mulheres, podemos destacar como ambas reagem de formas diversas às dificuldades: Otávia representava o ideal, a entrega total e ilimitada à causa proletária; já Corina, triste, alienada e faminta, caminha pelas ruas de São Paulo, em uma situação de marginalidade que nem mesmo o aceno do comunismo conseguiu modificar.



A discussão demonstrada por Galvão nos anos 1930 é pioneira, visto que antecede em décadas o feminismo interseccional que defende considerar as especificidades e necessidades de cada grupo, e não os tratar de forma genérica (como “reivindicações de todas as mulheres”). Apesar disso, a obra de Galvão, ou Pagu, como é comumente conhecida, é frequentemente deixada na retaguarda dos principais estudos sobre o período. Segundo Thelma Guedes, em um dos estudos pioneiros sobre esse romance, *Pagu: literatura e revolução*:

Sua obra é tratada frequentemente nos termos da superficialidade. Criou-se o que nos parece ser um perigoso rótulo para a autora e sua escrita. Pagu acaba interessando mais pelo que representa como fato curioso do que por sua contribuição no contexto de nossa literatura (GUEDES, 2003, p. 26).

Em 1940, quando escreveu sua *Autobiografia precoce*, Patrícia já denunciava com plena consciência de como sua imagem foi explorada e sexualizada. Relatando seus anos de filiação ao Partido Comunista, por exemplo, conta que foi proibida pelos diretores de exercer atividade intelectual, sendo induzida a proletarizar-se e trabalhar à margem dos escritos literários ou jornalísticos. Chega, em certo trecho, a expor como a ela foi pedido que extraísse informações de homens importantes utilizando como ferramenta o sexo: “Não se exige isto das mulheres revolucionárias. Exige-se de você, que é uma mulher excepcional”, ouviu quando questionou a “missão” recebida do Partido (GALVÃO, 2020, p. 108).

Em relato mais a frente, desabafa o peso que foi, ainda tão jovem, lidar com a perseguição sexual que criou um estereótipo seu o qual perdura mesmo quase um século depois: “Eu sempre fui vista como um sexo. [...] 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).

A imagem da mulher bela e ousada cresceu à medida que o nome de Pagu foi mais associado aos escândalos da sociedade burguesa paulistana, e menos ao trabalho artístico e intelectual. O estigma que a circundava: a mulher agressiva que atacou os estudantes na redação d'*O homem do povo*; o pivô do fim do lar de Tarsila do Amaral, encarna o pensamento comum entre os homens de sua época. Isso porque, tanto Patrícia como Oswald de Andrade foram excluídos do rol social antes frequentado, mas a obra do modernista não foi desprestigiada pelos intelectuais e críticos contemporâneos com a intensidade que ocorreu com ela. Na realidade, aconteceu exatamente o contrário.

O nome de Oswald é lembrado, até mesmo na crítica à obra de Galvão, como um influenciador de seu estilo vanguardista, cuja técnica de *Parque Industrial* pode ser “detectada” como oswaldiana. Em “Pagu: vida-obra, obra vida, vida”, Antonio Risério atribui o estilo do romance de estreia a Oswald, ao salientar que:

a influência de Oswald sobre *Parque Industrial* é detectável desde o plano macroestético da estrutura da obra até ao nível microestético dos arranjos frásicos, entrando pela seleção vocabular e não deixando escapar sequer os recursos à metonímia e ao ready-made linguístico (RISÉRIO, apud CAMPOS, 2014, p. 36).

À Patrícia, dona de uma “franqueza sexual”, conferiu a falta de eufemismo ou literaturização com a qual temas e cenas sexuais são abordados no livro. À mulher, o trabalho do sexo; ao homem, o de mestre. Risério ainda identifica como pontos fracos que Galvão se detenha ao tratamento literária da vida de mulheres e não trate a vida proletária paulista no geral, assim como que se tenha perdido em sua empolgação ativista, o que a fez exagerar no conteúdo político (RISÉRIO apud CAMPOS, 2014, p. 37). É a mesma opinião que parecia sustentar o poeta Murilo Mendes ao comparar o primeiro romance proletário brasileiro a *Cacau*, obra de Jorge Amado publicada no mesmo ano:

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. 13).

Urge observar que um dos principais pontos que Mendes critica é a definição dada pela jovem Patrícia ao livro de estreia. Autointitulado “Romance Proletário”, *Parque Industrial* faz uma autoafirmação, ao passo que também sugere que outras interpretações poderiam ser imputadas ao gênero do livro – eis a necessidade de autoafirmar-se. Seria, de fato, um romance? Quais as possibilidades? Para Thelma Guedes, trata-se de “um ensaio, um experimento para chegar ao que seria essa nova forma de literatura” (2003, p. 55), isto é, uma narrativa não acomodada, experimental, de franco desprendimento a qualquer modelo preestabelecido (pelo círculo literário de seu tempo ou pelas diretrizes estéticas do Partido Comunista).

Ademais, sabe-se que o surgimento do romance, enquanto gênero literário, assim como a maioria dos gêneros literários ocidentais, é uma forma atrelada a textos concebidos por autores burgueses (geralmente, do sexo masculino) para contar histórias de homens ao mundo; pois, da ascensão à decadência do herói, o romance esteve por séculos traçado por uma sociedade tradicionalmente patriarcal (GILBERT e GUBAR, 2000, p. 67).

Desse modo, a afirmação de Murilo Mendes de que se tratava de um retrato impressionista de uma autora pequeno-burguesa merece destaque. Em sua *Autobiografia precoce*, a autora de *Parque Industrial* esclareceu sua origem familiar como cheia de privações e necessidades, cuja situação financeira era até pior do que a das famílias proletárias vizinhas no Brás; apesar disso, “nunca deixamos de ser os fidalgos da vila operária”, ressalta (GALVÃO, 2020, p. 16).

Quando procurava ser admitida no Partido Comunista, Patrícia foi enviada ao trabalho proletário, o que, naquele momento, significava afastar-se do convívio de Oswald de Andrade (considerado suspeito por manter relações com burgueses) e do filho, Rudá: “A organização determinava a proletarização de todos os seus membros. Eu não era ainda membro do Partido Comunista. O preço disso era o meu sacrifício de mãe” (GALVÃO, 2020, p. 67). Enviada ao Rio de Janeiro, Patrícia começou a trabalhar como costureira em uma confecção e a viver em um cortiço; determinada a conseguir outro trabalho, em um mesmo dia conseguiu dois, um na Agência Brasileira, outro no *Diário da Noite*; ambos obtiveram uma negativa enfática: “Nada de jornal. Nada de trabalho intelectual. Se quiser trabalhar pelo partido, terá que admitir a proletarização” (GALVÃO, 2020, 69).

Da confecção, trabalhou como empregada doméstica, como operária na metalurgia, como indicadora de cinema, sempre à serviço do partido. Na metalúrgica, enfim, conquistou algum nível de confiança: “Fantasiei-me de fato de operária. Com o meu avental xadrez, com as mãos feridas, o rosto negro de pó, fui considerada comunista sincera. Da noite para o dia, a desconfiança desapareceu e entregaram-me tarefas de maior responsabilidade” (GALVÃO, 2020, p, 73-74).

Apesar de toda a dedicação, das boas ideias e intenções que tinha para com a causa, Patrícia foi constantemente desacreditada no trabalho engajado e no literário. Ao publicar *Parque Industrial*, em 31 de dezembro de 1932, sua obra foi considerada artificial, cheia de falhas e defeitos estéticos e temáticos. Na verdade, a despeito de qualquer defeito, tratava-se de um livro pioneiro, escrito por uma escritora que estava aperfeiçoando suas técnicas, uma jovem que havia participado e convivido com movimentos estéticos de vanguarda e que vinha aplicando a seu romance (um romance transgressor que criticava sua própria origem burguesa) técnicas ainda poucos compreensíveis ou entendidas pelos intelectuais de seu tempo.

A respeito disso, Guedes (2003, p. 54-55) defende que a sensibilidade de Patrícia Galvão ao surgimento das classes operárias na sociedade brasileira, dando voz a essas mulheres e a seus modos de vida, como uma característica que se sobressai por ir na contramão do que se praticava no Brasil: seu trabalho narrativo não era o de uma intelectual comprometida em falar de mulheres proletárias oprimidas e exploradas, pelo contrário, mas o de um discurso proletário vindo de sua própria voz. Sua atitude autoral seria tão condenável assim, visto que ela, de fato, havia convivido por meses entre os proletários, observando com seus olhos de jornalista e escritora auguras que poucos outros autores poderiam ficcionalizar com o mesmo grau de crueza e compromisso com o discurso de suas personagens?

Aqui, podemos também lembrar uma das críticas coetâneas, a de Ari Pavão, publicada no *Diário Carioca*, em 1933. Segundo ele, era um livro que demonstrava interesse pela demonstração das desigualdades humanas, mas impróprio para menores e para moças, “como todo livro que tem ideias” (PAVÃO, 1933, p. 4) – um comentário curioso e repleto de ironia, uma vez que a história narra as vidas de proletárias jovens, por que seria impróprio para moças?

De fato, não era um livro de José Alencar, por exemplo, considerado próprio para moças a partir de uma concepção conservadora, romântica e patriarcal de nossa sociedade. O que se nota, todavia, é que Patrícia Galvão poderia ter como público-alvo as próprias proletárias, noção percebida desde a simplicidade do texto, composta de narração direta e diálogos curtos, com ausência de profundidade psicológica das personagens, mas também pela própria concepção gráfica da obra. Em edição custeada com recursos próprios (segundo relatou Augusto de Campos, paga por Oswald de Andrade), teve recursos tipográficos que facilitariam a leitura (isso se pode notar desde o tamanho e formato das letras e, até mesmo, dos espaçamentos e margens generosas), técnica favorável, por exemplo, para ser um livro lido por pessoas

cuja habilidade de leitura fosse pouco familiar aos romances (GUEDES, 2003, p. 56-58).

Todavia, não só os leitores proletários estavam no horizonte; havia, claramente, uma demonstração de uma atitude literária revolucionária e contestadora frente ao que se escrevia no Brasil de então. Nas palavras de Patrícia, naquele momento, havia pensado “em escrever um livro revolucionário. Ninguém havia feito literatura nesse gênero. Faria uma novela de propaganda que publicaria com pseudônimo” (GALVÃO, 2020, p. 90). Ademais, o projeto estético do livro coincidia com a noção poética de modernidade que a narrativa sugeria.

Marcado por uma narração ágil, com procedimentos que lembram recursos cinematográficos, tais como o movimento de câmera, em *Parque industrial* nota-se tanto a presença da vida política da autora na década de 1930, como da escrita de vanguarda, própria de seu estilo no período, e presente desde a capa, desenhada por Patrícia e com a estilização cubista de uma fábrica (CAMPOS, 2014)<sup>4</sup>. Ambientado no bairro em que a autora viveu grande parte da infância e adolescência, mostrava uma São Paulo em processo de industrialização, mas que não tinha deixado para trás seus preconceitos e desigualdades sociais.

São Paulo é o maior centro industrial da América do Sul: O pessoal da tecelagem soletra no cocoruto imperialista do ‘camarão’ que passa. A italianinha matinal dá uma banana pro bonde. Defende a pátria.

– Mais custa! O maior é o Brás!

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.

<sup>4</sup> Sobre o lançamento de *Parque Industrial*, Augusto de Campos escreveu: “Na capa, ao que tudo indica desenhada por Patrícia – estilização cubista de uma fábrica, com os títulos *art déco* recortados a mão sobre o fundo preto e branco – surge a expressão ‘romance proletário’” (CAMPOS, 2014, p. 158).

A rua Sampson se move inteira na direção das fábricas. Parece que vão se deslocar os paralelepípedos gastos.

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 (GALVÃO, 2022, p. 15-16).

A abertura de *Parque industrial* apresenta o Brás, tanto como espaço em que se passará a maior parte dos acontecimentos, quanto como um dos personagens centrais. A imagem é de um espaço urbano em pleno desenvolvimento, um bairro com cem ruas, com operários indo em fila para dentro das fábricas. Local conhecido pela industrialização paulista e como reduto dos imigrantes, destaca-se como é uma italianinha quem reage ao anúncio com o simbólico “dar banana” ao que está escrito no alto do “camarão”, como foi popularmente apelidado o bonde fechado que chegou ao país no final dos anos 1920. A ironia empregada pela autora e o teor das críticas à burguesia se revela com uma dose de bom humor: a italianinha defende sua pátria (a única que conhecia), o Brás, mesmo que sua origem imigrante estivesse em destaque. E há algo mais tipicamente brasileiro do que “dar banana” para o bonde (ou para a sociedade?). Patrícia também ironizou os “filhos naturais da sociedade”, aqueles de mães solteiras, pais desconhecidos (ou não), e cuja origem não poderia ser rastreada a uma tradição familiar, mas que são colocados ao lado dos legítimos, dos nascidos dentro do casamento, mesmo que sendo fruto de adultérios. O que os diferenciavam eram a condição e as convenções sociais, não a origem clandestina (que era a mesma).

A seguir, pode-se notar outra característica do estilo do romance: em diversas cenas, o narrador onisciente se refere ao coletivo de personagens sem reconhecê-las em suas individualidades, isso porque as questões em cena eram consideradas comuns aos proletários. A rua Sampson, no Brás, é conhecida pelas confecções e lojas de tecidos, assim, os funcionários que se encaminhavam para a entrada da fábrica iam lentamente, preguiçosos e querendo aproveitar os últimos segundos antes do expediente longo e exaustivo. Nota-se que na

narrativa a descrição da massa de pessoas se movendo demonstra como se toda a rua também andasse, como se os paralelepípedos e os operários, ambos gastos e cansados, se movimentassem, o ritmo acelera, intensifica à medida que aquelas personagens caminham para o trabalho, na ânsia por não se atrasarem. De fato, para emprestar as palavras de Guedes (2003, p. 56), era como se as palavras saltassem ao encontro do leitor, pois, devido à simultaneidade de ações, às sucessões de planos e aos close-ups, técnicas narrativas emprestadas do cinema, os procedimentos utilizados colocavam a obra também a encargo do leitor, este, proprietário da imaginação que reconstituíam tanto personagens como cenas.

A importância literária e cultural de *Parque Industrial* é significativa, tanto por seu caráter experimental, como por ser pioneiro em temas, discussões e na ficcionalização de figuras sociais excluídas ou negligenciadas. É na esteira dessa obra que outras puderam surgir. Dez anos depois, por exemplo, outra jovem também estrearia com uma protagonista que causou reticências da crítica. Essa jovem era Lúcia Benedetti e o romance, *Entrada de Serviço*.

Publicado pela famosa editora José Olympio, foi considerada uma estreia promissora, mas uma narrativa com enredo duvidoso quanto a sua existência. Um de seus primeiros críticos foi Álvaro Lins (1943, p. 3) que destacou dois espantos em relação ao livro de Benedetti: o primeiro, por ela ser de uma moça com pouco mais de vinte anos com nítida habilidade e segurança na movimentação de suas personagens; o segundo, por ter conseguido vencer um dos mais perigosos temas, *Entrada de Serviço* falava da vida de uma empregada doméstica, uma jovem negra e com uma paralisia em um dos braços. Somava-se à dificuldade o fato de Maria Isabel, a protagonista, não ser como Juliana, a empregada que rouba a cena em *Primo Basílio*; não, ela não era “uma criada cruel”, era “uma criada normal”.



Para Pinheiro de Lemos, Lúcia Benedetti partiu de um conceito controverso de que romance é vida e, assim, toda as existências, todos os aspectos humanos, mesmo aqueles mais insignificantes, poderiam tornar-se material romaneável. O erro do livro, afirma o crítico, não foi esse, mas sim o de que, na metade, a autora resolver “dar ao seu romance o que muita gente julgaria indispensável, mas que até então não lhe fizera falta: um enredo” (PINHEIRO, 1942, p. 6). Ao romancear a vida de Maria Isabel, para ele, a autora roubou à personagem a naturalidade como esta reagia aos acontecimentos. Em sua crítica, acreditava que quando Maria Isabel começa a sofrer, perde-se o verossímil da obra, o que, de fato, poderia estar “na boca” daquela mulher iletrada. Em princípio, reeditado apenas uma vez mais, em 1960 a segunda edição saiu com o título de *Maria Isabel: uma vida no Rio* (mesmo título da tradução alemã). Com a morte da autora nos anos 1990, permaneceu esquecido, até agora. Urge falar dele, mais detidamente, com cuidado e com olhos livres de preconceito.

Há outra narrativa frequentemente lembrada quando se estuda personagens pobres retratadas pelo olhar de romancistas, obviamente, trata-se de *A hora da estrela*, publicado em 1977, por Clarice Lispector. Em linhas breves, há uma grande diferença na concepção romanesca desse livro em relação às outras obras delineadas neste texto. Em *A hora da estrela*, Rodrigo S. M. é o narrador e o autor ficcional – homem de classe média alta, intelectual, escritor, apreciador da alta cultura (o que pode ser notado na dedicatória do livro a grandes gênios da música, como Schumann, Beethoven, Chopin, Debussy e outros); é alguém que não para de se questionar. Esse narrador-autor escreve sobre Macabéa: uma mulher pobre, semianalfabeta, datilógrafa, representante das culturas de massas e que, segundo ele, não era capaz de se questionar ou de falar de si própria: “Foi a única vez em que falou de si própria para Olímpico de Jesus. Estava habituada a se esquecer de si mesma. Nunca quebrava seus hábitos, tinha medo de inventar” (LISPECTOR, 2017, p. 99).

Apesar de repetir diversas vezes que escreveria sobre uma nordestina que vivia em uma grande cidade (no caso, o Rio de Janeiro), Rodrigo falava constantemente de si. Ele é a personagem principal, quem tece o romance e, por isso, assinala que escreve para, acima de tudo, se conhecer: “Desculpai-me mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco pois descobri que tenho um destino” (LISPECTOR, 2017, p. 69). Quanto à Macabéa, destaca que ela não se conhecia e, muito menos, questionava-se, caso “tivesse a tolice de se perguntar ‘quem sou eu?’ cairia estatelada em cheio no chão [...]” (LISPECTOR, 2017, p. 70).

*A hora da estrela* é, desse modo, uma meta-ficção, ou seja, é um livro sobre um livro. Assim, o narrador Rodrigo reconhece-se no direito e na obrigação de escrever sobre Macabéa, pois, assim como outros intérpretes do Brasil (tais como Gilberto Freyre, Caio Prado, Euclides da Cunha, Sérgio Buarque de Holanda), possuía “características” apropriadas para tanto, logo, era o considerado “mais indicado” para escrever sobre o outro<sup>5</sup>, conforme Dalcastagnè (2015):

Basta observar quem são os autores contemplados em vários dos itens citados acima, como são parecidos entre si, como pertencem a uma mesma classe social, quando não têm as mesmas profissões, vivem nas mesmas cidades, tem a mesma cor e, em geral, o mesmo sexo... (DALCASTAGNÈ, 2015).

Em seu texto, ao citar números, a professora demonstra um cenário já imaginado: a maioria das premiações literárias brasileiras são para homens brancos, índice que se repete em pesquisas sobre romancistas publicados pelas principais editoras nacionais; nada muda quando se pesquisam as personagens: “60% são homens, 79% são brancas, 80% pertencem às camadas

<sup>5</sup> Apresenta-se como “[...] um homem que tem mais dinheiro que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto. Que mais? Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim” (LISPECTOR, 2017, p. 72).

economicamente privilegiadas — e os percentuais sobem significativamente quando são isolados narradores e protagonistas”. O revelado vai além da disparidade com que se publica livros no Brasil, mas também demonstra muito sobre as histórias contadas, a forma com as narrativas dessas figuras excluídas tende a ficar à margem do mercado, dos estudos, do cânone.

Para concluir, não poderíamos esquecer uma das obras contemporâneas mais potentes da Literatura Brasileira (sim, com letra maiúscula), *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. Sem edições e adaptações no texto, além de atemporal, é uma obra profunda. A linguagem apresentada em cada linha é fiel e verídica à situação socioeconômica a que a narradora se encontrava, uma vez que ela mesma reconhece o “papel” que desempenhava na sociedade: “Devo incluir-me, porque eu também sou favelada. Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo” (JESUS, 1960, p. 33). Ao contrário de Macabéa, que não “sabia falar de si”, Carolina é um sujeito que fala, escreve, grita, denuncia e questiona a situação em que os pobres se encontravam.

Lado a lado daqueles que são (e sempre foram) moradores da casa de alvenaria, Carolina veio da favela, do quarto de despejo, assim como Corina, Maria Isabel e tantas outras mulheres escritas ou esquecidas em nossa literatura. Por fim, “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 85). Elas falam, existem; nós falamos, existimos.

## REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*: volume 1 – Fatos e mitos; volume 2 – A experiência vivida. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 6. ed., 2019.

BENEDETTI, Lucia. *Entrada de Serviço*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.

- CAMPOS, Augusto. de. *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Quem pode fazer literatura afinal? In: *O blog do Demodê*, UNB, 2015. Disponível em: <https://medium.com/@demode/quem-pode-fazer-literatura-afinal-eb8f85a7c51e>. Acesso em: 13 set. 2022.
- DUARTE, Constância Lima. A literatura de autoria feminina e os anos 30 no Brasil. In: *Revista Araticum*, Montes Claros, v. 14, n. 2, 2016. p. 9-24.
- GALVÃO, Patrícia. *Pagu: Autobiografia precoce*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- GILBERT, SANDRA M.; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 2. ed. New Haven: Yale University Press, 2000.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- GUEDES, Thelma. *Pagu – Literatura e Revolução: um estudo sobre o romance Parque Industrial*. Cotia: Ateliê Editorial/São Paulo: Nankin Editorial, 2003.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1960.
- LE MOS, Pinheiro de. “Entrada de serviço”, de Lúcia Benedetti. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, n. 276, p. 6, 14 nov. 1942.
- LINS, Álvato. Romances e contos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 16 jan. 1943.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- MENDES, Murilo. Notas sobre Cacau. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano II, n. 12, p. 13, set. 1933.
- NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra no mercado de trabalho. In: Heloísa Buarque de (org.) *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- PAVÃO, A. Panorama. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, n. 1363, p. 4, 16 jan. 1933.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

Recebido em 15/09/2022.

Aceito em 25/11/2022.